

6 Velho Impasse ainda a espera de uma Conclusão

Eu estou, com efeito, cada vez mais persuadido de que o cinema que crio é cada vez menos ‘consumível’ pelo que se chama hoje as massas. Se entende por ‘massas’ o que se define no contexto da cultura de massa atual, sou antes pessimista sobre seu acesso à obra que empreendo. Na situação atual, as ‘massas’ não podem ser atingidas por meio de produtos autenticamente culturais, de produtos de arte. Essas massas estão condicionadas para serem receptivas aos produtos em série, a série sendo o modelo técnico da repetição, da vulgarização, o meio por excelência do condicionamento.

(PASOLINI, 1983: 63-64)

Saló não pretendia ser uma representação sobre a obra de Sade, nem tampouco uma releitura sobre o fascismo italiano, como supunha Barthes. Foi pensado na primeira pessoa. É a obra de Pier Paolo Pasolini, sua visão sobre seu tempo. Uma analogia muito própria sobre sua juventude e sobre a nova juventude italiana dos anos 1970. Não pretendia falar sobre as transformações culturais que ocorriam no mundo em outros países. Pretendia se restringir aos impasses que vivia a partir do lugar em que estava, e de sua condição enquanto artista, cidadão e intelectual. Glauber tinha razão quando afirmava que esta só poderia ser uma visão muito pessoal de Pasolini, revelando a forma como via o mundo a sua volta. Certamente, equivocou-se quando projetou em Pasolini seus preconceitos e distorções morais, mas acertou quanto ao grau de sinceridade e pessoalidade contido nesta última obra.

Uma obra-testamento se assim preferirmos, considerando todos os pontos de vista, traduzidos em estética e conteúdo, que Pasolini tinha sobre sua própria experiência e aquilo que assistia se transformar ao seu redor. Sobre os impasses que vivia no seu ofício de cineasta e seu compromisso luterano irreversível diante de um ideal superior de arte que o aproximaria de Artaud.

Igualmente próximo à Brecht numa proposição meta-linguística de reflexão sobre o que pode o Cinema fazer, quem o faz e quem o vê, revelando uma crítica feroz aos meios de comunicação, aos espectadores e aos produtores de cultura. Um dos filmes mais terríveis de se assistir, pois, coloca questões que vão

muito além do que se mostra em sua ambivalente superfície, como revela Naomi Greene:

“Salò is not only a denunciation of fascism or fascism/sadism, or even an apocalyptic view of Western civilization and bourgeois “reason”. It is also a ferocious attack upon director, film, and viewer¹.”(GREENE, 1990: 216)

Os impasses que se fazem presentes em *Salò* e que se tornaram quase que uma obsessão para Pasolini nos últimos anos, comprovada na maioria de seus ensaios publicados em *Empirismo Eretico* (1972), *Scritti Corsari* (1975) e *Lettere Luterane* (1976), revelam o antagonismo de forças entre um cinema autoral e inventivo, resistindo às pressões de uma indústria empenhada em homogeneizar seus produtos e direcioná-los a um público cada vez maior e indiferenciado, classificado em suas estancas categorias.

Estes embates não são novidade nem na História do Cinema, nem tampouco na História da Arte. No cinema vem desde a criação das empresas *American Mutoscope Biograph* e *Vitagraph* fundadas em 1896 e a disputa de mercado capitaneada por Thomas Edison (1847-1931) nos anos seguintes. Se a entrada em cena de Griffith em 1908 veio reforçar o poder de influência da linguagem cinematográfica norte-americana, as estratégias já tinham sido delineadas muito antes. Afinal, estamos falando de um comércio nacional e exterior e da expansão das divisas de Estado.

Para entendermos o fio desta história teríamos que buscar numa origem bem mais remota, talvez logo depois das Revoluções Burguesas do século XVIII, nos desdobramentos da Revolução Industrial ao longo do XIX até chegarmos às famosas constituições do Estado enquanto Nação e todas as demais noções que aprendemos na escola sobre política e expansão nacional.

Um tempo tão remoto quanto às origens da “inocência irremediável” (DANEY, 2007:144) de Pasolini, apontada pelo crítico Serge Daney (1944-1992) em sua crítica à *Salò*. Uma “inocência irremediável” pertencente às antigas tradições com origens igualmente remotas, que nos remetem aos ideais Iluministas e Românticos, refletidos nas obras de Friedrich Schiller (1759-1805),

¹ Tradução: “Salò é não apenas uma denúncia do fascismo ou fascismo/ sadismo ou até mesmo uma visão apocalíptica da civilização ocidental e da razão burguesa. É também um ataque feroz sobre o diretor, o filme e o espectador”.

