

A CRÍTICA DE ELY AZEREDO SOBRE OS PRIMEIROS FILMES DO CINEMA NOVO NA TRIBUNA DA IMPRENSA

Luis Geraldo Rocha¹

RESUMO

O presente artigo apresenta uma investigação acerca dos métodos de análise e argumentação presentes no trabalho do crítico de cinema Ely Azeredo sobre os filmes que representaram o surgimento do Cinema Novo, publicados na *Tribuna da Imprensa*. O objetivo deste estudo foi encontrar respostas para o posicionamento negativo do crítico, a este movimento que marcou a modernização da cinematografia brasileira. O *corpus* deste estudo é composto por três críticas sobre *Rio, 40 Graus*, uma crítica sobre *Rio, Zona Norte*, ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, e um artigo sobre *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni. Os textos apresentam opiniões divergentes de Ely Azeredo sobre a obra em questão, contrastando com o julgamento hegemônico de sua época, que articulava-se de maneira a exaltar as inovações narrativas, técnicas e temáticas que tais obras possuíam.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica Cinematográfica. Ely Azeredo. Cinema Brasileiro. Cinema Novo.

ABSTRACT

This article presents an investigation about the modes of analysis and argumentation present in the work of film critic Ely Azeredo on the films that represented the emergence of Cinema Novo, published in the Tribuna da Imprensa. The objective of this study was to find answers to the negative position of the critic, to this movement that marked the modernization of Brazilian cinematography. The corpus of this study is composed of three criticisms about Rio, 40 Degrees F., a critique about Rio, Northern Zone, both directed by Nelson Pereira dos Santos, and an article about Port of Boxes, by Paulo César Saraceni. The texts present divergent opinions of Ely Azeredo on the work in question, contrasting with the hegemonic judgment of his time, which articulated in a way to exalt the narrative, technical and thematic innovations that such works had.

KEYWORDS

Film Criticism. Ely Azeredo. Brazilian Cinema. Cinema Novo.

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista e Graduado em Jornalismo pela Universidade do Sagrado Coração. E-mail: luis.geraldo21@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

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

Frente a esse novo panorama, o crítico demonstrou uma profunda resistência em apreciar positivamente as obras do referido movimento. Distinguindo-se da maioria da intelectualidade e da mídia da décadas de 1950 e 1960, que elevou o Cinema Novo como o grande movimento cultural brasileiro de sua época, Ely Azeredo não apresentou, em diversos momentos, entusiasmo pelos filmes cinemanovistas. Logo, tornou-se uma voz dissonante do cenário cultural brasileiro dos anos 1960, ao posicionar negativamente contra o Cinema Novo em seus textos. Dessa forma, este artigo dedica-se a analisar cinco artigos de Ely Azeredo sobre três obras lançadas na fase inicial do movimento: *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos e *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni. A partir dessa perspectiva, o objetivo deste artigo consiste em identificar quais foram os critérios de análise dos quais Ely Azeredo utilizou para que seu posicionamento perante o filme fosse contrário a uma manifestação positiva e quais as disputas simbólicas originaram-se a partir de sua resistência ao Cinema Novo.

RIO, 40 GRAUS E RIO, ZONA NORTE: PANFLETAGEM E MARXISMO

Ely Azeredo escreveu três críticas sobre *Rio, 40 Graus*, publicadas respectivamente nos dias 13, 14 e 15 de março de 1956 na *Tribuna da Imprensa*.

No primeiro artigo, com o título “A decepção de Rio, 40 Graus”, publicado em 13 de março de 1956, o crítico afirmou:

Rio, 40 Graus é um filme confuso. Confuso principalmente pelas excessivas ambições que subiram à cabeça de Nelson Pereira dos Santos, ainda ontem, um assistente de direção. Socialmente recatado, tecnicamente pobre, cinematograficamente tumultuado, o filme comporta, ainda assim, momentos de grande beleza e é uma experiência que pode ensinar muitas lições aos nossos cineastas que deixarem em casa os manuais partidários. (AZEREDO, 13 març. 1956, p.2).

