

O CINEMA MARGINAL NA CRÍTICA DE ELY AZEREDO: ANÁLISE DOS TEXTOS SOBRE *CARA A CARA* (1967) E *MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA* (1969)

Luís Geraldo Rocha¹

RESUMO

Este artigo apresenta uma investigação acerca dos métodos de análise e argumentação presentes no trabalho do crítico de cinema Ely Azeredo, sobre o Cinema Marginal. O objetivo deste estudo foi encontrar respostas para o posicionamento negativo do crítico a este movimento que marcou a modernização da cinematografia brasileira. Para esta análise, foram selecionados dois textos publicados no periódico carioca *Jornal do Brasil* a respeito das obras *Cara a Cara* (1967) e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane. 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 continham.

PALAVRAS-CHAVE

Ely Azeredo; crítica cinematográfica; Cinema Marginal.

1 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).

Nesse 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 panorama, Ely Azeredo distinguiu-se dos demais nomes da crítica cinematográfica do período, por apresentar, na maioria das vezes, visões negativas acerca da modernização do cinema brasileiro das décadas de 1950 e 1960, proporcionada pelo movimento cinemanovista. Suas afirmações reiteradas de que era um crítico livre de subserviências a grupos e movimentos

¹ Graduado em Jornalismo pela Universidade do Sagrado Coração (Bauru, SP) e Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

cinematográficos, assim como inclinações positivas a determinados filmes motivadas por amizades, estão presentes em várias de suas análises sobre os filmes brasileiros do período. “Não me sinto no direito de me calar para ser considerado ‘boa-praça’ em todas as rodas”, assegurou em sua análise sobre *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni, intitulada “Explicações agravam um filme indefensável” e publicada na *Tribuna da Imprensa* em 1º de outubro de 1963.

Em fins da década de 1960, outro movimento cuja envergadura alicerçava-se na modernização de suas estruturas dramáticas e técnicas surgiu na cena brasileira, o Cinema Marginal. Defendendo a ideia de um cinema nacional subdesenvolvido e viável apenas a partir da antropofagia cultural, o movimento tornou-se o grande contraponto ao Cinema Novo, ao mesmo tempo em que pronunciava-se contundentemente contra o regime militar instaurado no país em 1964.

A partir dessa perspectiva, o objetivo deste artigo consiste em verificar o posicionamento do crítico de cinema Ely Azeredo a dois filmes do Cinema Marginal (*Cara a Cara* e *Matou a Família e Foi ao Cinema*, dirigidos por Júlio Bressane), assim como identificar os critérios de análise dos quais o crítico utilizou para analisar as referidas obras cinematográficas.

2 O CINEMA MARGINAL

O Cinema Marginal surgiu no final da década de 1960. De acordo com Xavier (2001), a radicalização do processo ditatorial, a partir do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, foi o principal estímulo para o aparecimento de tais filmes. O AI-5 possibilitou aos militares a perseguição com maior intensidade aos artistas e intelectuais, produzindo grandes reflexos no panorama cultural do Brasil. Esse momento obscuro da história do país é refletido no espírito dos diretores do Cinema Marginal. O autor traduz o estado de espírito dos artistas da época de forma que, “a partir daquele momento, viver no Brasil era encarar a tortura, a agonia, o tempo como sangrar. O passado é ruína, a redenção futuro, um ponto de fuga ilusório”:

Florescido no período ao AI-5, esse cinema é em geral assumido como resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia

elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feito de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch* no culto ao gênero horror subdesenvolvido, esse produto da imaginação, misto de gíbi e circo-teatro, cuja figura símbolo é o Zé do Caixão e cujo horizonte estético é *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966), filmes de José Mojica Marins [...] (XAVIER, 2001, p.76. Grifo do autor).