William Blake (1757-1827), Friedrich Hölderlin (1770-1843), Friedrich Von Schlegel (1772-1829), Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891) e Guillaume Apollinaire (1880-1918). Sem esquecermos, obviamente das contribuições de Friedrich Nietzsche (1844-1900) para a construção de todo este ideário moderno.

Afinal, podemos pensar que todas as rupturas e provocações da Modernidade, por mais que se diferenciem do discurso Romântico, trazem em si um mesmo desconforto com uma vida cotidiana regradada por uma moral burguesa e uma utópica perspectiva de mudar o mundo através da arte, regenerando a sociedade. “Os movimentos de vanguarda estavam tingidos de uma forte coloração romântica, desde os mais tímidos, como o expressionismo alemão, até os mais exaltados, como os futurismos da Itália e da Rússia. Dadá e o surrealismo foram, quase não é necessário dizê-lo, ultra-românticos.” (PAZ, 1984: 173) A arte teria que assumir uma via de negação a esses valores e deveria desafiar as normas vigentes. Arte e Utopia se conjugavam de forma indissociável assim como Arte e Vida. Longo fio de uma grande tradição que forneceu a munição necessária para as Vanguardas Históricas do início do século XX e quase todos os posteriores movimentos de inconformismo e contestação a uma determinada ordem social, econômica e política.

Excluídos do sistema técnico-econômico da produção, em que, no entanto, haviam sido os protagonistas, os artistas tornam-se intelectuais em estado de eterna tensão com a mesma classe dirigente a que pertenciam como dissidentes. O artista *bohémien* é um burguês que repudia a burguesia, da qual despreza o conformismo, o negocismo, a mediocridade cultural. (ARGAN, 2006: 17)

Impasses antigos são igualmente identificáveis na década de 1930 quando Walter Benjamin (1892-1940), via com bastante otimismo a reprodutibilidade em série da obra de arte que se tornaria acessível a um público mais abrangente. “A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade.”(BENJAMIN,1996: 172) Benjamin via o cinema como a grande possibilidade de reunir uma grande massa para usufruir daquilo que antes era objeto de culto de um seletivo grupo. Enaltecia e justificava a popularidade alcançada por alguns filmes que seguiam a esta orientação “Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da

realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição”. (BENJAMIN,1996: 170)

O escritor alemão celebraria com entusiasmo a adesão de uma platéia cada vez maior, opondo a distração deste grande coletivo à devoção restrita de pretensos conhecedores. A distinção é clara entre um grupo seleta e a “grande massa”.

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O numero substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação. [...] afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. (BENJAMIN,1996: 192)

Impasses que continuaram no pós-guerra quando em 1947, seus colegas do Instituto de Pesquisa de Frankfurt, Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), refletindo sobre o mesmo fenômeno, chegaram a um ponto de vista bem mais sombrio e pessimista. A reprodutibilidade técnica e o mercado fizeram com que a cultura se padronizasse como uma indústria, uma indústria cultural que tendia a homogeneizar todos seus produtos. “A civilização atual a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si.” (ADORNO e HORKHEIMER apud COSTA LIMA, 2002: 169) Esta padronização estaria conseqüentemente privilegiando a uniformidade de seus consumidores. “Distinções enfáticas como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas a preços diversificados, não são tão fundadas na realidade, quanto antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los.” (ADORNO e HORKHEIMER apud COSTA LIMA, 2002: 172) O acesso democrático aos bens culturais estariam camuflando sub-produtos vendidos a preços módicos “Por 50 cents vê-se o filme, que custou milhões, por 10 se obtém o chiclete que traz em si toda a riqueza do mundo e que a incrementa com a sua venda. As melhores orquestras do mundo, que não o são absolutamente, são fornecidas grátis a domicilio”. (ADORNO e HORKHEIMER apud COSTA LIMA, 2002: 204) Para tanto, demonstrariam como alguns clássicos da música teriam que ser adaptados em trechos considerados “difíceis” ou muito “sérios”

para facilitar a compreensão e a adesão popular. (ADORNO e HORKHEIMER apud COSTA LIMA, 2002: 176) Lamentariam a perda do senso crítico e do poder de negação que a arte deveria preservar. A distração era vista como derrotismo, os recursos utilizados para prender a atenção dos espectadores impediria uma reflexão sobre aquilo que estariam vendo na tela.

