

2

O cinema brasileiro como possibilidade de pensamento ensaístico

2.1

Relações possíveis entre cinema e literatura

O campo de estudos de literatura no Brasil é bastante vasto e dispõe de ampla bibliografia, ao menos no que concerne aos autores canônicos (não entraremos aqui na discussão de como se deu e se dá a constituição desse cânone e nem da questão política em torno do projeto que produz essa constituição). O mesmo não se dá no campo dos estudos de cinema, especialmente aquele que é foco de interesse desta dissertação. As causas para as lacunas no estudo daquela que foi, possivelmente, a mais importante arte do século passado, pelo seu poder de comunicação de massa (hoje já francamente abalado pela televisão e internet) e como veículo de todo um imaginário da modernidade¹ vem tanto do atraso da inserção do cinema brasileiro nos meios intelectuais do país, processo só iniciado efetivamente com o Cinema Novo, quanto da falta de tradição acadêmica no campo dos estudos de comunicação no país. A título de ilustração, a Universidade Federal Fluminense, mais antiga faculdade de cinema do Brasil, só iniciou um programa de pós-graduação na área de comunicação-cinema, na segunda metade dos anos 1990.

Tivemos, neste processo, um exemplo prático da tensão entre uma corrente que pregava a manutenção de uma tradição, cultural e artística erudita, dividindo a cultura e a arte em “altas” e “baixas”, com outra corrente, por vezes ligada aos movimentos de vanguarda, que pregou a abolição dessa divisão estanque entre popular e erudito, “alta” e “baixa” cultura. O cinema ficava quase sempre classificado como arte popular, um popular de sentido pejorativo, sendo indigno de maiores estudos e atenção por ser, apenas, um fenômeno de massas. Posteriormente, com o fim de procurar legitimar o cinema como uma arte séria,

¹Para um estudo mais detalhado desta relação, consultar o livro: *Cinema e a invenção da vida moderna* (2001), organizado por: Leo Charney e Vanessa Schwartz.

boa parte da crítica cinematográfica, mundial e brasileira, procurou buscar na literatura (com uma visão da literatura que muitas vezes desconsiderava os avanços estéticos realizados pelas vanguardas históricas) a fundamentação para suas críticas, esquecendo que o cinema é uma arte de características próprias, em que pesem seus parentescos com a literatura, uma arte em que as potências são liberadas pela articulação das imagens e dos sons dentro do filme. No Brasil, essa crítica teve representantes de peso como Moniz Vianna e Ely Azeredo no Rio de Janeiro. Em São Paulo, mesmo mais alinhado com um cinema de estética moderna, como o Cinema Novo, e com uma mentalidade mais progressista em relação ao cinema brasileiro como indústria, Paulo Emílio Salles Gomes. Até hoje, sem possuir mais o nível de elaboração de texto e pesquisa que os críticos citados tinham, tal tipo de crítica permanece sendo maioria nos jornais brasileiros. Em relação ao assunto, considerações de Jairo Ferreira:

A função da crítica, vista como atividade de especialista, é então a de estabelecer uma ponte criativa entre o filme e o espectador, sempre radiografando as estruturas narrativas que geram ilações de ordem múltipla, da metafísica à dialética. Às vezes o crítico retorna como cineasta, caso de Jean-Luc Godard, grande crítico de cinema nos anos 1950 que começou a filmar para melhor entender o mistério do cinema e continuando crítico mesmo como realizador.

Critérios de análise de um filme: eis uma questão controversa. Pode-se não aceitar os critérios de um crítico, mas não se pode admitir a ausência total de critérios, a irresponsabilidade. Entre nós é freqüente que os critérios sejam mais dos editores do que dos críticos, quando deve predominar os critérios pessoais do crítico.

Se é verdade que o bom crítico é aquele que contribui para melhorar a arte que critica, a crítica brasileira deveria pretender muitas sugestões ao cinema brasileiro, o que nem sempre acontece. Falta aproximação crítica, envolvimento direto do crítico na produção: só assim se cria um novo movimento, uma nova tendência, uma nova fase criativa. (FERREIRA, 2006, p.22 a 25)

No Brasil ainda é recente a produção sistematizada de estudos sobre cinema na academia, produção que cresceu em proporção quase geométrica nos últimos dez a quinze anos. No entanto, ainda há grandes vazios a serem preenchidos, principalmente uma reavaliação crítica da história e da formação da historiografia do cinema brasileiro.

O panorama do cinema, desde seu surgimento como forma **narrativa**, no início do século passado, com os filmes de Georges Méliès, até os dias de hoje, apresenta relações de aproximação-afastamento (na maioria dos casos de

aproximação) em relação à literatura, assim como a literatura sempre dialogou com o cinema em virtude da semelhança entre as formas narrativas das duas artes. As relações de aproximação se dão na construção de um tipo de cinema que pretende contar uma “história”, que apresenta um enredo bem definido, com um assunto central que podemos facilmente identificar. Durante muito tempo, até o surgimento dos *Cahiers du cinéma*² e sua “política dos autores”, este tipo de cinema era o valorizado pela crítica, um cinema que aspirasse ser uma “grande arte”, como a literatura, um cinema que se ocupasse de “grandes temas”. Com a política dos autores começa uma valorização de um cinema que se dá não por uma questão de enredo e sim na construção de potências através da imagem e do som. O grande exemplo desse cinema é Alfred Hitchcock, cuja obra era considerada como apenas um passatempo, justamente por não abordar grandes temas. Mas é um cinema que se dá não no enredo e sim na potência das imagens e do som. Poderíamos até fazer um paralelo deste tipo de cinema com uma escrita que busca afastar-se da palavra e aproximar-se do corpo. Uma escrita e um cinema que buscam um contato o mais próximo possível com sua própria constituição enquanto linguagens. No Brasil os melhores exemplos desse cinema estão nos filmes do Cinema Marginal, principalmente os de Rogério Sganzerla.

