

20

O PAGADOR DE PROMESSAS E O CINEMA NOVO BRASILEIRO. OS IMPASSES CULTURAIS DOS ANOS 60.

Claudio Novaes
Universidade Estadual de Feira de Santana

RESUMO: *Alguns aspectos referentes ao conteúdo e à forma do filme O Pagador de Promessas (1962), face ao contexto social e aos discursos sobre arte e política dos manifestos culturais do Cinema Novo brasileiro.*

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema; sociedade; modernidade.*

E depois...

O ilusionismo é, por definição, reacionário, pois, ao tentar representar a "realidade", ele expressa apenas, e inevitavelmente, a ideologia implícita nos conceitos convencionais burgueses da realidade.

Robert Stam, O Espetáculo Interrompido - Literatura e Cinema de desmistificação.

A sociedade, a economia e a arte brasileira passavam por um momento de euforia depois da Segunda Guerra Mundial. Era o reflexo da redemocratização do país, com o fim da ditadura do Estado Novo, e do desenvolvimento econômico, com a ampliação do parque industrial. Nesse clima de euforia, os anos 60 transformam-se politicamente, intelectualmente e culturalmente num "momento extraordinário, marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária¹". Na literatura, no teatro, na música, no cinema e na política, o Brasil vivia um momento "irreconhecivelmente inteligente", como diria mais tarde Roberto Schwarz².

Nesse contexto, há um fortalecimento das liberdades sociais e o aprofundamento das reflexões estéticas e políticas, gestadas pelas vanguardas modernistas depois de 1922. O CPC, a Bossa

Nova, o Cinema Novo, a MPB, o Teatro Arena, a Tropicália são exemplos da diversidade cultural e ideológica do período em que o nacionalismo brasileiro estava em amplo debate. Esse momento de transformação repercute até hoje na cultura brasileira. Ismail Xavier afirma, em relação ao cinema nacional, que vários exemplos atuais, entre eles, *Central do Brasil* (1998), e o perfil geral da produção, 'deixam claro que não há no clima cultural de hoje um tipo de constestação do passado recente como aconteceu no final dos anos 50, na emergência do Cinema Novo'.³ De certa forma, as questões propostas nos anos 60 não foram completamente encerradas.

Esta complexidade cultural e ideológica aparece no filme *O Pagador de Promessas* (1962), dirigido por Anselmo Duarte e baseado no texto de teatro de Dias Gomes. No início desses anos 60, cresce o combate entre cineastas, opondo o cinema 'neo-realista' e engajado à 'chanchada' e aos musicais. Mas um cinema alternativo enfrentava várias dificuldades econômicas por causa do sistema tradicional da produção e da exibição. Portanto, o projeto do Cinema Novo brasileiro era titânico: recriar um cinema nacional, mostrar a "verdadeira" realidade do país, viabilizar a distribuição e exibição dos filmes e criar um público.

Como fazer isso fora dos estúdios tradicionais, sem equipamentos e com poucos recursos?

A resposta era uma dramaturgia que associasse sua forma à realidade econômica e criasse um circuito paralelo de exibição. A difusão desse movimento na consciência nacional ocorreria como um rizoma, revolucionando a arte com a simetria entre os conteúdos populares abordados, e as formas finais dos filmes conseguidas com os baixos orçamentos. Glauber Rocha dá o nome de 'Estética da Fome' a essa fórmula: um cinema que toma os modelos americano, europeu e asiático de maneira antropofágica, para criar uma linguagem nacional *bricoleur*.

O Cinema Novo vai ao interior do país buscar nos mitos da violência e da religiosidade da cultura popular brasileira as raízes de um modelo social violento, implantado no país pela ideologia da colonização. Nasce daí a problematização profunda da gênese da 'fome', como no poema de João Cabral: "não o de aceitar o seco / por resignadamente / mas de empregar o seco / porque é mais contundente."⁴

Mas, quais as relações dessas teorias de vanguarda com

o filme *O Pagador de Promessas*? Qual a relação do filme de Anselmo Duarte com o Cinema Novo brasileiro?

Questões que são problemáticas até hoje, porque o cinema nacional procura compreender as tensões dos anos 60 e suas polêmicas muitas vezes extremadas, devido ao contexto de militância política e estética, silmultâneas.

O espectro desse período é a divisão do mundo em dois blocos ideológicos e econômicos com o fim da 2ª Grande Guerra. Isso repercute no Brasil, que havia iniciado nos anos 50 um importante momento democrático e de autonomia cultural com o governo Juscelino Kubistech até João Goulart, mas sempre marcado pela tensão política da guerra-fria. Essa tensão culmina com o Golpe Militar de 1964, orquestrado pela classe dominante do país e pelo capitalismo internacional, interrompendo autoritariamente as experiências estéticas e políticas das organizações sociais, estudantis, camponesas, intelectuais e artísticas.