A Atrofia da Imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas faculdades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que, rapidamente, se desenrolam à sua frente.(HORKHEIMER & ADORNO apud COSTA LIMA, 2002; 175)

A Indústria Cultural percebida por Adorno em seu exílio nos Estados Unidos, se expandiria na busca por novos consumidores a partir da segunda metade do século XX. A Segunda Grande Guerra foi decisiva para elevar ainda mais a auto-estima dos heróis libertadores norte americanos à frente das Forças Aliadas e estimular uma política de Estado, empenhada em usufruir da ausência de antigas barreiras políticas, impostas pelos regimes totalitários. O enfraquecimento do poder de Estado gerou uma proporcional predominância das leis de mercado internacional. E a indústria do cinema soube bem se valer deste período especial de transição.

Os filmes de Hollywood celebraram um retorno à liberdade, a remoção definitiva das recordações passadas, o início de um recomeço, uma nova era. “*Il cinema americano, in un primo tempo, è accolto come un Salvatore e riceve consensi unanimi dagli intellettuali, uomini politici e dai pubblici più eterogenei.*”² (BRUNETTA, 2006: 12) Neste período chegaram à Itália desde os melodramas, aos filmes de guerra, faroestes, aventuras de piratas e as comédias.

Outros filmes dirigidos pelo próprio Rossellini como *Germania Anno Zero* (1948) e *Francesco Giullare di Dio* (1950) não conseguiram cobrir seu investimento. O primeiro teve o custo de 120 milhões de Liras e conseguiu arrecadar apenas 35 milhões, o segundo com um investimento de 211 milhões

² Tradução: “O Cinema americano, em primeira instância, é acolhido como salvador e recebe unânime consenso dos intelectuais, homens políticos e do público mais heterogêneo.”

para uma arrecadação pífia de 26 milhões. (BRUNETTA, 2006: 10). Das produções nacionais, o público preferiu assistir às grandes comédias estreladas por Totò e Alberto Sordi.

Em 1948, o subsecretário da Presidência do Conselho, Gilio Andreotti, o mesmo que foi citado no artigo polêmico de Pasolini contra o partido democrata Cristão, anunciou a reabertura dos estúdios de *Cinecittà*. Já em 1950, dois anos depois, técnicos e produtores comemoraram as filmagens de um clássico de Hollywood em solo italiano, *Quo Vadis*, dirigido por Mervyn Leroy (1900-1987). Durante esta década foram realizadas 242 produções, um número que aumentará, na década seguinte, para 274 filmes. O público correspondia cada vez mais incentivando produtores estrangeiros e, sobretudo, as políticas internacionais sempre interessadas em expandir seus produtos e, conseqüentemente, suas ideologias.

*Hollywood si serve del Dipartimento di Stato, ma anche di forze presenti nel territorio, per cercare, con ogni mezzo, di giungere all'annientamento dell'avversario. Questo tipo di política – in parte diretta anche verso altri paesi – non ha precedenti nella storia política ed economica del cinema. Venute a mancare le barriere protezionistiche, i film americani hanno campo libero e arrivano sul mercato a centinaia.*³ (BRUNETTA, 2006: 10-11)

Em meados da década de 1950, o fenômeno ficou ainda mais acirrado com a expansão da televisão e os valores culturais das grandes metrópoles do norte da Itália, como Milano e Torino, que anunciavam um próspero e acelerado desenvolvimento industrial, atraindo trabalhadores das mais diferentes localidades e servindo como modelos ideais de crescimento para outras regiões. Um fenômeno também detectado, em diferentes momentos, por outros cineastas italianos que ainda assim tentavam resgatar um sentido político para seus filmes. O filme de Elio Petri *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) é bastante emblemático deste período.

Mas o que até então Pasolini percebia como um fenômeno particular italiano, e de fato era, com todas as suas singularidades de um país que saía de uma condição agrícola secular para um abrupta industrialização, também atingia

³ Tradução: “Hollywood se serve do Departamento de Estado, mas também de forças presentes no território, para conseguir, de todos os meios, atingir o aniquilamento do adversário. Este tipo de política - em parte também destinada a outros países - não tem precedentes na história política e econômica do cinema. Com a ausência de todas as barreiras protecionistas, os filmes americanos tem campo livre e chegam as centenas no mercado”

outros países e conseqüentemente, outras cinematografias. Afinal, tratava-se de uma nova fase do capitalismo que impunha novas regras econômicas e sociais. Velhos Impasses que se instauravam também no coração dos Novos Cinemas.