No campo da literatura artistas como Joyce, Artaud, Faulkner, Beckett, Guimarães Rosa e vários outros, operaram na desestruturação e/ou reconstrução da linguagem e da narrativa literária de forma a questionar como seria ainda possível operá-las, contestando, também, nessa empreitada, o próprio modo de pensar dominante no homem ocidental, a filosofia platônica-cartesiana-kantiana.

Sem dúvida que a operação empreendida por esses escritores sofreu influência do imenso índice de realidade presente no cinema, maior do que o de qualquer arte até então existente. Isso também ajudou os escritores a questionarem as formas tradicionais da literatura. Para narrar uma história de começo-meio-fim, aristotélica, “realista”, o cinema era mais bem sucedido. Ao mesmo tempo, esses escritores de vanguarda questionavam a noção de representação, de realidade e real.

No Brasil os caminhos do cinema foram bem tortuosos em termos de suas relações com outras artes e com a intelectualidade em geral. Na década de 1920,

² **Cahiers du cinéma** é uma revista sobre cinema editada na França criada em março de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca.

alguns intelectuais ligados ao modernismo, como Mário de Andrade, escreveram sobre cinema (desprezando aquele produzido no Brasil), mas o intercâmbio entre os que faziam cinema no país e os outros campos da intelectualidade e da arte praticamente inexistia. No terreno do cinema vanguardista, registramos as realizações de *São Paulo, sinfonia de uma metrópole* (1929), de Adalberto Kelemy e Rodolfo Kustig e *Limite* (1930), de Mário Peixoto. Somente com o Cinema Novo, nos anos 1960, as relações entre cinema, outras artes e a intelectualidade brasileira se estabelecem, tanto na forma de um projeto estético mais ou menos definido, mesmo com as diferenças encontradas ao se examinar o conjunto dos filmes produzidos no movimento, quanto, principalmente, na forma de um projeto de produção para o cinema brasileiro e político para a nação, estabelecendo laços com o Estado que perduram até hoje. O projeto estético e político do Cinema Novo instituiu uma relação direta com a literatura como forma de legitimar-se, transcribindo várias obras do modernismo brasileiro como *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Menino de engenho* (1965) de Walter Lima Júnior, *A falecida* (1965) de Leon Hirszman, etc.

No cinema brasileiro contemporâneo a relação com a literatura continua presente, mas apresenta componentes diversos daqueles encontrados no Cinema Novo. No cinema brasileiro contemporâneo a literatura serve como um cartão de visitas para um filme, já que o cinema hoje é pensado, antes de qualquer outro aspecto, como um produto. Não que cinema não deva ser pensado como um produto, a questão econômica é fundamental no processo de produção de uma arte tão cara como o cinema. Mas a mudança no olhar que se deu do cinema como um meio de pensamento (Cinema Novo) para o cinema como um produto cultural (cinema brasileiro contemporâneo) tem a ver com as modificações que se deram na maneira como a sociedade passou a encarar a cultura a partir dos anos 1980. O retrato desta modificação está nos cadernos de cultura dos grandes jornais brasileiros, cada vez mais voltados para a análise de filmes, livros e outras manifestações artísticas não como “objetos” intelectuais e sim como fatores de entretenimento e de geração de dinheiro. Não gostaríamos de retornar a um dogmatismo e até ingenuidade que existia nos anos 1960, mas tentar compreender como essa mudança afeta aqueles que estão envolvidos com a tarefa de pensar o cinema e a literatura.

No cinema brasileiro contemporâneo temos alguns exemplos dessa lógica do mercado em filmes como: *Tropa de elite*, *Carandiru* e *Cidade de Deus*. Dentro de uma lógica de mercado semelhante àquela que rege a transcrição desses livros para o cinema está aquela que leva para o cinema personagens e séries de sucesso na televisão. O principal exemplo dessa prática está na série de filmes com a apresentadora Xuxa, realizada pela empresa produtora Diller. Não estamos aqui procurando julgamentos a respeito desses filmes e sim constatando o fato de que, nos dias de hoje, a produção de um filme ou de qualquer objeto artístico está quase que totalmente subjugada às regras de mercado. O que nos interessa mais é saber como pode aquele que hoje se propõe a ser um crítico cultural **atuar** nos dias de hoje, qual seria o espaço que ele teria para atuar, fora do limitado espaço das universidades. A internet parece ser um caminho, criando um pensamento crítico que circula fora dos meios tradicionais da grande imprensa e das universidades.

Os períodos históricos de nosso cinema que abordamos neste trabalho, cobrindo um espaço de quase cinquenta anos, não assistiram a mudanças substanciais nas questões básicas do Brasil e do próprio cinema brasileiro. Questões referentes aos campos da política, sociedade, economia e nem na área da produção cinematográfica, imersa ainda em grandes dificuldades, apesar de uma euforia injustificada, que se pode notar ao lermos as páginas dos cadernos de cultura dos jornais. Tentaremos assim, olhando para o passado, entender as questões que ainda hoje povoam o Brasil, seu cinema e seu audiovisual:

O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe e o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (GOMES, 2001, p.85).

Mesmo levando em conta todos os problemas com o uso do termo “subdesenvolvido”, com a orientação que Paulo Emílio Salles Gomes³ toma em

³Seria também interessante realizar uma pesquisa sobre o crítico paulista Rubem Biáfora, que operou, com uma coluna durante mais de trinta anos no jornal *O Estado de São Paulo* um estilo de crítica diferente da praticada pelos críticos citados acima, muitas vezes voltado para um cinema B

sua análise do cinema brasileiro, que despreza um cinema mais voltado para o “popular”, como a pornochanchada e o cinema da Boca do Lixo paulistana, este trecho ainda permanece, mais de trinta anos após sua publicação original, válido em muitos aspectos, principalmente na análise do estado a que a produção de cinema no Brasil parece condenada. A ponte com o presente poderia ser feita no sentido de que existe uma indústria do audiovisual no Brasil e se encontra dentro da televisão, na produção de telenovelas.