Ainda segundo Xavier (2001), o Cinema Marginal ultrapassou de forma exponencial as ideias expressas pelo Cinema Novo. O autor apresenta a “Estética do Lixo” como a subversão dos padrões de produção tradicionais, ao questionar a elitização do Cinema Novo. Os filmes provenientes do Cinema Marginal priorizavam a produção de um modelo de filme pobre, rejeitando o cinema bem feito e realizando seus filmes a partir da sujeira do lixo industrial despejado nos países subdesenvolvidos pelos países de Primeiro Mundo. Dessa forma, o referido movimento assumia a posição de colonizado do cinema brasileiro e defendia a tese de que o cinema nacional só poderia ser realizado a partir de fragmentos desse lixo industrial proveniente dos países desenvolvidos. Consequentemente, os programas radiofônicos, os filmes de ficção científica e faroeste, as manchetes de jornais sensacionalistas e a chanchada brasileira eram elementos a serem trabalhados em tais filmes, para a construção de uma estética própria:

A estética do lixo é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa da reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado. Dela resultam filmes que, em média, talvez sejam muito datados, sintomas de uma época, mas nessa atmosfera exasperada também se engendra uma poética mais densa, em que a agressividade é ironia mais elaborada e se articula a um metacinema mais rigoroso. (XAVIER, 2001, p.76-77).

O marco inicial do movimento pode ser dividido em dois filmes, lançados no ano de 1967 que utilizaram a “Estética do Lixo”. O primeiro é *Cara a Cara*, dirigido por Júlio Bressane e o segundo *A Margem*, de Ozualdo Candeias. Entretanto, foi somente no ano seguinte, em que Rogério Sganzerla dirigiu *O Bandido da Luz Vermelha*, o Cinema Marginal ganhou notoriedade. Para Ramos (1987):

Filmado na Boca do Lixo (dentro de um estilo em “transe”, que lembra por diversas vezes a câmera de Glauber), o *Bandido da Luz Vermelha* ainda possui traços da produção do Cinema Novo que gira em torno da representação

alegórico do Brasil e de sua história. No entanto, a forte presença do universo urbano, da sociedade de consumo e do lixo industrial gerado por essa sociedade, marca uma nítida diferença. O abandono da ética cinemanovista e o aproveitamento, a partir daí, do cafona e do kitsch, acentuando a degradação dos personagens, incidem igualmente nessa direção. Na “representação do Brasil” o universo político é explorado para acentuar o grotesco distante de uma visão global do social. O filme é inteiramente elaborado, inclusive em sua forma narrativa, a partir de restos da produção industrial da cultura de massas. A ausência de formas narrativas populares, como motivo para a fragmentação da linguagem, permite a adequação da narrativa de *O Bandido da Luz Vermelha* ao universo do lixo urbano da sociedade de consumo. O Brasil que emerge dos fragmentos desse filme já é um país completamente distinto daquele que surge nas alegorias do Cinema Novo. (RAMOS, 1987, p.381).

De acordo com Nuno César de Abreu (2006), essa nova geração de cineastas visava, com os filmes do Cinema Marginal, “realizar um cinema com a perspectiva de convivência com o mercado e romper com a linguagem elitista e europeia do Cinema Novo”. É com esses ideais que cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias, Neville D’Almeida, Carlos Reichenbach e Andréa Tonacci irão dar a tônica ao Cinema Marginal no final da década de 1960 e início dos anos 1970. O Cinema Marginal teve vida efêmera, chegando ao fim no ano de 1973. Após inúmeras perseguições políticas a diversos cineastas do movimento, que decidiram partir para o exílio.

3 JÚLIO BRESSANE: O “VALE TUDO” EM CINEMA

O primeiro texto a ser analisado baseia-se no filme *Cara a Cara*, publicado em 23 de março de 1968. A análise de Ely Azeredo iniciou-se ressaltando o caráter inovador da obra e o contexto em que foi lançado, apresentando vários segmentos fraccionados pela censura. Sobre essa situação, comentou:

Cara a Cara era um filme. A versão em exibição, cortada pela Censura, é outro filme. Não conhecendo a versão integral, não deveríamos comentar *Cara a Cara*. Mas, assim como o produtor não se pode dar ao luxo de aguardar a prometida reforma da Censura e a liberação sem cortes, não podemos deixar de escrever sobre um filme que se fez notícia de todos os dias e se oferece ao público em um circuito. (AZEREDO, 1968, p.8).

Logo no início da análise, o crítico identificou que a obra foi lançada em circuito exibidor, mesmo com os cortes sofridos pela censura, não sendo proibida integralmente. Ely Azeredo, dando ênfase à sua preocupação mercadológica em relação ao cinema brasileiro, lamentou a atuação da censura² em fraccionar algumas cenas do filme, que não foram expostas posteriormente. Entretanto, ressaltou a importância do lançamento de *Cara a Cara* em circuito comercial, pois “o produtor não se pode dar ao luxo de aguardar a prometida reforma da Censura”. Observa-se, também, que o crítico, implicitamente, comparou negativamente a martirização em torno de *Terra em Transe*³, quando o filme de Glauber Rocha foi censurado, e a atitude madura de Júlio Bressane, ao não utilizar-se deste artifício, em relação ao impedimento de algumas cenas de seu filme, para atrair os holofotes para si.