Identifica-se nas linhas discursivas de Ely Azeredo ataques pessoais ao diretor de um filme que o crítico desaprovou. Ao rotular Nelson Pereira dos Santos como um “mero assistente de direção com excessivas ambições”, o crítico posicionou-se

ferrenhamente contra produções brasileiras realizadas por cineastas jovens e engajados politicamente, posição confirmada posteriormente quando o crítico declarou que o filme pode “servir como lição para cineastas brasileiros que deixarem em casa os manuais panfletários”. É possível que esta seja uma das primeiras demonstrações de como o crítico recusava-se a aceitar as ideologias políticas explícitas em filmes de cineastas, que mais tarde ficariam conhecidos como cinemanovistas. Essa questão voltará a figurar em sua próxima crítica sobre o filme, tornando-se mais evidente.

Torna-se necessário, frente a essa crítica de Ely Azeredo, levar em consideração que *Rio, 40 Graus* foi realizado em um momento de profundas transformações no cinema brasileiro. As chanchadas² ainda se encontravam em seu auge de popularidade, mas filmes cujas produções apontavam para outros horizontes já estavam sendo produzidos no país, como *Agulha no Palheiro*, de Alex Viány, lançado em 1953. Diante dessa conjuntura histórico-social, podemos concluir que Ely Azeredo, possuidor de um caráter conservador no que tange a um tipo de cinema desvinculado de um modelo de estética e narrativa clássicas, estabeleceu uma relação em que a distância estética prejudicou o processo de fruição entre o crítico e a obra. O perfil tradicional e a sensibilidade estética de Ely Azeredo fizeram com que sua apreciação diante do filme, resultasse em um texto que não o permitia destacá-lo como uma obra que possuía uma exímia importância dentro da conjuntura, em que foi produzido.

No segundo texto do crítico sobre *Rio, 40 Graus*, publicado em 15 de março de 1956, se aprofundou em sua análise sobre o filme. Dessa vez, expondo os problemas de ordem ideológica da obra, Ely Azeredo escreveu:

Apesar do confucionismo malicioso dos homens do “realismo socialista”, a luta do neorealismo não é contra ninguém. É uma chamada à responsabilidade social, pela colocação de indivíduo como beneficiário – e não apenas o parafuso – do mecanismo produtivo. “Rio, 40 Graus”, entretanto, vive de um contraste forçado e desnecessário entre pobres e afortunados, generalizando as altas virtudes morais das camadas populares, transformando em tarados ou caricaturas as personagens burguesas. Além de sanduíches ridículos de “mensagens progressistas” entre frases espontâneas dos “explorados” (“...um dia deixaremos de ser”). (AZEREDO, 15 març.1956, p.2).

Nesta outra crítica Ely Azeredo esclareceu a razão de seu distanciamento estético com *Rio, 40 Graus*. O autor criticou veementemente as linhas marxistas do longametrage, afirmando que o movimento neorealista, do qual *Rio, 40 Graus* apresentou forte inspiração, com o objetivo de realizar uma unificação do povo italiano, diante de seu desolamento após o final da Segunda Guerra Mundial. Entretanto, o crítico observou que o filme de Nelson Pereira dos Santos alicerçou-se por intermédio dos preceitos neorealistas, para dar vazão à luta de classes, construindo um filme maniqueísta sem, contudo, levar em conta a particularidade humana de cada personagem, que a obra

² Tipo de produção popularesca, que se caracterizava primordialmente por suas comédias carnavalescas, estreladas principalmente pelos atores Oscarito e Grande Otelo. As chanchadas eram alvo de severas críticas dos setores intelectualizados da sociedade. De acordo com Leite (2005), os principais problemas apontados nessas produções eram a carência de qualidade técnica, roteiros banais e superficiais, associado à ausência de formação de atores para a atuação no cinema.

tentou retratar através da realidade cotidiana. Retornando à frase da crítica anterior, quando Ely Azeredo afirmou que o filme poderia “servir como lição para cineastas brasileiros que deixaram em casa os manuais panfletários”. É possível identificar com precisão que o crítico estava referindo-se justamente a inclinação política marxista da obra. Esta tendência foi observada não somente nas obras de Nelson Pereira dos Santos, mas também nas produções da geração de diretores brasileiros, que se formavam e realizavam seus primeiros filmes nessa mesma época. O teor marxista de *Rio, 40 Graus* que Ely Azeredo condenou neste texto, constituiu-se em um dos pilares de suas principais críticas ao Cinema Novo durante seu percurso como analista do movimento, uma vez que o movimento era realizado em parte, por cineastas com visão de mundo profundamente amparada por esta ideologia.