Neste período de 1950-1964, os movimentos de arte investiam nos temas sociais. E do CPC – Centro de Cultura e Arte da União Nacional do Estudantes, saiu grande parte dos realizadores responsáveis pelo Cinema Novo. Eles faziam um trabalho:

*fora dos monumentais estúdios, que resultavam num cinema industrial falso, nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo a corpo com uma realidade que nada venha deformar, uma câmera na mão e uma idéia na cabeça.*⁵

Essas dificuldades técnicas funcionavam como estética do projeto dos cineastas novos, mas devido a essa agressividade estética eram chamados de primitivistas, nesse enfrentamento com os realizadores do cinema tradicional.

No meio desse ambiente cultural controverso Anselmo Duarte, ator *galant* dos filmes da *Atlântida* e da *Vera Cruz*, começa a dirigir após a falência destas produtoras. No final da década de 50, ele realiza o filme *Absolutamente Certo!* Esta obra consome poucos recursos, se comparado com os orçamentos industriais, mas tem enorme sucesso de público, fazendo uma pequena fortuna. São os primeiros passos de *O Pagador de Promessas*. Após esse sucesso, Anselmo Duarte viaja pela Europa para conviver com o cinema

européu. Como ele mesmo diz: “com a pequena fortuna que lucrei em *Absolutamente certo!* fui para a Europa em busca de novos conhecimentos⁶.” Isto é importante para o futuro da carreira deste diretor e para o filme, com o qual ele vai ganhar a *Palma de Ouro*, em *Cannes*. Ele vinha de uma carreira de sucesso como ator nos filmes feitos no Brasil dos anos 40/50, convivendo com diretores do cinema industrial, como Lima Barreto, Watson Macedo e Carlos Manga, responsáveis pelas produções da *Atlântida* e da *Vera Cruz*, ou seja, ele tinha experiência com os manuais do Cinema Clássico. Seu filme *Absolutamente Certo!* bebe destas fontes e ele mesmo sabia que esse filme não era um filme de consistência. Era uma concessão ao gosto comum do público, conforme afirma: “tinha consciência que meu filme não resistiria à crítica mais exigente do público europeu⁷”.

Com a viagem para a Europa, principalmente na França, Anselmo Duarte observou pelo ângulo europeu o debate sobre o cinema americano, indústria que seduzia os grandes diretores do mundo. Essa indústria hollywoodiana priorizava a grande produção, a plasticidade na técnica material em detrimento do conteúdo, por isso as desaprovações da revista *Cahiers du Cinéma*. Essas críticas se tornaram os lemas dos cinemanovistas brasileiros. O filme de arte tinha de ser em preto e branco, dar prioridade ao conteúdo, valorizar o autor. Segundo Anselmo Duarte, estas informações e mais os estudos da técnica e da filmografia europeia deram-lhe segurança para pensar numa produção à altura dos festivais internacionais e ele retorna ao Brasil com esse objetivo. Em busca do argumento para um filme que abordasse a intolerância social, ele assiste no Teatro Brasileiro de Comédia - TBC - à peça *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, dramaturgo engajado nas lutas sociais da época. Ao fazer as adaptações técnicas da peça para a linguagem cinematográfica o cineasta diz que, tanto o escritor Dias Gomes, quanto o produtor do filme Oswald Massaini, desaprovaram as modificações e soluções encontradas para o roteiro, mas que os dois voltaram atrás depois do sucesso do filme.

O relato do filme é um problema ‘regionalista’, pois aborda a religiosidade de um sertanejo impedido por um padre de pagar uma promessa feita para salvar seu burro acidentado, porque sincretiza em sua fé os símbolos da religião popular de origem africana e os símbolos cristãos. A dramaticidade do filme é o confronto entre esse

personagem Zé do Burro, representando a cultura popular, e o padre, representando a intolerância da Igreja e outras instituições dominantes.