2.2

O ensaio na literatura e o cinema como possibilidade de ensaio

Como gênero literário o ensaio surge com o nobre francês Michel de Montaigne em sua obra *Essais*, na qual Montaigne se vale de suas experiências como meio primordial para a construção de conhecimento. Publicada em 1580, nesta obra os temas são abordados de maneira que valoriza o ponto de vista do autor e opera a construção do pensamento no decorrer do texto, ao invés de, como em uma tese, orientar a escrita e o pensamento para provar uma teoria anterior ao nascimento do texto. A grande inovação de Montaigne foi a escolha do título de sua reunião de estudos, indicando a visão do autor da necessidade de união entre o conteúdo e a forma, entre a construção do texto e a construção do pensamento em comunhão, o estilo da escrita ligado à formulação do pensamento sobre o qual a experiência do autor serve de base. Em seu clássico texto sobre esse tipo de escrito o pensador alemão Theodor Adorno, defende o ensaio como o tipo ideal de linguagem de combate, de construção de um novo pensamento:

Seus conceitos não se constroem a partir de algo primeiro nem se fecham em algo último. As suas interpretações não são algo filologicamente rígido e fundado, mas segundo o automatizado veredicto de certo tipo de vigilante intelecto que serve de cão-de-guarda da tolice contra o espírito são, em princípio, sobreinterpretações. O esforço do sujeito por conseguir penetrar aquilo que se esconde como objetividade atrás da fachada é estigmatizado como ocioso: por medo da negatividade. Tudo é muito mais simples, dizem. Quem interpreta, ao invés de simplesmente aceitar e classificar, é rotulado como aquele que, impotente, com mal orientada inteligência, entrega-se a finuras, implicando onde nada há para

norte-americano. No Rio de Janeiro, também procurando realizar uma crítica menos “amparada” na literatura, mais voltado para o “cinema de autor” tivemos, nos anos 1960, José Lino Gruenwald.

explicar. Ser um homem com os pés no chão ou ser um avoador: eis a alternativa. (ADORNO, 1986, p.168).

No ensaio temos então revelada uma maneira de oposição entre uma escrita acadêmica tradicional, que opera por uma tentativa de separação quase absoluta entre sujeito e objeto. No ensaio essa busca é pelo contrário, pela revelação de que o olhar sobre o objeto está impregnado por aquele sujeito que escreve o texto.

Ensaio é algo que ainda não é definitivo, está em permanente transformação, assim como Montaigne pretende que seja o pensamento, retirando o leitor de uma posição confortável em relação às suas próprias certezas, demovendo-o de posições cristalizadas, em busca da construção de um pensamento em perpétua mudança. Em analogia, acreditamos que o cinema, como arte que melhor registra o *instantâneo*, o *momento*, pode prestar-se de maneira excelente para realizar, numa época em que o audiovisual já é um meio de expressão e divulgação do pensamento com alcance muito maior que a literatura, a tarefa do pensamento ensaístico que foi formulada no século XVI por Montaigne. No Brasil, tal tarefa, como explicaremos melhor depois, já vem sendo desenvolvida pelo romance desde, pelo menos, Machado de Assis, em finais do século XIX. Podemos então pensar a força que o cinema pode ter como meio de expressão de um pensamento ensaístico no Brasil, principalmente se estendermos o conceito do cinema para todo audiovisual.

No Brasil o ensaio ganha força com a chegada do movimento romântico ao país no século XIX, dentro do desejo deste movimento de pensar um projeto para o Brasil como nação, sendo o ensaio a forma ideal para a divulgação das idéias dos primeiros românticos como Gonçalves de Magalhães, Torres Homem, etc. O surgimento de uma imprensa regular no país possibilita o nascimento da crônica de costumes, uma variante do ensaio, que teve nos ingleses Addison e Steele seus nomes inaugurais no século XVIII, escrevendo em periódicos britânicos como o *The spectator* e o *The guardian*. Em um segundo momento do romantismo, temos José de Alencar com suas crônicas publicadas em *O correio mercantil* e, posteriormente, a produção de Machado de Assis, que escrevia suas crônicas sob pseudônimo em revistas e jornais cariocas, satirizando argutamente modismos da época, como o positivismo. Machado também utilizava sua produção ficcional para realizar essa crítica a modismos e pensamentos que ele considerava como

inconsistentes. *Memórias póstumas de Brás Cubas* é o grande exemplo dessa operação por Machado, o que nos leva a ampliar a fronteira do ensaio para o campo da produção ficcional.

Num gênero de ensaio que visava à abordagem de temas “científicos” temos os pioneiros da escola do Recife, por volta de 1870, com uma produção ensaística fortemente influenciada pela filosofia positivista, composta de nomes como Tobias Barreto e Sílvio Romero, que objetivavam analisar a sociedade brasileira da época. Euclides da Cunha, também de formação positivista, lançará, em 1902, *Os sertões*, revelando o conflito entre o ideal positivista da República Velha e a realidade do sertanejo brasileiro, um povo que de acordo com os preceitos da filosofia positivista jamais poderia ter se organizado e resistido daquela maneira ao exército da República. Essa obra servirá de inspiração para o filme de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*.

No decorrer do século XX a crônica jornalística, à maneira do *critical essay* de Addison, ganhará grande força no Brasil, contando com os nomes de escritores como Lima Barreto, João do Rio, Fernando Sabino, Rubem Braga, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, etc. Dentro desse gênero da crônica jornalística talvez o grande nome do século passado tenha sido Nelson Rodrigues e seu humor cruel.⁴ Apesar de ser mais lembrado como dramaturgo, o escritor pernambucano escreveu nas páginas dos jornais cariocas um grande número de crônicas em que comentava desde futebol até política, sempre procurando fugir de um pensamento dominante nos meios intelectuais brasileiros à época, procurando ser, como ele mesmo dizia, o “profeta do óbvio”, que não era tão óbvio assim, já que só ele e mais alguns poucos enxergavam.