Helena Salem (1987), analisando a vida de Nelson Pereira dos Santos, anterior a sua carreira como diretor, relata que seu relacionamento com o Partido Comunista Brasileiro ocorreu nos anos 1940. Segundo a autora, o futuro cineasta ingressa no PCB durante sua reorganização do partido no final da ditadura de Getúlio Vargas. No Colégio do Estado, no Rio de Janeiro, onde o jovem Nelson Pereira dos Santos estudava, os comunistas eram bastante atuantes e o contato com os membros do partido fez com que o diretor de *Rio, 40 Graus* passasse a adquirir consciência política, que influenciou seu desenvolvimento artístico posterior. A escritora descreve essa fase de sua vida de maneira detalhada por intermédio do testemunho de Luiz Izrael Febrot, que o introduziu as fileiras do PCB:

Febrot, que o recrutou para o PCB testemunha: “Quando ele entrou para o colégio, era de direita, reacionário mesmo. Acho que o colégio foi a pedra de toque do Nelson, como foi de muita gente. O Colégio do Estado, naquela época, era um celeiro de politização e de formação cultural das pessoas. Foi onde ele se fez homem, abriu os olhos para a sociedade, entendeu a estrutura social, compreendeu seus mecanismos, e fez uma opção. O que fez depois é consequência e coerência”. (SALEM, 1987, p.37).

Discutindo o panorama político da década de 1950, pode-se observar que o Partido Comunista Brasileiro entrou na clandestinidade a partir do ano de 1947, quando o Presidente Henrique Gaspar Dutra tomou a iniciativa de cassar seu registro. Este período foi demarcado como o início da Guerra Fria entre os Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Mandatos de grandes lideranças parlamentares como o do escritor Jorge Amado, Deputado Federal, e Luís Carlos Prestes, Senador da República, foram extintos. Para Reis Filho (2002) mesmo na clandestinidade o PCB apresentou uma participação ativa na política brasileira cujos aspectos são assim designados:

Anos mais tarde, essas orientações ganhariam uma formulação mais sofisticada, através de um novo programa, aprovado pelo IV Congresso do PCB. Finalmente realizado em fins de 1954. O país era aí figurado como uma sociedade semicolonial e semifeudal, e sua história movia-se impulsionada por duas grandes contradições: entre o imperialismo norte-americano e a maioria esmagadora da nação e entre os restos feudais e o conjunto do povo brasileiro.

Para resolvê-las, impunha-se uma revolução democrático-popular, anti-imperialista e agrária antifeudal, cuja vitória seria assinalada pela formação de um regime democrático-popular: “[...] uma ditadura das forças revolucionárias, antifeudais e anti-imperialistas [...]. A maioria esmagadora da nação – operários, camponeses, pequena burguesia e burguesia nacional – sobre a direção da classe operária e de seu partido comunista”. (REIS FILHO, 2002, p.77-78).

A citação demonstra a visão que os membros do Partido Comunista Brasileiro detinham da sociedade brasileira em meados da década de 1950. A avaliação que o PCB apresentava sobre a maioria dos países colonizados pela Europa alicerçava-se em alguns fatores específicos. Entre os países que possuíam essas características, exemplificadas no texto, apresentava-se o Brasil. Um país colonizado por uma subpotência europeia, Portugal, com o objetivo básico de exploração, que produziu uma sociedade escravocrata e que posteriormente, se tornaria semifeudal, caracterizado por comunidades rurais compostas de cidadãos associados aos proprietários rurais. Os comunistas viam a solução desse problema social por intermédio da instalação de uma ditadura do proletariado, de uma classe específica: dos trabalhadores. Na década de 1950, grande parte da intelectualidade brasileira compartilhava dessa ideologia. Conseqüentemente surge no campo artístico, como reflexo histórico desta contenda ideológica, o Cinema Novo, um produto cultural acoplado a materialidade marxista.