Com o entrelaçamento das duas vertentes: o cuidado técnico e a crítica social, *O Pagador de Promessas* tem um resultado ambíguo entre o 'Cinema Clássico' e o 'Cinema Moderno'. Ele utiliza os mecanismos de enquadramento determinados pelos manuais clássicos de filmagem e o 'realismo' das seqüências para apresentar uma crítica social. Por exemplo, na seqüência final do filme, mostrando o povo invadindo a Igreja com o Zé do Burro morto e crucificado. Essa perspectiva de redenção do personagem é dada pelos planos da seqüência, mostrando o povo rebeladando-se contra a ordem do padre e invadindo a Igreja com o 'héroi' morto. Há uma rebeldia momentânea contra a repressão, mas conforme Jean-Claude Bernardet "o filme seria muito mais incisivo se, ao invés de encerrar-se com uma pretensa vitória, mostrasse o quão ilusória é essa vitória...⁸"

Essa ambiguidade entre o 'clássico' e o 'moderno' é qualidade ou defeito do filme?

Esta questão será o dilema não só do Cinema Novo, mas de toda a crítica cultural contemporânea no mundo capitalista. E para o cinema, cria um impasse muito importante, pois fala de uma arte de alto custo financeiro para as produções, levando o cineasta à situação de refém do capitalismo e do público, situação que requer estratégias dentro e fora do filme para construir uma ambiguidade positiva.

Essa polêmica entre o ético e o estético é fundamental para uma reavaliação das reais condições de produção, direção e conquistas internacionais desse filme de Anselmo Duarte. Ancorado no sucesso que obteve nos festivais, ele acusava os cinemanovistas de não saberem filmar: imagem tremida, mal enquadramento, problema de iluminação, precários recursos cenográficos, seriam problemas dos filmes realizados pelos cineastas revolucionários. Por outro lado, os líderes do Cinema Novo acusam o cinema de 'luxo' de não 'realista', descompromissado e alienado.

Esse dilema colocado pelo filme *O Pagador de Promessas* ainda traz sérias conseqüências para o cinema brasileiro em seu eterno renascimento: como conciliar a técnica do grande cinema

com um realismo crítico?

A atualização desse debate ocorreu sobre a última grande repercussão do cinema brasileiro no mundo – *Central do Brasil* (1998). Esse filme de Walter Salles traz um tema simbólico da narrativa ocidental: a viagem; os personagens são arquétipos desta narrativa: a criança e o velho. Essa filme também atualiza o símbolo da travessia em busca do pai. São argumentos universais singularizados na memória colonial brasileira da mitologia sertão-litoral.

O Pagador de Promessas e *Central do Brasil* têm os ‘filhos’ que fazem as travessias: *Zé do Burro* e o menino *Josué*; têm as madrastas divididas entre os maus tratos e a proteção: a Igreja e a professora *Dora*; apresenta as imagens da redenção projetada: *Iansã/Santa Bárbara* e o pai do menino; por fim as duas obras apresentam os irmãos desconfiados e depois aliados à causa do ‘herói’: o povo em *O Pagador de Promessas* e os irmãos de *Josué* em *Central do Brasil*. O argumento principal é um arquétipo e a originalidade de cada obra está no olhar sobre essa identidade e suas diferenças.

Um contraponto emblemático, na cinematografia nacional sobre o arquétipo dessa viagem, é o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. A obra apresenta a mesma problemática da bipolaridade sócio-econômico da mitologia brasileira sertão-litoral. Seu relato encena a viagem do vaqueiro *Manuel*; encena o mito das promessas do *Beato Sebastião* e do *Corisco*; e também apresenta a companheira de travessia dócil e ameaçadora, representada por *Rosa*; e, por fim, os irmãos que exigem uma provação da fé do ‘herói’ antes de aceitá-lo no grupo dos *Beatos* e dos *Cangaceiros*.

Nas três obras, os elementos se repetem em diferença. Enquanto n’*O Pagador de Promessas* e *Central do Brasil* a técnica é agenciada para aproximar o público dessa realidade simbólica do país, no filme de Glauber Rocha essa simbologia do imaginário brasileiro é interagida com o público na forma da ‘anti-técnica’, como uma linguagem manifesto que radicaliza a diferença do conteúdo também na forma da luz natural, do som direto, dos ruídos externos, da montagem compulsiva e da teatralização que absorve os sentidos mais enraizados da cultura popular brasileira.

A comparação dos significados destas obras não significa

uma hierarquia da qualidade em si. Principalmente no cinema, onde o sucesso comercial do filme é importante para a viabilidade econômica de uma empresa cinematográfica no mundo capitalista. Essa comparação apenas mapeia alguns elementos das três obras, para por em evidência um problema recorrente no cinema nacional brasileiro. Desde os anos 60, a arte brasileira introduziu esta problemática cultural e política nos manifestos da arte.