Após destacar a importância de se analisar *Cara a Cara*, dedicou-se a caracterizar o cineasta Júlio Bressane e o estilo que diretor desenvolveu na obra:

É trabalho de apaixonado por cinema e de um jovem que procura seus próprios caminhos. Se excetuarmos a última cena, homenagem deslocada e indefensável de *Terra em Transe*, o filme não copia ninguém. Os erros de Bressane são seus, assim como os acertos. Ele não se esconde sob o álibi da mensagem (a de sempre: “a decadência da classe média”) ou da obscuridade pretextada por revoluções estéticas estrangeiras (como o citado *Terra em Transe*). Bressane diz o que pretende com clareza. O fio da história, de sua própria autoria lhe dá a oportunidade de prender a curiosidade do

² No certificado de censura do filme, expedido pela Censura Federal, datado de 1º de fevereiro de 1968, afirma-se que “a obra era imprópria para menores de 18 anos, com cortes na cena de alcova, onde são focalizados dois corpos nus, em colóquio amoroso, até o take onde a artista principal é focalizada de frente, com os braços cruzados”. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0120085C01101.pdf>. Acesso: 10 set. 2017. Na ratificação do parecer, promulgada em 8 de janeiro de 1968, justifica-se tal censura afirmando que “tal corte, em verdade, jamais prejudicará a compreensão do personagem principal do filme, representando, tão somente, um ato de libidinagem, autêntico atentado ao pudor e aos bons costumes. O filme referido longe está de integrar o grupo reduzido de obras que contribuem para o desenvolvimento cultural do País, no setor da cinematografia”. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0120085C01001.pdf>. Acesso: 10 set. 2017.

³ *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, lançado no mesmo ano, foi censurado pelo regime militar às vésperas de ser exibido no Festival de Cannes. Em um artigo intitulado “Falso dilema do Transe”, publicado em 5 de maio de 1967, Ely Azeredo discorre sobre a atitude dos produtores do filme em relação ao episódio, que, segundo ele, utilizaram-se da proibição da obra para construir uma martirização da classe artística de esquerda, nos anos iniciais do governo do Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco. Ao mesmo tempo, defendia-se da acusação de ser um dos articuladores da censura imposta à obra: “Como um dos produtores de *Terra em Transe* teve o inqualificável gesto (verbal e em circunstância menor de esquina) de colocar-me como um dos defensores da proibição do filme — o que se encaixa bem na campanha de certos grupos contra os críticos que não se curvam incondicionalmente a todos os seus filmes — sou obrigado a justificar em aberto o meu voto na Comissão de Seleção do Itamaraty: considero *Terra em Transe* um filme frustrado, que não representa o atual estágio de evolução do cinema brasileiro. Foi ótimo que a Censura não continuasse a trabalhar pela auréola de martírio procurada pelo realizador do filme. Liberado, *Terra em Transe* está reduzido às suas dimensões mortais. Vai ser julgado, não canonizado a priori, pelos que gostariam de reduzir a mera campanha de publicidade a plataforma do cinemanovismo”. (AZEREDO, 5 mai. 1967, p.2).

espectador, apesar dos habituais esnobismos cinemanovistas (câmera tremula além do plano de tolerância da retina, planos de duração excessiva) e até de obter alguns impactos de veracidade raros em um trabalho de estreante. Por exemplo, a súbita fúria assassina de Raul, ao explodir na própria repartição pública, atingindo um colega, quando se espera que abandone o expediente para possuir à força Luciana. Aí, como em quase toda a projeção, observa-se uma direção de atores sóbria e equilibrada, procurando chegar não à espontaneidade tradicional, mas a um certo matiz dramático. (AZEREDO, 1968, p.8).