No Brasil, e na América Latina em geral, não temos uma tradição de pensamento filosófico, e, muitas vezes, o romance e os ensaios de cunho literário ocuparam este papel. Nesta dissertação pretendemos ampliar essa noção para o cinema, procurando investigar como a arte mais importante do século XX ocupou este espaço e de que forma ela nos ajudou e ajuda a pensar questões relativas tanto à arte em geral como ao mundo. Sobre a questão da influência do modo de pensar da metrópole sobre o escritor (e pensador) latino-americano, assinala Silviano Santiago:

⁴ Utilizamos aqui a palavra cruel nos mesmo sentidos que Antonin Artaud (1993) e Clément Rosset (1989).

Montaigne abre o capítulo XXI dos *Ensaïos*, capítulo em que nos fala dos canibais do Novo Mundo, com uma referência precisa à História grega. Esta mesma referência servirá também para nos inscrever no contexto das discussões sobre o lugar que ocupa o discurso literário latino-americano no confronto com o europeu. Escreve Montaigne: “Quand le roy Pyrrhus passa en Italie, après, qu’il eut reconneul l’ordonnance de l’armée que les Romains luy envoyient au devant: “Je ne sçay, dit-il, quels, barbares sont ceux-ci (car les Grecs appelloyent ainsi toutes les nations estrangieres), mais la disposition de cetté armée eu je voy n’est aucunement barbare.”

A citação em Montaigne, metafórica sem dúvida na medida em que anuncia a organização interna daquele capítulo sobre os antropófagos da América do Sul, ou mais precisamente do Brasil, ---- a metáfora em Montaigne guarda em essência a marca do conflito entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado (...). (SANTIAGO, 1978, p.12).

Santiago, citando Machado de Assis como exemplo deste processo, em Dom Casmurro:

Machado de Assis--- podemos concluir--- quis com Dom Casmurro desmascarar certos hábitos de raciocínio, certos mecanismos de pensamento, certa benevolência retórica--- hábitos, mecanismos e benevolências que estão para sempre enraizados na cultura brasileira, na medida em que foi dirigida pelo “bacharelismo”, que nada mais é, segundo Fernando de Azevedo, do que um “mecanismo de pensamento a que nos acostumara à forma retórica e livresca do ensino colonial”, e pelo ensino religioso. Como intelectual consciente e probo, espírito crítico dos mais afilados, perscrutador impiedoso da alma cultural brasileira, Machado de Assis assinala ironicamente nossos defeitos. (SANTIAGO, 1978, p.47,48).

Assim os intelectuais brasileiro e latino-americanos viram-se obrigados a buscar uma nova forma de pensamento para poderem refletir sobre suas questões, fugindo de modelos que lhes eram impostos pelos países com maior tradição no domínio do pensamento ocidental tradicional. Esse novo pensamento incorpora as lições do pensamento tradicional e as reelabora em matrizes novas, como, nos casos examinador por esta dissertação, os filmes brasileiros (e também os livros de Graciliano).

Graciliano Ramos produziu uma razoável gama de ensaios, geralmente escritos para jornais, em diferentes épocas, publicados no volumes *Viventes das Alagoas e Linhas tortas*. Citaremos aqui um trecho de um ensaio de Graciliano Ramos sobre cinema, *Uma tradução de Pero Vaz*, sobre o filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro:

A fita que Humberto Mauro nos apresenta agora é uma coisa bem estranha ao cinema brasileiro. O governo da Bahia custeou-a, ou pelo menos patrocinou a execução dela---e procedeu com muito acerto. Estávamos acostumados a ver tanta coisa chocha que esse descobrimento do Brasil, realizado sob a orientação de técnicos que dispensam elogios, quase nos assombra. Ordinariamente víamos as películas nacionais por patriotismo. E antes de vê-las, sabíamos perfeitamente que, excetuado o patriotismo que nos animava, tudo se perdia.

É aí que nos aparece um desgosto. Esses dois selvagens são ótimos: ingênuos, confiados, facilmente excitáveis. Perfeitos selvagens. O que nos espanta é o acolhimento que eles tiveram a bordo. Essas coisas estão na carta de Pero Vaz, é claro, mas lá estão contadas simplesmente e agora surgem pormenores que prejudicam a verossimilhança do caso.

E lamentamos que nesse trabalho de Mauro, trabalho realizado com tanto saber, se dê ao público retratos desfigurados dos exploradores que aqui vieram escravizar e assassinar o indígena. (RAMOS,1986, p.147,148).

Em relação a este trecho de Graciliano é curioso observarmos o desprezo à produção cinematográfica brasileira realizada anteriormente a 1937. Não sabemos até que ponto Graciliano entrou em contato com essa produção, inclusive com os filmes realizados anteriormente por Humberto Mauro, mas ele parece tomar *Descobrimento do Brasil* como uma espécie de “marco de qualidade” no cinema brasileiro. Outra questão interessante é a defesa de um financiamento público para o cinema brasileiro que Graciliano faz neste trecho do ensaio e que será a tônica, até os dias de hoje, nos debates em relação à questão da produção no cinema brasileiro. Que modelos de financiamento o Estado deve oferecer ao cinema e ao audiovisual, enquanto não chegamos ao sonhado dia em que haverá uma indústria cinematográfica no Brasil. Curioso que tal indústria já existe, mais ou menos estruturada, quando pensamos na televisão, no esquema de produção das grandes emissoras de televisão de transmissão aberta no Brasil, principalmente se pensarmos na produção de ficção que essas emissoras realizam, como, de forma mais destacada, as telenovelas.