Neste sentido, *O Pagador de Promessa* não poderia passar indiferente no ambiente de expectativas e polêmicas sociais e estéticas da sua época. Mas também não resistiria como obra do Cinema Novo em termos da dialética conteúdo/forma. Alex Viány diria, depois da primeira exibição desse filme, que ele era o início do 'cinema novo' brasileiro, conforme relata Anselmo Duarte. Apesar do sentido do termo "cinema novo" não ser ainda concretamente observável em obras cinematográficas, porque só se tornará visível em obras futuras, como *Vidas Secas* (1963), entre outras de ficção e documentários, mesmo assim, esse entusiasmo inicial de alguma forma antecipa a carreira vitoriosa do filme de Anselmo Duarte no festival de *Cannes* e outras conquistas internacionais 'inacreditáveis.' A surpresa fica evidente nas palavras de Glauber Rocha ao dizer para Anselmo Duarte que: "o pessoal do Rio ainda não entendeu como foi possível você vencer em Cannes, derrotar o mestre Buñuel. Não se conformam⁹". Essas palavras de Glauber, tanto podem ser de desprezo, por entender qualquer limitação na qualidade do filme, quanto de surpresa pelo nível da competição do festival naquele ano de 1962, que reunira os grandes diretores da Europa: Fellini, De Sica, Visconti, Antonioni, Monicelli, Cacoyannis, Lumet, Varda, Bresson, Urayama, Petrovic, Buñuel e outros.

Esta polêmica do Cinema Novo *versus* *O Pagador de Promessas* está presente na obra crítica de Alex Viány e Glauber Rocha, que deixam registradas suas posições sobre Anselmo Duarte ao escreverem a história e a crítica do cinema brasileiro. Viány situa o diretor de *O Pagador de Promessas* entre o 'velho' e o 'novo cinema'. Essa ambigüidade do cinema é a mesma ambigüidade entre os gêneros de todas as artes, pois as limitações de fronteiras, na prática, são sempre tênues e precárias.

A questão é se *O Pagador de Promessas* realiza bem ou

mal essa ambiguidade?

A resposta a essa pergunta é a permanência e a atualidade -ou não- do filme para o público e para a crítica. Essa obra de Anselmo Duarte levou o cinema brasileiro à mais alta condecoração internacional: a *palma de ouro* em *Cannes*. Por outro lado, o Cinema Novo projetou definitivamente o cinema brasileiro nos espaços internacionais.

Enfim, qualquer avaliação que se faça do cinema do Brasil hoje em dia deve ser levado em consideração que *O Pagador de Promessas* e o Cinema Novo estão em diálogo de confluência e de divergência. É um contato entre as referências estéticas e éticas importantes para o entendimento das contradições do cinema e de todas as linguagens artísticas e também da crítica atual, porque fazer crítica de cinema envolve um conjunto de questões específicas da arte cinematográfica e da conjuntura. Pois 'c'est dire que, pas plus qu'il n'existe une théorie unifiée du cinéma, il n'existe aucune méthode universelle d'analyse des films.¹⁰

RÉSUMÉ: *Quelques aspects en relation avec le contenu et la forme du filme La parole donnée (1962), face au contexte social et-aux discours sur l'art et la politique dans les manifestes cultureles do Cinema Novo brésilien.*

MOTS CLÉS: *Cinéma; société; modernisme.*

NOTAS

1 HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. p.15.

2 HOLANDA, Heloísa Buarque de Holanda & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos anos 60*. p. 8.

3 XAVIER, Ismail. Movimentos táticos, para um tempo sem estratégias. *Revuc ARCALT - Cinémas d'Amérique latine*, n.7, 1999. p.115.

4 MELO NETO, João Cabral de. A Palo Seco. In: *Obras Completas*, [19...].

5 BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. [19...] p. 27.

6 SINGH JR, Oséas. *Adeus Cinema, vida e obras de Anselmo Duarte*, [19...]. p. 68.

7 Idem, p. 65.

- 8 BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*, [19...]. p. 54.
9 SINGH JR, Oséas. *Adeus Cinema, vida e obra de Anselmo Duarte*, [19...].
p. 132.
10 AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *L'Analyse des films*, [19...].
p. 5.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *L'Analyse des films*. Paris: Nathan, 1999.
BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*, São Paulo: Paz e Terra, 1978.
HOLLANDA, Heloísa B. de. *Impressões de Viagem—cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. SP: Brasiliense, 1980.
HOLLANDA, H. B. & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. SP: Brasiliense, 1990.
ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
SENNÁ, Orlando (Org). *Glauber Rocha – Roteiros do Terceiro Mundo*, RJ: Embrasilme/Alhambra, s/d.
SINGH JR, Oséas. *Adeus Cinema*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1993.
STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido – Literatura e Cinema de desmistificação*, SP: Paz e Terra, 1981.