É preciso destacar que um dos pilares que constituíam a contrariedade de Ely Azeredo em relação ao Cinema Novo alicerçava-se na construção de uma linguagem narrativa e estética complexa, que só satisfazia os próprios diretores e o círculo social, do qual eram integrantes. Júlio Bressane, por sua vez, apesar de apresentar um tema recorrente ao movimento cinemanovista, “a decadência da classe média”, constrói a estética de *Cara a Cara* de modo a estimular a fruição entre filme e espectador. Consequentemente, a apreciação do público ocorre sem maiores problemas de identificação. Dessa forma, ao elevar o cineasta Júlio Bressane ao *status* de um artista sem vínculos com projetos ideológicos de grupos de cinema, afirmava que “os erros do cineasta são seus, assim como os acertos”. Novamente, tecia uma crítica à homogeneidade estética e temática do Cinema Novo. Essa crítica constituía-se a uma determinada tendência estilística e temática do movimento que, uma vez adotada por um determinado cineasta, estendia-se aos filmes dos demais diretores do Cinema Novo. Logo, ao afirmar que “os erros de Bressane são seus, assim como os acertos”, atribuía um caráter específico ao diretor, do qual liberdade artística manifestava-se livre de ideologias externas.

Entretanto, apesar de destacar aspectos positivos da obra, Ely Azeredo apresentou algumas falhas em *Cara a Cara*, defendendo que, “apenas com um fio de história, Júlio Bressane consegue criar uma obra que prendia a capacidade do espectador”. Mas o cineasta ainda resguarda alguns traços dos “esnobismos cinemanovistas (câmera tremula além do plano de tolerância da retina, planos de duração excessiva)”. Além disso, o filme apresentava uma “homenagem deslocada e indefensável de Terra em Transe”. Ainda que, nas palavras de Ely Azeredo, Júlio Bressane constituía-se como um cineasta sem vínculos ideológicos com o Cinema Novo, a utilização de alguns recursos fílmicos caros ao referido movimento faziam-se presentes em *Cara a Cara*, sendo apontados como um grave defeito do filme pelo crítico. Porém, esses recursos cinemanovistas empregados pelo cineasta em sua obra, não são

suficientes para desqualificar o filme. O crítico continuou sua linha de argumentação, dessa vez elogiando a *mise-en-scène* produzida pelo diretor, que “consegue alguns impactos de veracidade raros em um trabalho de estreante”. O ápice de tal impacto é destacado por Ely Azeredo na cena da “súbita fúria assassina de Raul, ao explodir na própria repartição pública, atingindo um colega, quando se espera que abandone o expediente para possuir à força Luciana”.

O artigo analítico sobre *Cara a Cara* reforça as peculiaridades desse crítico de cinema. Ao traçar uma análise do filme de Júlio Bressane cuja tônica se dava sempre pela comparação com o Cinema Novo e seus mais variados aspectos, detectou-se que a disputa simbólica entre ele e o referido movimento ainda estava em seu auge. Isso pode ser evidenciado pelas constantes comparações de *Cara a Cara* com *Terra em Transe*. Observou-se, também, que Ely Azeredo apresentou uma análise favorável ao primeiro longa-metragem de Júlio Bressane, por apresentar clareza em sua narrativa e não possuir a pretensão de criar uma estética renovadora, aproximando-se do paradigma cinematográfico que o crítico prezava. Consequentemente, apresentando-se como uma alternativa viável à hegemonia do Cinema Novo, durante a década de 1960. Esse posicionamento iria alterar-se na ocasião de lançamento do segundo filme de Júlio Bressane, como será verificado adiante.

O segundo texto de Ely Azeredo sobre uma obra de Júlio Bressane constituiu-se no filme *Matou a Família e foi ao Cinema*, publicado na edição de 15 e 16 de março de 1970 do *Jornal do Brasil*. Ao contrário de sua análise sobre *Cara a Cara*, o crítico adotou um tom extremamente negativo em relação a *Matou a Família e foi ao Cinema*. No início de sua análise, citou as palavras de Júlio Bressane sobre uma nova tendência cinematográfica criada pelo cineasta. Tal tendência representava uma espécie de radicalização da modernidade no cinema brasileiro, já instaurada pelo Cinema Novo:

Eu criei um fato novo dentro do cinema brasileiro, uma outra dimensão cultural, e meus filmes não podem ser vistos com os olhos preconceituosos de 1940. Eu adoro os filmes dessa época, assisti a todos ou a quase todos. (BRESSANE apud AZEREDO, 1970, p.4).