Entre el final de la década y los comienzos de los años 70 – en el ‘plano general’, con la difusión mundial de la dinámica de restauración política, en el ‘plano cinematográfico’, con la superación de los diez años de crisis que habían golpeado a Hollywood y la propuesta renovada de la hegemonia hollywoodense sobre el mercado cinematográfico de todo el planeta – el Nuevo Cine se repliega en todo el mundo de una manera nueva, se esteriliza en los pequeños filones de la película ‘juvenil’, assume las actitudes un poco cínicas del nuevo imaginario industrial, se transforma, a menudo sumergiéndose en practica televisiva mientras la competencia de las muchas televisiones disminuye radicalmente el público y la de los renovados superproductos made in U.S.A. suma localidades entre los espectadores de las cinematografias nacionales⁴. (MICCICHÈ apud RIAMBAU, 1995: 40)

Como aponta Lino Miccichè, muitos destes novos diretores conseguiram se manter no mercado aderindo a uma outra estética e, conseqüentemente, resultando em outro tipo de discurso. Outros preferiram realizar trabalhos para a televisão, onde também teriam de se submeter aos conhecidos índices de audiência em outro nível de recepção e aceitação de suas obras. Um terceiro grupo foi gradativamente se tornando mais minoritário, encontrando cada vez mais dificuldade em produzir seus filmes. A mídia e o mercado iriam se encarregar em classificá-los como “difíceis.”

O índice de audiência é a sanção do mercado, da economia, isto é, de uma legalidade externa e puramente comercial, e a submissão às exigências desse instrumento de marketing é o equivalente exato em matéria de cultura do que é a demagogia orientada pelas pesquisas de opinião em matéria de política. A televisão regida pelo índice de audiência contribui para exercer sobre o consumidor supostamente livre e esclarecido as pressões do mercado, que não têm nada da expressão democrática de uma opinião coletiva esclarecida, racional, de uma razão pública. (BOURDIEU, 1997: 97-98)

⁴ Tradução: Tradução : “Entre o final da década e início dos anos 70 – em um ‘plano geral’, com a difusão mundial da dinâmica de restauração política, no ‘plano cinematográfico’, com a superação dos dez anos de crise, que tinham atingido Hollywood e a proposta renovada da hegemonia Hollywoodiana sobre o mercado cinematográfico de todo o planeta - os Novos Cinemas se retraem em todo o mundo de uma maneira nova, se esteriliza em pequenos filões do filme ‘juvenil’, assumem as atitudes um pouco cínicas do novo imaginário industrial, se transforma, muitas vezes, mergulhando na pratica televisiva, enquanto a competência de muitas estações de televisão reduzem drasticamente o público e os renovados subprodutos *made in USA* somam lugares entre os espectadores das cinematografias nacionais.”

Os anos subseqüentes a 1968 também seriam marcados por duras críticas ao papel do intelectual que se colocava à frente das massas, apontando o que elas deveriam ou não assistir e participar. Os Textos de Roland Barthes, “*La Mort de L’auteur*” escrito em 1968, e a conferência de Michel Foucault, “*Qu’est-ce qu’un auteur?*” proferida no *Collège de France* em 1969, tiveram amplas repercussões redefinindo papéis e abalando o “panteão dos autores”, construído por Sarris e Truffaut.

O tema da conferência de Foucault tinha por base uma afirmação de Samuel Beckett (1906-1989), a qual deslocava o problema da autoria para o conteúdo e a estrutura interna de uma obra, pouco importando quem a tivesse produzido, mas o que a revelava em seu conteúdo. A estrutura interna de um texto deveria ser mais importante do que o conjunto da obra de um autor, ou mesmo o próprio sujeito que a tenha produzido.

Barthes propôs substituir o termo “autor” pelo conceito de “escritor”, como aquele que consegue reunir discursos e conceitos antecedentes e oferecer ao leitor a oportunidade de estabelecer suas próprias relações. “Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor.” (BARTHES, 2004: 64).

Ambas colocações têm inegavelmente o seu valor e sua contribuição. Talvez o momento e a forma como foram compreendidas, estas idéias tenham se revelado com o passar dos anos, problemáticas, por deflagrarem um amplo movimento de rejeição à figura do intelectual. Foucault ainda foi mais longe em suas críticas contestando o poder do autor diante de seu discurso.

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da ‘consciência’ e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar ‘um pouco na frente ou um pouco de lado’ para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso. (FOUCAULT, 1979; 67)

O que não se percebia naquele momento era a extensão deste movimento que se aliava a outro, extremamente pernicioso, por seu caráter de desmobilização política generalizada, enquanto o mercado reinava absoluto, impondo novos e atraentes produtos nas mais diversificadas áreas de penetração econômica e ideológica.