É interessante notarmos como, em sua crítica ao filme, Graciliano se detém nos aspectos da verossimilhança histórica e da técnica (no sentido aqui empregado de excelência da produção) ao invés de procurar observar os aspectos do filme enquanto construção audiovisual. É um bom exemplo de uma crítica fortemente influenciada por uma visão literária e histórica do cinema, ao mesmo tempo em que enxerga um potencial educativo para o cinema brasileiro, que seria

muito explorado, principalmente nos documentários que Humberto Mauro dirigiu para o INCE.⁵

2.3

O Cinema Novo

Dentro de nosso objetivo de tentar pensar o cinema brasileiro como um meio de elaboração e divulgação de reflexões acerca da arte e do próprio país, inevitavelmente teremos no Cinema Novo um marco, e ao mesmo tempo, um enorme problema, pela carga de influência que até hoje esse movimento exerce, tanto na crítica e na historiografia de nosso cinema, no modo de se pensar o cinema brasileiro, como em relação aos meios de produção que esse cinema possui. Anteriormente ao Cinema Novo não havia no cinema brasileiro a integração com outras áreas do pensamento nacional que observamos nesse movimento onde se efetua um esforço de pensar as várias questões do Brasil como nação, utilizando a linguagem do cinema. Logicamente o Cinema Novo não é um movimento que nasceu do nada. Esteticamente ele está dentro da onda de cinemas novos que percorreu a Europa, os Estados Unidos e até o Japão nos anos 1950-1960, influenciados pelo cinema de Orson Welles e pelo neo-realismo italiano de Rossellini, De Sica e Visconti.

No Brasil, os primeiros sinais do surgimento de um novo cinema de pensamento surgem nos anos 1950, com o aparecimento do cinema independente, que seria a semente do Cinema Novo, em oposição ao “cinema industrial” que se desenvolveu em São Paulo com a Vera Cruz.⁶ A Vera Cruz, que nasceu para ser a nossa Hollywood, havia fracassado por uma série de razões econômicas, sendo a

⁵O INCE, Instituto nacional do cinema educativo, foi um órgão criado em 1937, durante o governo Getúlio Vargas, com o intuito de utilizar o cinema como ferramenta para a educação. Humberto Mauro dirigiu uma série de documentário em curta-metragem para o INCE, dos quais podemos destacar: *A velha a fiar* (1964) e a série *Brasilianas* (1945-1956). O INCE foi transformado, em 1966, numa autarquia federal, o INC, que acabaria por dar origem ao atual CTAV.

⁶A Vera Cruz surge em São Paulo em fins dos anos 1940, com o objetivo de criar um estúdio que tivesse o mesmo nível técnico e artístico dos estúdios norte-americanos. O capital vem de grandes industriais paulistas e vários técnicos e diretores europeus, desempregados após a Segunda Guerra, vão para a Vera Cruz em busca de trabalho. O projeto da Vera Cruz, apesar do sucesso de filmes como *O cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, enfrenta problemas financeiros e a produtora encerra suas atividades no final dos anos 1950. A Vera Cruz acabou contribuindo para a formação de um novo parque de equipamentos e de um novo corpo de técnicos, que foram importantes na seqüência do cinema paulista e brasileiro, além da importância na formação de profissionais para o mercado publicitário paulista.

principal a falta de uma rede de cinemas exibidora grande o suficiente para pagar os enormes custos de seus filmes. Surgem também os congressos de cinema, nos quais começam a se delinear quase todos os temas relacionados ao pensamento cinematográfico e artístico que irão balizar a geração de cineastas do Cinema Novo. Em termos de produção, esta deveria ser artesanal, barata, rápida, realizada por uma equipe pequena e, de preferência, fora dos estúdios (oposição total ao cinema clássico norte-americano). Em relação à temática, deveria se desenvolver uma “temática nacional”, centrada na figura do homem do povo, em seu trabalho, em sua maneira de andar, falar e vestir. A realidade “subdesenvolvida” brasileira deveria ser filmada “sem disfarces”. Essa realidade deveria ser submetida a um tratamento intelectual refinado, a uma forma artística sofisticada, transformando-se em obra de arte de valor não apenas pelo seu pensamento, mas também por sua forma.

Como exemplo maior de filme dessa fase pré-Cinema Novo temos *Rio 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, que até sofreu uma tentativa de censura pelo coronel Menezes Cortes, preocupado com a imagem da cidade que o filme apresentava, considerando-a pejorativa internacionalmente para o Rio de Janeiro. No final o filme foi liberado e a tentativa de proibição serviu até de propaganda para *Rio 40 graus*, que fez algum sucesso junto ao público da época. Nelson depois seria figura fundamental para a geração de cineastas do Cinema Novo, fornecendo toda sorte de apoio a eles. Outro filme muito importante para essa pré-história foi *O grande momento* (1958), de Roberto Santos, outro que depois estaria diretamente envolvido com o Cinema Novo. Esse filme mostra claramente o rompimento de uma nova geração com um projeto, com um modo de pensamento e de agir consagrado (casamento tradicional e todas as suas formalidades e obrigações ritualísticas) que já não servia mais.

No começo dos anos 1960 o grupo de cineastas do Cinema Novo estava espalhado, alguns estudando cinema fora do Brasil, outros trabalhando por aqui. Há uma série de correspondências de Glauber Rocha com Paulo César Saraceni, que estudava cinema na Itália, conclamando aquele a retornar para o Brasil e fazer aqui filmes que discutissem a realidade nacional, segundo os preceitos firmados nos congressos dos anos 1950. Movimentos estudantis como o CPC da UNE também são focos importantes para o movimento, até produzindo um filme

seminal como *Cinco vezes favela* (1962), laboratório para nomes como Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Se quisermos entender a importância do Cinema Novo e, em especial, de Glauber Rocha, como veículo de elaboração de pensamento, não podemos esquecer a ligação dos cineastas do movimento com os meios universitários, pioneira na história do cinema brasileiro, exemplificada concretamente por *Cinco vezes favela*.