Com essa definição de Júlio Bressane e seu projeto cinematográfico a partir de *Matou a Família e foi ao Cinema*, pode-se constatar que Ely Azeredo desaprovava veementemente o filme em questão. As palavras de Júlio Bressane representam uma negação de todos os

elementos que Ely Azeredo valorizou no cinema. Devido ao fato de que o crítico iniciou sua carreira na década de 1940, pautando-se por um modelo de cinema tradicional hollywoodiano, seu perfil entraria em conflito com esse novo movimento que se iniciava, do qual se condicionou a denominar Cinema Marginal.

Respondendo a essa definição de Júlio Bressane sobre seu marco inaugural de cinema e *Matou a Família e foi ao Cinema*, apresentou uma postura incisiva:

Assim falou Júlio Bressane. *Matou a Família e foi ao Cinema*, de 1969 é genial. Digo, o título é genial. O filme é indefensável. Apesar dessa opinião, não achei necessário passar no departamento de pessoal antes de escrevê-la. Nenhum representante da crítica “ano 2000” foi contratado para ocupar o meu lugar, embora tenham transcorrido quatro dias entre o pronunciamento do jovem realizador e meu encontro com seu filme. Quatro preciosos dias. Quem desconhece a real extensão de quatro dias provavelmente não leu que o próximo longa-metragem de Júlio Bressane será rodado neste espaço de tempo. Saibam, portanto, que até os meus verbos já estejam ultrapassados pela pressa do “cinema jovem”. E o moderno *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, ausente de cartaz há poucas semanas estar tão velho quanto os filmes que assombraram Paris na primeira sessão pública do cinematógrafo, em 1895. (AZEREDO, 1970, p.4. Grifo do autor).

Ely Azeredo utilizou novamente a ironia para contestar seu interlocutor. O crítico, que detinha para si seus valores geracionais da primeira metade do século XX, dos quais não se desvinculou em nenhum momento, apresenta certa indignação em sua resposta ao cineasta, que afirmou que “era preciso mudar os critérios de julgamento para analisar seus filmes em uma tendência crítica que tenha evoluído com a época”. Ely Azeredo, por sua vez, reagiu à afirmação de Bressane afirmando que “não achou necessário passar no departamento de pessoal antes de a análise sobre *Matou a Família e foi ao Cinema* e nenhum representante da crítica ‘ano 2000’ foi contratado para ocupar o seu lugar, embora tenham transcorrido quatro dias entre o pronunciamento do jovem realizador e seu encontro com seu filme”. Ao mencionar o “representante da crítica do ano 2000”, ironizava a necessidade de um crítico “à frente de seu tempo” e em sintonia com as tendências cinematográficas brasileiras do final da década de 1960. Em contrapartida, essa ironia representava certo ressentimento de sua parte em relação a um certo desprezo dos jovens diretores de cinema do país em relação aos críticos de cinema originários de gerações anteriores.

Também é possível observar a discordância do crítico no que tange aos métodos de trabalho empregados por Júlio Bressane, que passaria a adotar uma técnica de produção a “toque de caixa”. Ely Azeredo reprovava veementemente a pressa do cineasta no processo de produção, que, segundo ele, resultaria na baixa qualidade desses filmes.

Esses dois trechos analisados da crítica sobre *Matou a Família e foi ao Cinema* fornecem elementos para detectar as principais discordâncias entre Ely Azeredo e o Cinema Marginal. A primeira delas consistia nas palavras de Júlio Bressane, que afirmava que seus filmes só poderiam ser vistos e apreciados por uma crítica de cinema que prezava pela modernidade e radicalização estética e narrativa. A segunda relaciona-se aos métodos de produção realizados em curto espaço de tempo. O crítico divergia desses dois aspectos do cinema produzido por Júlio Bressane, devido a um conflito de gerações. Novamente é necessário lembrar que o crítico era fortemente marcado por uma visão de cinema relacionada aos moldes tradicionais, e dificilmente identificava-se com uma obra que configurava-se além desse padrão. Dessa forma, para ele, o cinema precisava ser realizado por intermédio de um extenso processo de produção. Transgredindo tais regras, o Cinema Marginal seria alvo de severas críticas por parte do crítico.