Os anos 1940 e 1950 constituíram uma época de crises e de antagonismos, um período histórico que se caracterizou pela polarização entre direita e esquerda, entre comunistas e capitalistas. Nas disputas partidárias nacionais oriundas destas circunstâncias surge no Rio de Janeiro em 1949, o periódico *Tribuna da Imprensa*, do jornalista Carlos Lacerda, escritor e político carioca. O jornal possuía características próprias, como se pode observar na denominação do artigo de sua primeira página, “Afinal começamos”, presente em sua primeira edição, do dia 27 de dezembro desse mesmo ano:

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

Como é possível observar, a *Tribuna da Imprensa* possuía um caráter conservador, apresentando uma visão de mundo alicerçada no Catolicismo e na livre iniciativa. A *Tribuna da Imprensa* surge no contexto midiático carioca como contraponto a tendência de outros periódicos, como o *Jornal do Brasil* e posteriormente Última Hora, do jornalista Samuel Wainer, financiado pelo governo Getúlio Vargas a partir de

1951. A descrição do surgimento do jornal Última Hora é relatada em detalhes pelo historiador John Dulles (1992):

Mais desoladoras para Carlos, esperançoso de fazer da Tribuna, que só perdia dinheiro, com o sucesso, eram as atividades de Samuel Wainer. Este, como repórter de Chateaubriand, em 1950, foi praticamente o único a dar a candidatura de Vargas notas favoráveis na imprensa, e logo após a eleição, explicou ao presidente que o novo governo precisaria de uma cobertura favorável porque “aqui no Brasil é a imprensa que decide”. Vargas sugeriu ao “profeta”, como chamava Wainer carinhosamente, que lançasse um jornal. [...] Assim surgiu um poderoso concorrente da *Tribuna* e de todos os demais jornais existentes – poderoso devido ao apoio financeiro fornecido por homens ligados ao novo governo, e um problema particularmente sério para Carlos, porque Wainer optou por um vespertino. (DULLES, 1992, p.141. Grifo do autor).

Ely Azeredo surgiu como reflexo espontâneo, no interior desse contexto, começando a trabalhar na *Tribuna da Imprensa* em 1949, sendo integrante da primeira equipe de trabalho do jornal de Lacerda. Como profissional que analisava produções cinematográficas, as articulava de acordo com a ideologia do jornal em que exercia sua profissão. Pode-se, desta forma, sugerir que as críticas negativas de Ely Azeredo sobre o filme *Rio, 40 Graus* foram construídas devido a esta particularidade. O reflexo de seus pensamentos, de sua vida, de sua ideologia própria e de sua maneira de encarar a sociedade podem ter influenciado nessa avaliação negativa.

Em sua última análise sobre *Rio, 40 Graus*, intitulada “Ainda, Rio, 40 Graus”, publicada na edição de 15 de março de 1956 da *Tribuna da Imprensa*, Ely Azeredo argumentou que

As qualidades do filme derivam apenas da já citada habilidade “documentária” do diretor, principalmente quando aplicada às figuras do morro. Os pequenos vendedores de amendoim são os melhores atores e também os portadores do protesto mais eloquente do filme, enegrecendo teimosamente, com sua miséria e sua teimosia de viver, os pontos “coquettes” da cidade. Através deles NPS obtém dois de seus principais efeitos de choque: o atropelamento do garoto que corria atrás do bonde em Copacabana, seguido (de um corte súbito) pelo delírio de um “gol” no Maracanã; e o menino que se refugia apavorado no teto do bondinho que começa a descida do Pão de Açúcar, vendo-se, em seguida, o avião que sobrevoa o plácido cenário da baía. O Terceiro e grande impacto emocional é o do final: a longa panorâmica vertical que abandona as evoluções das escolas de samba, emerge nas trevas e, de repente, alcança a janelinha acesa com a cara da negra roída pela doença, terrível em sua mobilidade, esperando em vão a volta do filho atropelado. (AZEREDO, 15 març.1956, p.4).

O crítico traçou alguns elogios ao filme nesta citação. Entretanto, Ely Azeredo atribuiu essas qualidades da obra ao fato da “apenas já citada habilidade ‘documentária’ do diretor”. Atenta-se o fato de que o crítico concebeu um tipo de valoração à *Rio, 40 Graus*, como se tal valoração fosse mera casualidade ou acidente de percurso, quando a obra se destacou em virtude da opção do diretor por um tratamento com o

tom documental desde o início de sua concepção, diferenciando-se dos esquemas de estúdios que dominavam a produção brasileira até então. Novamente Ely Azeredo desdenhou das habilidades de Nelson Pereira dos Santos como cineasta quando escreve entre aspas que o diretor possuía uma habilidade documentária. Ao utilizar as aspas na adjetivação referida, Ely Azeredo colocou em xeque a experiência anterior do cineasta, defendendo que tal conhecimento prévio era questionável. O crítico referiu-se à, possivelmente, *Juventude*, de 1950, curta-metragem que marcou a estreia de Nelson Pereira dos Santos como diretor e também continha uma temática semelhante à de *Rio, 40 Graus*. O filme abordava o cotidiano da juventude operária, camponesa, estudantil e militar na cidade de São Paulo com os ideais marxistas e neorrealistas, o que resultou na valoração negativa por parte do crítico perante o trabalho do cineasta.