Temos então a primeira fase do movimento, que vai até o golpe de estado de março de 1964, quando ainda era possível a utopia de um projeto que fugisse do modelo político e econômico dominante, com o surgimento de filmes como *Os fuzis* (1962), de Ruy Guerra, cineasta oriundo de outro país periférico, Angola; *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos; *Porto das caixas* (1962), de Paulo César Saraceni e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), talvez o filme símbolo do movimento em sua primeira fase. Em sua segunda fase, encerrada com a edição do AI-5 em dezembro de 1968, que instaura o regime de exceção no Brasil, instalou-se uma fase de resistência no Cinema Novo, com a produção de filmes que tentaram dialogar com a nova situação, culminando com a explosão de *Terra em transe* (1967). Sobre este período pós-golpe militar de 64, Ismail Xavier observa:

A partir de abril de 1964, a nova conjuntura política incide diretamente no trajeto do Cinema Novo; exige resposta, redefinição de caminhos. Surge, de um lado, a preocupação de alguns autores em fazer um diagnóstico, expressar sua perplexidade, em face do desafio dos acontecimentos; temos os filmes cujo tema, de forma velada ou não, é a atualidade política, o golpe militar, a derrota das esquerdas- *O desafio* (Saraceni, 1965), *A derrota* (Mário Fiorani, 1967), *Terra em transe* (Glauber, 1967). E, de outro, a investigação de realidade e consciência do oprimido continua, agora em filmes preocupados com a passividade política do povo- como é o caso do gênero documentário no estilo cinema-direto, cujo exemplo mais importante é *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965)- ou empenhados em abordar em tom menos agressivo os mesmos temas da militância pré-1964, dentro da geografia de sertão e favela, da problemática da pobreza, da migração, do marginalismo, como acontece em *A grande cidade* (Diegues, 1965). (XAVIER, 2001,p. 58).

Podemos ver também, no Cinema Novo, a primeira tentativa programática de realizar um pensamento crítico do Brasil através do cinema. Sem discutirmos agora as questões ideológicas que permearam o movimento, ele permanece sendo um marco fundamental na constituição do pensamento cinematográfico brasileiro. A questão que se apresenta nos dias de hoje é determinar qual o grau de influência

estética que o Cinema Novo ainda apresenta para o cinema que é realizado no Brasil nos dias de hoje. Acreditamos que essa influência, mesmo que cada vez menor, ainda exista, graças, principalmente, à força que o pensamento e o cinema de Glauber Rocha ainda possuem. É curioso vermos como, nesse início de século, temos uma retomada de Glauber, de seus escritos e de seu cinema. Seus livros foram relançados, em luxuosas edições, pela editora Cosac & Naify, edições preparadas por Ismail Xavier. Seus filmes estão sendo restaurados e relançados nas salas de cinema e em DVDs. Enfim, mesmo numa época em que o cinema barroco de Glauber Rocha parece um tanto quanto deslocado, tem-se registrado um novo interesse pelo cinema glauberiano. Esse interesse nos parece se dar não numa chave de aderir ou rejeitar esse cinema, mas sim de tentar entendê-lo como ponto chave para a formação cultural do Brasil na segunda metade do século XX. Em relação ao pensamento glauberiano, num todo bastante contraditório, gostaríamos de trazer um trecho de uma entrevista de Glauber em 1978 que é quase como profético:

O mercado de exibição do cinema é a televisão. Uma novela é um filme, um tape, tudo que passa é filme, publicidade, novela. (...) Agora você vai ter os vídeos em casa, grandes vídeos, quer dizer, o problema não é o filme na casa da pessoa. Pra pessoa sair de casa e ir ao cinema tem que ir a um outro tipo de sala de projeção. Os cinemas do Brasil e do mundo inteiro são umas porcarias, uns poleiros, velhos, calorentos, som ruim. No Brasil a projeção é péssima. Eu vou a cinema no Brasil uma vez cada seis meses. Eu não vou. E acho uma coisa desagradável o mercado exibidor. Então é muito melhor você fazer cinema pra passar em televisão. O cinema está para a televisão como o teatro está para o cinema. O destino das salas de projeção é virarem museus de filmes de arte, ou senão para passar um tipo de filme que...(ROCHA, 1981, p.355).

Este simples trecho, em que Glauber praticamente prevê, trinta anos atrás, a importância que a televisão e o vídeo-caseiro teriam para o mercado de cinema nos dias de hoje, mostra como o pensamento de Glauber Rocha permanece sendo um desafio que, nesta dissertação, não conseguimos enfrentar plenamente.

2.4

O cinema da retomada

Em 1989 o Brasil teria, finalmente, após vinte e nove anos, eleições diretas para presidente da república. De um lado a esquerda democrática representada

pelo candidato Luiz Inácio Lula da Silva e, do outro lado, a direita liberal, do jovial candidato Fernando Collor de Mello. Isso na era em que as campanhas políticas se dão não mais no contato físico entre os candidatos e seus eleitores, na forma tradicional dos comícios em espaços públicos, mas por intermédio do grande meio de comunicação de massa que é a televisão. Pode-se dizer que a campanha para a presidência da república de 1989 marca a entrada do Brasil nesse modelo de campanha política que tem na televisão, seu maior instrumento. Venceu então as eleições o candidato da direita, articulado com a Rede Globo de televisão, que modela sua imagem como mais palatável para a classe média brasileira. Essa articulação entre a política partidária tradicional e uma grande rede de televisão, que na época detinha mais de 80% da audiência, chegando por vezes a mais de 90% (lembramos que à época ainda não existia no Brasil sistema de televisão por assinatura) demonstra o quanto a articulação entre audiovisual e política é crucial nos dias de hoje e como, no Brasil, pela concentração que ainda existe nos meios de produção e distribuição de audiovisual, um fenômeno como o da eleição de Fernando Collor ainda é possível. A compreensão da importância dessa articulação com a grande mídia televisiva foi sempre percebida por aqueles que produzem cinema no Brasil. No entanto, nem aqueles pertencentes ao mais articulado, politicamente, dos grupos que já surgiram no cinema brasileiro, o grupo ligado ao Cinema Novo, conseguiram completar de modo eficiente essa articulação. Nos dias de hoje a articulação entre cinema e televisão se dá por um modo inverso daquele que seria o mais desejável e garantiria uma maior pluralidade de acesso aos meios de produção audiovisual, ou seja, a regionalização da produção ao invés da concentração que existe atualmente no eixo Rio-São Paulo, através das grandes emissoras nacionais de televisão. A parceria que existe atualmente entre cinema e televisão no Brasil está na entrada das emissoras de televisão como produtoras de cinema, utilizando-se das leis de incentivo à cultura e de seus espaços publicitários para promover seus próprios filmes, muitos deles oriundos de programas exibidos por estas mesmas emissoras. Estamos de novo diante de um caso claro da visão do cinema e do audiovisual como produtos, em primeiro lugar.