Continuando sua análise sobre *Matou a Família e foi ao Cinema*, apontou as deficiências técnicas da obra, transformadas por Júlio Bressane como elementos estéticos que compõem o filme:

Bressane afirma que transformou a precariedade das condições de filmagem em “elemento cultural”. É lícito discordar. Se a trilha sonora (componente da forma cinematográfica há quatro décadas) é miserável a ponto de não permitir a compreensão da maioria das falas, como esse pauperismo pode contribuir para algum projeto cultural? Na lamentável trilha sonora e na fotografia idem, vejo uma pessoa que lesa o espectador. (AZEREDO, 1970, p.4).

Identifica-se, no trecho destacado, uma avaliação extremamente negativa em relação a transformação das condições de filmagem, em “elemento cultural”. Diferentemente no contexto de produção e lançamento de *Cara a Cara*, o Cinema Marginal ainda não constituía-se como um movimento definido e com proposta ideológica explícita. Essa condição independente do primeiro filme de Júlio Bressane resultou em uma visão positiva de Ely Azeredo no tocante à obra, que naquela altura, possuía severas restrições à homogeneidade

do Cinema Novo. Entretanto, o lançamento de *Matou a Família e foi ao Cinema* alterou esse panorama ao constituir um projeto ideológico de cinema, pautado pela “Estética do Lixo”. A subversão presente em todos os aspectos do filme, desde a sua narrativa até a sua trilha sonora, propostas por essa mesma estética, também entrou em conflito com a compreensão de cinema presente em sua personalidade. Por um lado a opinião do crítico estava de acordo com o Cinema Marginal em relação ao Cinema Novo no tocante à elitização do movimento e a falta de comunicabilidade com o público. Por outro, essa convergência de opinião extinguiu-se, quando o caminho seguido pelo Cinema Marginal para superar o “impasse” cinemanovista residiu na subversão de qualquer padronização estética.

Dessa forma, a precariedade dos moldes de produção reivindicada pelo Cinema Marginal a fim de contestar o Cinema Novo e transformá-la em “elemento cultural” seria o epicentro da divergência entre Ely Azeredo e a direção de Júlio Bressane na direção de *Matou a Família e foi ao Cinema*. Novamente demonstrando a preocupação do público perante o filme, sua análise evidenciou que o excesso de elementos rústicos, que há princípio, deveriam constituir-se como uma das grandes inovações da obra, acabou por prejudicar a experiência estética dos espectadores, como a sonoplastia precária, que os impediam compreender os diálogos travados pelos personagens.

Ely Azeredo questionou se o pauperismo presente em *Matou a Família e foi ao Cinema* poderia contribuir para algum projeto cultural. Identifica-se que ele colocava em xeque a relevância dessas obras diante da cinematografia brasileira com o passar dos anos, demonstrando explicitamente a dúvida que tinha para si, se os filmes produzidos nessa época seriam lembrados e valorizados a longo prazo. Apesar do desprezo com que Ely Azeredo recebeu essas obras, é preciso ressaltar que ele as assistiu e escreveu sobre elas, no “calor da hora”. Dessa maneira, é válido afirmar que o crítico pode não ter tido a maturação necessária para a assimilação de tantas novas formas de “fazer cinematográfico”. A velocidade com que essas novas obras surgiram, possivelmente, não o permitiram uma reflexão crítica profunda sobre elas e sobre a sua própria maneira de olhar o cinema e a semiologia por trás dessas novas manifestações cinematográficas.

Ainda que a “Estética do Lixo” empregada em *Matou a Família e foi ao Cinema* tenha sido alvo de críticas, em uma nova passagem de seu artigo, teceu elogios à força das imagens da obra:

Apesar de tudo, *Matou a família e foi ao cinema*, que não se apresenta como diversão, nem propõe uma história com os tradicionais começo, meio e fim, conta com elementos de força – bem mais que o longa de estreia do cineasta, *Cara a Cara*. Ao lado de outras correntes de renovação que vitalizam nosso cinema, precisamos de imagens “bárbaras” como as que podem ser encontradas no novo Bressane. [...] A barbárie de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, nasceu por encomenda alemã (TV) e francesa, e arma o binômio exotismo-miséria sob medida para festivais estrangeiros. Bressane, não: foi ao brasileiríssimo *grand-guinol* dos chamados jornais de crime, colhendo imagens de nosso subdesenvolvimento em seu aspecto mais policial. (AZEREDO, 1970, p.4. Grifo do autor).