Rio, 40 Graus foi planejado para ser uma trilogia. Entretanto, apenas o segundo filme, *Rio, Zona Norte* chegou a ser realizado. Sobre *Rio, Zona Norte* o diretor escreve na edição de 23 e 24 de novembro de 1957 da *Tribuna da Imprensa*, apontando problemas na direção de Nelson Pereira dos Santos:

NPS é um narrador frequentemente caótico, sem controle sobre o ritmo e a comunicabilidade visual do material-histórico. Sonega ao espectador dados importantes para qualquer tipo de realização e vitais para quem se diz neorrealista. Comete erros que qualquer principiante evitaria sem dificuldade. (AZEREDO, 1958, p.5).

As críticas que Ely Azeredo realizou para *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte* nos traz muitos elementos do perfil de seu perfil e alguns caminhos bastantes conflitantes pelos quais travaria com o Cinema Novo. Desaprovando a maior parte das produções do movimento, de meados da década de 1950 até o início dos anos 1960, devido a certas particularidades que tais filmes apresentavam. A primeira concentrava-se no fato de que tais filmes eram realizados por diretores jovens, que possuíam uma visão de mundo baseada em conceitos marxistas. Outra característica bastante marcante que tais filmes apresentavam eram o rompimento com o cinema tradicionalista que era produzido no Brasil até esse período.

PORTO DAS CAIXAS: PESSIMISMO E NÃO DOMÍNIO DO CINEMA

O artigo de Ely Azeredo publicado no jornal *Tribuna da Imprensa* no dia 1º de outubro de 1963, com o título “Explicações agravam um filme indefensável”, sobre a obra *Porto das Caixas*, já denota em seu próprio título um recurso que ele desaprovava em alguns diretores cinemanovistas. Esses recursos consistiam nas entrevistas concedidas pelos diretores do Cinema Novo para os demais veículos de comunicação para elucidar seus propósitos com a obra e pontos chaves do roteiro, uma vez que tais filmes muitas vezes eram incompreensíveis ao grande público.

O texto de Ely Azeredo para *Porto das Caixas* é permeado pela utilização de frases de do cineasta Paulo César Saraceni, para contrapor-se à obra. Em uma de suas muitas indagações sobre a história do filme, que gira em torno de uma mulher

(interpretada por Irma Alvarez), vivendo em um mundo miserável e sem perspectiva, que trama a morte do marido (Paulo Padilha) com a ajuda do amante (Reginaldo Faria), questionou-se:

Ela tem algo a perder abandonando o marido? Por que essa mulher não deixa o teto conjugal e Porto das Caixas, esses viveiros de miséria? A vida com o marido é esquelética, a desolação está em todos os planos do cenário. O marido a perde de vista diariamente sem adotar providências mais violentas do que um monótono “onde você esteve?”, sem resposta; está preso à estação, não daria um passo além de Porto das Caixas se ela partisse. A certa altura o marido sofre um acidente e fica com o pé inchado: é um arremedo lamentável do Saci. (AZEREDO, 1963, p.8).

Diante dessas indagações, trouxe ao leitor as palavras de Paulo César Saraceni, dispostas no corpo do próprio texto, em entrevista ao crítico Paulo Perdigão, para o *Diário de Notícias*: “Naquele mundo perdido a personagem feminina só pode ver a salvação pelo crime, como um gesto cotidiano que seria a sua redenção. Procura um homem forte e útil, que tenha coragem até de matar para livrar-se daquele mundo sujo, velho e fedorento (...)”. Como resposta a essa afirmação do cineasta, que, em suas palavras justificou o caminho traçado pela protagonista da obra com um discurso impregnado por um teor sociológico e psicanalítico, Ely Azeredo contestou o insatisfatório mote principal de *Porto das Caixas* e opunha-se a visão do diretor com traços desdenhosos em seu texto:

Parece explicação para um filme *noir*, romântico, do último pré-guerra? Não. É a voz de Saraceni, não a de Marcel Carné ou a de Yves Allégret. É de um jovem diretor (30 anos) que pretende “não apenas a miséria, o descaso, a injustiça, mas viver carnalmente os dramas dos personagens – o drama do subdesenvolvimento (sic) distante apenas hora e meia do Estado da Guanabara. (“O drama do subdesenvolvimento” – palavras fortes nesse contexto [...]) (AZEREDO, 1963, p.8. Grifo do autor).