Na área cultural, pouco depois da posse do presidente Fernando Collor, em 1990, temos a extinção da Embrafilme, que se não oferecia mais um modelo

adequado para a produção é, numa operação comum em se tratando de política cultural no Brasil, substituída por simplesmente nada. Com isso a produção cinematográfica brasileira vai, praticamente, ao zero.

Em 1995 o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati, produzido através de novos mecanismos de financiamento público para o cinema brasileiro, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, faz grande sucesso nas bilheteiras, ao menos para os padrões da época relativos aos filmes brasileiro, levando mais de um milhão de espectadores aos cinemas. É o início de mais uma fase na história do cinema brasileiro, a “retomada”. De semelhante ao Cinema Novo, em termos ideológicos, ela guarda apenas o conceito, a pretensão, de ser mais um “marco-zero” para o cinema nacional, além de abrigar ainda alguns elementos daquele movimento que continuaram a filmar nos anos 1990, como Cacá Diegues e Paulo César Saraceni. Se o Cinema Novo pretendeu “apagar” a chanchada da história do cinema brasileiro e realizar um cinema de conteúdo político mais explícito e de forma mais conectada ao cinema neo-realista italiano e ao cinema da *Nouvelle Vague* francesa, o cinema da “retomada” irá abrigar todo tipo de projeto político e estético.

No Cinema Novo havia um projeto político e estético mais ou menos definido agora, numa era em que os grandes projetos e as utopias parecem enterrados, resta a idéia de tentar atingir um padrão de qualidade técnica e artística tido pelo espectador médio como o correto, baseado no padrão estético do cinema norte-americano. A *Estética da fome*⁷ não é mais válida, mesmo que ainda se tenha pouco o que comer. Dos cineastas surgidos durante esse período temos como destaque a figura de Beto Brant, autor, entre outros, de *Os Matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998) e, principalmente, *O Invasor* (2001). Trabalhando sempre em conjunto com o escritor Marçal Aquino na confecção de seus roteiros, Brant será o maior representante de uma característica distópica do cinema brasileiro contemporâneo, que iremos depois comentar melhor.

⁷Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio da Columnum. O tema proposto pelo Secretário Aldo Vigano foi Cinema Novo e Cinema Mundial. Contingências especiais forçaram a modificação: o paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo - já verificados nos contatos com a África - foi o principal motivo da mudança de tom. A tese a rigor teria interesse para a Mesa Redonda onde foi realizada. A publicação, hoje, comentada, atende a um pedido de Alex Viany e tem objetivos informativo e polêmico. – Glauber Rocha.

Na imprensa geralmente ainda lemos o cinema brasileiro contemporâneo ser denominado como “cinema da retomada”. Acreditamos que já há uma geração de cineastas, surgida neste século ou no final dos anos 1990, como Beto Brant, Fernando Meirelles, Karin Ainoz e outros que não apresentam mais nenhum (ou quase nenhum) vínculo com os principais movimentos de cinema de autor que nortearam nossa crítica e historiografia desde os anos 1960: o Cinema Novo e o Cinema Marginal, o filho mal-comportado do Cinema Novo.

Uma questão importante ao estudarmos este período do cinema brasileiro que se convencionou chamar de “retomada” é, exatamente, precisar o seu final. Acreditamos que um processo, o da “retomada” de uma produção cinematográfica no Brasil, não pode ser algo que dure treze anos. Já tivemos essa “retomada” e, bem ou mal, temos uma produção de cinema constituída no Brasil. Já não cabe, então, aplicar o termo “retomada” para filmes produzidos atualmente. Seria então necessário averiguar quando esse período histórico acabou e quando se iniciou um outro período que poderíamos chamar de pós-retomada ou de cinema brasileiro contemporâneo ou algum outro termo, enfim. Para nós, poderiam ser definidos, como possíveis, dois marcos para assinalar o término do período histórico conhecido como “retomada”: a premiação de *Central do Brasil* (1999), de Walter Salles, no Festival de Berlim de 1999, com o Urso de Ouro de melhor filme, consolidando assim aquele momento que havia iniciado em 1995 com o lançamento de *Carlota Joaquina*. Outro marco que poderíamos escolher seria o do lançamento, em 2002, de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, filme que, além do grande sucesso de público, traz uma estética até então não vista no cinema brasileiro, com forte influência de um cinema de ação norte-americano dos anos 1990, do videoclipe⁸ e da publicidade. Outra questão é que muitos cineastas brasileiros contemporâneos já se sentem como pertencentes a uma nova geração que nada tem a ver com aquela de 1995 que estava envolvida na “retomada”. Em relação a isso, um depoimento de Bruno Safadi:

⁸Referimos-nos aqui a uma estética muito comum para os vídeos musicais a partir dos anos 1980, que consistia em realizar vídeos de planos curtos e cortes rápidos entre os planos, dialogando com a estética dos vídeos publicitários. Nos dias de hoje podemos dizer que existem várias estéticas do videoclipe, inclusive algumas que procuram quebrar esse modelo dominante dos anos 1980 e 1990, fazendo vídeos com planos longos e poucos cortes. O filme que talvez dê origem a essa estética é *Scorpio rising* (1964), de Kenneth Anger.