Mais uma vez ressaltou o caráter transgressor da obra e seu distanciamento da narrativa padrão, com “começo, meio e fim”. A ausência dessa característica narrativa clássica resulta em um filme, de acordo com Ely Azeredo, que “não se apresenta como diversão”. Mais uma vez deu vazão ao seu ideário de cinema para, *a posteriori*, elencar os pontos positivos que detectou no filme. Para ele, *Matou a Família e foi ao Cinema*, “contava com elementos de força, bem mais que o longa de estreia do cineasta, *Cara a Cara*”. Tais elementos de força residiam na exposição da barbárie presente, no cotidiano do Brasil durante o período dos anos de chumbo. A força do filme de Bressane concentrava-se em trazer para as telas as manchetes das páginas de jornais sensacionalistas e não poupar o espectador de ser “testemunha” dessa barbárie. É possível destacar uma cena em específico, em que um preso político sofre torturas intermináveis, em uma clara crítica de Bressane ao fechamento democrático do Brasil e o endurecimento do regime militar pós AI-5. Mais uma vez, valendo-se da comparação, o crítico contrasta a barbárie presente em *Matou a Família e foi ao Cinema* e em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, lançado no mesmo ano. Para Ely Azeredo, a barbárie presente no filme de Júlio Bressane apresentava-se muito mais sensível ao espectador pelo fato de estar presente no cotidiano do público. Em contrapartida, a barbárie de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* constituía-se como um elemento fantasioso para exibir o “exotismo-miséria” do Brasil em festivais de cinema.

Porém, apesar de elogiar o trabalho de Bressane em expor a barbárie social no filme em questão, condenou a maneira como o diretor construiu a narrativa, a partir de fragmentos de crônicas policiais:

Matou a família repete o cinema caseiro e a cinefilia diletante de *Cara a Cara*. Sua colagem de casos da crônica policial é compreensivelmente arbitrária. Não é proibido ser arbitrário. Pelo contrário; é uma faculdade que os autores devem exercitar. Mas o arbítrio, como foi aplicado, leva o filme a descaminhos de gratuidade. Frequentemente Bressane cai na evasão poetizante (desta não há melhor exemplo do que as sequências finais com Renata Sorrah e Márcia Rodrigues). Os choques também são amortecidos pela duração exibicionista dos planos, que só serve para distanciar (e irritar) a plateia. (AZEREDO, 1970, p.4. Grifo do autor).

Observa-se a primeira manifestação de Ely Azeredo em relação a uma mudança favorável a uma narrativa distante dos padrões convencionais, destacando que a colagem de casos de crônica policial em *Matou a Família e foi ao Cinema* é compreensível, pois esses casos, na vida real, não seguem uma linha definida e cronológica. Dessa forma, ao compor o filme de maneira com que os fragmentos da crônica policial estejam dispostos de forma arbitrária, o crítico identificou que Júlio Bressane realizava uma espécie de montagem de uma página de jornal sensacionalista, por meio do qual serviu de fonte de inspiração, para criar as histórias presentes na obra. Assim, a arbitrariedade representava o reflexo da realidade cotidiana em que a barbárie nas telas, era exibida. Barbárie cujo fluxo não escolhia hora, local, data ou vítima para ocorrer. Entretanto, mesmo apresentando uma tendência favorável a um novo tipo de narrativa cinematográfica, Ely Azeredo ainda encontrava problemas na arbitrariedade de histórias policiais, presentes no filme. Afirmando que “o arbítrio, como foi aplicado, leva o filme a descaminhos de gratuidade”.

Em sua conclusão, afirmou que o diretor “frequentemente cai na evasão poetizante” e apresenta como exemplo de tal evasão as sequências finais em que as personagens de Márcia Rodrigues e Renata Sorrah, em meio a uma casa de campo deserta, assassinam uma a outra com trocas de tiros ao som da canção “Ninguém Vai Tirar Você de Mim”, de Roberto Carlos. Ely Azeredo tornou a criticar negativamente a maneira de Júlio Bressane de filmar, destacando a duração exibicionista dos planos – presente na derradeira cena do filme, citada anteriormente – e demonstrando como essa maneira de filmar poderia novamente causar um efeito de distanciamento estético no público.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises dos artigos de Ely Azeredo sobre os filmes de Júlio Bressane demonstraram que a visão conservadora do referido crítico de cinema manifestou-se em seu julgamento sobre tais filmes. Em uma época na qual a própria concepção de crítica cinematográfica passou por reformulações, ao acompanhar a modernização pelo qual o cinema passava neste mesmo período. A crítica cinematográfica também deveria passar, inevitavelmente, por alterações, adquirindo um caráter incentivador às novas formas de manifestações cinematográficas, que distanciavam-se do modelo padronizado por Hollywood. Ely Azeredo, por sua vez, não desvinculou-se de sua visão convencional sobre cinema, configurando-se como uma voz de resistência desalentada frente ao novo cenário cinematográfico que se desenhava no horizonte cultural não somente do Brasil, mas do mundo inteiro.