O crítico atribuiu a necessidade de Saraceni de vir a público explicar seu filme o conteúdo de seu filme, à juventude do cineasta e seu eminente engajamento político. Tal qual fez em sua primeira crítica à *Rio, 40 Graus*, em que desdenhou de Nelson Pereira dos Santos pela sua pouca experiência como diretor e ambição de unir política e cinema. Retratar “o drama do subdesenvolvimento” e a miséria humana através da ótica de uma simples história de adultério, com semelhanças contundentes aos filmes *noir* e outros expoentes diretores do pós-guerra, configurou-se, para o crítico, como um ato de extrema pretensão, quando sua imaturidade ficou evidente na tela do cinema:

Poucas vezes vi no cinema, de forma tão triste e irritante, a desproporção entre o nível de habilitação e a ambição de expressar um pensamento no nível dos autores mais difíceis. São coisas cruéis de dizer a propósito de um longa de estreia, mas eu não me sinto no direito de calar para ser considerado “boa-praça” em todas as rodas. Um fracasso como esse deve ser deglutido pelos que

vivem no intercâmbio de elogios e meias verdades na área do Cinema Novo. (AZEREDO, 1963, p.8).

A partir desse trecho é possível extrair duas importantes informações acerca do universo da crítica cinematográfica da década de 1960 e de Ely Azeredo. A primeira delas é a afirmação de que, ao afirmar que *Porto das Caixas* é um pretensioso filme político, Ely Azeredo posicionou-se de forma contundente, livre de subserviências, a qualquer tipo de grupo ou movimento cinematográfico, quando considerou que “não se sente no direito de se calar para ser considerado “boa-praça” em todas as rodas”. Essa tomada de posição configura uma característica bastante rígida de Ely Azeredo em relação aos filmes do Cinema Novo. A segunda informação relaciona-se com o nível de erudição que o filme em questão pretende alcançar. Mais uma vez atribui essa deficiência da obra com a carência de maturidade da direção de Paulo César Saraceni. Essa ausência de experiência acentuou-se por intermédio das pressões externas exercidas pelo movimento Cinema Novo, na figura de seus demais diretores e entusiastas, cujo objetivo era criar uma linguagem moderna e distante dos padrões tradicionais desenvolvida pelo cinema brasileiro até então.

A crítica que Ely Azeredo realizou para *Porto das Caixas* confirma os traços ideológicos presentes nas críticas de *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*. Desaprovou totalmente um dos principais exemplares do Cinema Novo da primeira metade dos anos 1960. Dessa forma, não houve nenhum tipo de identificação que correspondesse a algum sinal de simpatia com o filme. Tal distanciamento estético diante de um filme com uma narrativa moderna e tomado por uma visão de mundo extremamente pessimista, despertou o horizonte de expectativas do autor, cujas convicções acerca de termos cinematográficos ainda eram bastante ancoradas em filmes estruturados, a partir de valores narrativos-dramáticos hollywoodianos.

CONCLUSÃO

Diversos fatores levaram o crítico de cinema Ely Azeredo a apresentar avaliações antagônicas sobre essas três obras significativas do primeiro momento do Cinema Novo. O primeiro deles concentrava-se em uma idealização sobre a arte cinematográfica muito atrelada ao padrão narrativo institucionalizado pelo cinema produzido por Hollywood. Essa visão de Ely Azeredo sobre o cinema é reflexo de algo que ultrapassa a mera opinião formal de um jornalista que exerce a função de crítico cinematográfico. Em outras palavras, tal concepção de Ely Azeredo sobre cinema, ao mesmo tempo, muito particular e muito pueril, é produto de sua formação e de suas relações com que travou no limiar de sua vida. Nessa época, final dos anos 1950, o crítico trabalhava no jornal *Tribuna da Imprensa*, pertencente à Carlos Lacerda. O jornal tinha um caráter conservador, o quê provavelmente influenciou ainda mais, o caráter resistente de Ely Azeredo a apreciar obras que, apresentassem um teor vanguardista e se distanciavam de padrões convencionais norte-americanos.