Por muitos motivos, acredito que este biênio 2007/2008 marca a erupção de uma nova geração no cinema brasileiro. Uma geração pós-traumas das brigas do Cinema Novo x Cinema de Invenção, pós-Embrafilme, pós-traumas do fim da Embrafilme, da luta por uma retomada. Uma geração que, mesmo enfrentando problemas, tem, acima de tudo, liberdade para refletir a Linguagem Cinematográfica. Esta geração da qual faço parte se iniciou no final dos anos 90, início dos anos 2000, muitos (inclusive eu) vindos de faculdades de cinema e realizando curtas-metragens. Entrando num “mercado” com leis mais definidas, com editais anuais para a produção de curtas e longas-metragens e com festivais de cinema que contribuem tanto para a exibição dos filmes como para a troca de informações entre profissionais e público.

Com essa teia formada, esta geração aglutina teoria e prática, com condições tecnológicas favoráveis tanto na captação como, cada vez mais, na exibição. A grande dificuldade a ser vencida ainda é a distribuição. A produção aumentou, mas o espaço de exibição não acompanhou esse crescimento com o mesmo vigor. O filme brasileiro briga com o filme brasileiro. Outro fator altamente negativo que marca este tempo é o alto valor do ingresso. Acredito que o povo ainda quer ver cinema, mas com certeza não agüenta esse valor cobrado. A classe média também não agüenta. Esta geração precisa resolver a questão da distribuição e exibição de suas películas. (SAFADI in: www.revistacinetica.com.br/entrevistasaurora.htm).

Retornando então ao período considerado como o da retomada e que, para nós termina com o lançamento de *Cidade de Deus*, sua grande característica é a diversidade da produção realizada no período. Por isso fica tão complicado nos referirmos a esse período como uma unidade estética mais ou menos definida, apesar de ter havido um esforço, tanto de uma imprensa que atuava (e atua) nos cadernos culturais dos grandes jornais como de alguns produtores e cineastas que, durante esse período, procuraram produzir um cinema que alcançasse o grande público, renegando um cinema mais “hermético”, como aquele produzido pelo grupo do Cinema Novo, quanto do cinema popular que foi realizado no Brasil, em especial nos anos 1970, com a pornochanchada, mais forte no Rio de Janeiro, e o cinema da Boca do Lixo, dominante em São Paulo. O que ocorre é que, já em meados dos anos 1990 e, ainda mais, nos dias de hoje, não há mais como falar, verdadeiramente, em um cinema popular⁹. O surgimento do vídeo caseiro nos anos 1980 iniciou este processo, a partir do momento em que possuir um aparelho de VHS em casa tornou-se algo acessível para boa parte da população. A televisão também passava a ser um produto cada vez mais acessível, com tamanhos maiores

⁹ Quando falamos aqui em “cinema popular” estamos nos referindo a um cinema que alcance um grande público, ao menos, um milhão de espectadores nas salas de cinema, e não a um projeto de cinema popular como aquele concebido na época do CPC da UNE.

de tela e, quase sempre, coloridas. Ao mesmo tempo os centros urbanos das grandes cidades brasileiras, onde se concentravam as salas de cinema que exibiam os filmes brasileiros destinados a um público popular, entravam, ou em um processo crescente de arruinamento ou num processo de especulação imobiliária que expulsou as grandes salas de cinema dos centros das grandes cidades. As salas de cinema das cidades médias e pequenas também foram fechadas, dificultando assim, ainda mais, a penetração do filme brasileiro dentro do país. Em relação ao cinema popular brasileiro, José Carlos Avellar:

Assim, especialmente mas não exclusivamente entre nós, dez anos depois da radical eliminação dos circuitos de salas populares na metade da década de 1980, novas salas passaram a ser construídas com um novo desenho – no duplo sentido de decoração e de modo de organizar o negócio de distribuição e exibição. Salas diferentes para atender às características da nova linha de produção (e do público a que ela se dirigia) com eficácia idêntica à dos tradicionais palácios feitos para todo e qualquer espectador de baixa renda, com tapetes, lustres, espelhos e escadarias que preparavam o ambiente em que se desenrolavam os melodramas, os musicais, as aventuras heróicas e românticas (e eventualmente alguns filmes “impopulares”) produzidos então. Na nova decoração para um espectador adolescente, algo de vitrine de loja – ou melhor, algo daquela área que os shoppings chamam de praças de alimentação, o filme quase só um complemento do consumo de pipocas e refrigerantes. O cinema passou a se colocar à espera não exatamente de um espectador mas de um consumidor; ou, se à espera de um espectador com toda certeza não à espera de um espectador popular e exclusivamente dedicado ao cinema. Ver um filme se transformou num complemento ou preparação de uma ida ao shopping.

Para atender ao poder do audiovisual, o cinema deixou de ser uma diversão popular. Ou então, impedido de existir em liberdade, o popular passou a se manifestar na clandestinidade, como na recente explosão de cópias piratas de *Tropa de elite*, de José Padilha, um dos raros exemplos em que uma (sem dúvida distorcida) manifestação popular fez com que o filme se tornasse um êxito absolutamente incomum antes mesmo de se concluir, antes mesmo de começar a divulgar sua existência. Um sinal meio torto de que o cinema ainda é uma diversão popular? (AVELLAR in: http://www.escrevercinema.com/BH_Cine_popular.htm).

O grande desafio que o cinema brasileiro encontra, nos dias de hoje é como existir, enquanto arte originalmente concebida para o consumo de grandes públicos, uma arte para “massas”, “popular”, numa realidade, num mercado, que já não tem mais espaço para ela conforme seu conceito surgido na primeira metade do século XX. Resta também o desafio de construir um cinema que seja potente em sua forma e alcance alguma ressonância frente ao público. Talvez isso

só seja possível através da simbiose cinema-televisão, ou, como citou Avellar, em exemplos como o fenômeno *Tropa de elite*, fenômeno que se deu através do vídeo.