Seu artigo sobre *Matou a Família e foi ao Cinema* possibilitou identificar a maneira como o crítico avaliou o filme de Júlio Bressane. Diferentemente da opinião entusiasta que apresentou para *Cara a Cara*, primeiro filme do diretor, demonstra-se uma transformação em sua opinião sobre filme do cineasta. Primeiramente, detectou-se que o principal conflito entre Ely Azeredo e Júlio Bressane apresentou-se através da declaração do diretor na ocasião do lançamento de *Matou a Família e foi ao Cinema*: “Meus filmes são totalmente diferentes, por isso é preciso mudar os critérios de julgamento. Uma nova crítica que deverá ter evoluído com a própria época”. Esta afirmação indicava que os filmes de Bressane configurar-se-iam como um elemento *sui generis* dentro da cinematografia brasileira e apenas os críticos que tenham evoluído com a época poderiam compreendê-la. Essa declaração provocou certa irritação em Ely Azeredo, uma vez que mantinha concepções da primeira metade do século XX, período em que iniciou sua atividade como crítico de cinema. A seguinte reprovação de Ely Azeredo em relação ao filme foi a utilização de recursos da “Estética do Lixo” para a produção de *Matou a Família e foi ao Cinema*. Os elementos de produção precários, que em tese, deveriam promover a obra como elemento cultural, tiveram efeito contrário, impossibilitando o espectador de obter uma fruição estética adequada. Um terceiro ponto detectado pela análise observou que Ely Azeredo apreciou a colagem de histórias policiais presentes nas páginas de jornais sensacionalistas, para a elaboração do filme. Entretanto, em meio a esses elogios, retorna a sua preocupação com a identificação do público, destacando os planos exibicionistas que o diretor construiu, que poderiam afastar a plateia do longa-metragem.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

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

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

_____. **Cara a Cara**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.8, 23 mar. 1968.

_____. **Matou a Família e Foi ao Cinema**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.4, 15 e 16 mar. 1970

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

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

_____. **Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

The Marginal Cinema in the critic of Ely Azeredo: analysis of the texts on *Face to Face* (1967) and *Killed the Family and went to the movies* (1969)

Abstract

This article presents an investigation about the methods of analysis and argumentation present in the work of film critic Ely Azeredo on Marginal Cinema. 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. For this analysis, two texts were published in the Rio de Janeiro newspaper *Jornal do Brasil* about the works *Face to Face* (1967) and *Killed the Family and went to the movies* (1969), by Julio Bressane. The texts present divergent opinions of Ely Azeredo on the in contrast to the hegemonic judgment of his time, which articulated in a way that exalted the narrative, technical, and thematic innovations that such works contained.

Keywords: Ely Azeredo; film critic; Cinema Marginal.

El cine marginal en la crítica de Ely Azeredo: análisis de los textos sobre *Cara a Cara* (1967) y *Mató a la Familia y fue al cine* (1969)

RESUMEN

Este artículo presenta una investigación sobre los métodos de análisis y argumentación presentes en el trabajo del crítico de cine Ely Azeredo, sobre el cine marginal. El objetivo de este estudio fue encontrar respuestas para el posicionamiento negativo del crítico a este movimiento que marcó la modernización de la cinematografía brasileña. Para este análisis, fueron seleccionados dos textos publicados en el periódico carioca *Jornal do Brasil* acerca de las obras *Cara a Cara* (1967) y *Mató a la Família y fue al cine* (1969), de Julio Bressane. Los textos presentan opiniones divergentes de Ely Azeredo sobre la obra en cuestión, contrastando con el juicio hegemónico de su época, que se articulaba de manera a exaltar las innovaciones narrativas, técnicas y temáticas que tales obras contenían.

Palabras Clave: Ely Azeredo; crítica cinematográfica; Cine Marginal.

Recebido em: 17/12/2018

Aceite em: 30/06/2019