Outro elemento que mostrou-se sempre presente nas análises de Ely Azeredo, tanto explícita, como implicitamente, foi a condenação do discurso marxista de tais

obras. Nos textos analisados sobre *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, o crítico elenca, entre diversos outros problemas, o estímulo à luta de classes. Entretanto, não é cabível estabelecer julgamentos sobre a conveniência do jogo de ideologias manifestadas nas relações entre o crítico e o movimento. Deve-se lembrar que as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas pela polarização muito bem demarcada do mundo entre capitalismo e socialismo, o que refletiu-se no cenário sócio-político do Brasil. Dessa forma, agentes sociais mobilizavam-se de acordo com as ideologias com que mais se apresentavam afinidades, inseridos nessa disputa simbólica pela dominação de um pensamento hegemônico. Cabe destacar, também, que o crítico apresentava um desprezo pela pouca idade dos diretores do movimento. Além de muitos desses diretores serem jovens que não tinham chegado aos trinta anos, no começo de suas carreiras como cineastas, estes apresentavam patente engajamento político aliado à esquerda.

Pode-se concluir que Ely Azeredo foi uma figura que não temeu possíveis represálias por posicionar-se contra um modelo de produção cinematográfica do qual não apreciava. Dessa forma, o trabalho do crítico merece destaque por trazer aspectos e argumentos sobre o Cinema Novo que, muitas vezes, escapam à olhos menos apurados. Em outras palavras, o crítico teve sua importância dentro do panorama cultural brasileiro das décadas de 1950 e 1960, por analisar o Cinema Novo sob uma ótica distinta daquela que a maioria de seus críticos e entusiastas. Analisando seu trabalho de análise sobre os três filmes que compõe esta pesquisa, pode-se verificar que, muitos de seus diagnósticos sobre a cristalização do movimento cinemanovista em uma esfera de público grandiosa, permaneceu apenas nas intenções. O povo brasileiro de cinquenta anos atrás não compreendia e, provavelmente, não gostava da forma como era retratado pela ótica do Cinema Novo. Em tempos de crises políticas e instituições fragilizadas que caracterizaram a época que esses filmes foram lançados, infere-se que o público brasileiro, sentia-se muito mais afeito às comédias estreladas por Grande Otelo e Oscarito, tão contestadas pelos intelectuais de seu tempo. Nesse aspecto, os textos de Ely Azeredo analisados neste artigo, estão de pleno acordo com as verdadeiras necessidades artística de seus espectadores – e eventuais leitores.

REREFÊNCIAS

AZEREDO, Ely. A decepção de “Rio, 40 Graus”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p.04, 13 de março de 1956.

_____. “Rio, 40 Graus”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p.4, 14 de março de 1956.

_____. Ainda “Rio, 40 Graus”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p.4, 15 de março de 1956.

_____. Dois filmes nacionais. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p.4, 23 e 24 de novembro de 1957.

_____. “Explicações” agravam um filme indefensável. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p.8, 1º out. 1963.

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

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

REIS FILHO, Daniel Aarão. Entre reforma e revolução: a trajetória do Partido Comunista no Brasil entre 1946 e 1964. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et RIDENTI, Marcelo (orgs.). **História do marxismo no Brasil Volume V: Partidos e organizações dos anos 20 aos 60**.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

ELY AZEREDO'S CRITIQUE ABOUT THE FIRST FILMS OF THE CINEMA NOVO IN THE TRIBUNA DA IMPRENSA

ABSTRACT

This article presents an investigation about the modes of analysis and argumentation present in the work of film critic Ely Azeredo on the films that represented the emergence of Cinema Novo, published in the Tribuna da Imprensa. The objective of this study was to find answers to the negative position of the critic, to this movement that marked the modernization of Brazilian cinematography. The corpus of this study is composed of three criticisms about Rio, 40 Degrees F., a critique about Rio, Northern Zone, both directed by Nelson Pereira dos Santos, and an article about Port of Boxes, by Paulo César Saraceni. The texts present divergent opinions of Ely Azeredo on the work in question, contrasting with the hegemonic judgment of his time, which articulated in a way to exalt the narrative, technical and thematic innovations that such works had.

KEYWORDS

Film Criticism. Ely Azeredo. Brazilian Cinema. Cinema Novo.

Recebido: 14 de novembro de 2017

Aprovado: 12 de dezembro de 2017