A indústria de Hollywood conseguiu se refazer de um breve momento de crise ocorrido nos anos 1960, coincidindo com o apogeu dos Cinemas Novos, e inaugurou uma nova era na História do Cinema, mesclando catástrofes, terror e ficção científica através de uma portentosa tecnologia de efeitos, que conseguiam arrebatá-las platéias mais longínquas. Desta primeira safra podemos destacar as produções de: *Earthquake* (1974) de Mark Robson (1913-1978), que exigia uma adaptação da tecnologia *surround* nas salas de projeção para ampliar os efeitos de um verdadeiro terremoto. *Star Wars* (1977) de George Lucas (1944); *Jaws* (1975), *Close Encounters of the third Kind* (1977) e finalmente *E.T.* (1982) de Steven Spielberg (1946).

A Morte de Pasolini em 1975, no ano das filmagens de *Jaws*, primeiro grande sucesso de Spielberg, assume para nosso estudo amplos significados. Não pretendo aqui entrar no âmbito da discussão se Pasolini planejou ou não a própria morte, como sustenta seu amigo Giuseppe Zigaina ao assegurar que “*un Autore che, con la sua dichiarata ‘fede nella efficacia del mito’, ha celebrato con la sua morte violenta ‘un mito di morte-rinascita’ a tre distinti livelli: estetico, linguistico e religioso*”⁵. (ZIGAINA, 2005:16) Tampouco gostaria de reforçar o mito fácil do herói morto. Porém, sua morte deixou uma marca em muitos cineastas e, de uma certa forma, representou um visível enfraquecimento de forças.

É claro que sua morte não determinou o fim de um pensamento crítico ou a falência de um cinema autoral. Ainda hoje é perceptível a influência desta forma de se pensar e conceber o cinema em algumas obras. Mas, sabemos que se trata de uma ínfima parcela num turbilhão de produtos lançados e conclamados a cada ano. Certamente, sua morte ocasionou um grande e decisivo golpe para aqueles

⁵ Tradução: “Um autor que, com a sua declarada ‘fé na eficácia do mito’, celebrou com a sua morte violenta um ‘mito de morte-renascimento’ em três níveis distintos: estético, lingüístico e religioso.”

que não viam mais sentido em defender valores que passaram a ser considerados obsoletos por toda uma nova geração de artistas.

Seis anos após o assassinato de Pasolini, Glauber, que já havia feito menção ao seu assassinato em *Idade da Terra* (1980), provocou um escândalo que ficou famoso pelas ruas de Veneza, revelando um agônico processo de revolta moderna contra a política de distribuição das grandes produtoras e a sujeição dos festivais de Cinema às novas táticas mercadológicas.

Estou com 41 anos, comecei a fazer cinema aos 18. Não tenho porque estar explicando nada. Vai para a tela e as pessoas julgam. Eu não busco sucesso de público e nem sucesso de crítica. Eu sou um dos melhores críticos de cinema do mundo. De forma que a opinião crítica sobre meus filmes para mim não significa nada. Tenho uma visão inclusive aristocrática, sofisticada. Resolvi assumir isso. Porque a mediocridade me deixa horrorizado. Não tenho mais tempo para conviver com a mediocridade. Prefiro a solidão à convivência com a mediocridade. (ROCHA, apud PICCHIA & MURANO, s/data, 23)

A passagem dos anos 1970, até meados dos anos 1980, também foi significativa para a saída de cena de nomes igualmente importantes, que morreram tragicamente após a realização de suas últimas obras, como o próprio Glauber no ano seguinte, Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) e Andrei Tarkovski (1932-1986). A lista de óbitos e desistências se estende entre vários diretores relacionados ao cinema de autor em um curtíssimo espaço de tempo.

Outros, apesar de ainda vivos, vivem como num exílio, se recusam a fazer concessões aos seus trabalhos e com isso dificultam a captação de recursos para novas produções. Como podemos observar neste desabafo da cineasta Ana Carolina.

O que não é *entertainment*, a produção independente, o cinema de reflexão, o cinema de identidade, o cinema de linguagem, a pesquisa de linguagem e principalmente o cinema dos veteranos, principalmente os veteranos, estão excluídos. Porque os veteranos, filhotes ou não, ou legítimos Cinema Novo, alguns de nós, não temos a preocupação de mercado, verdadeiramente, que às vezes é incompatível com seu trabalho e com seu passado, não é? Então é a mesma coisa que o Vinícius de Moraes, se estivesse vivo hoje, pedir pro Vinícius vender, ganhar disco de platina, vender igual ao Zezé di Camargo e Luciano. Como é que é? E o Vinícius falar ‘eu não sei vender assim’. É por aí que nós estamos.⁶

⁶ Depoimento da Cineasta Ana Carolina realizado por Flávio Kactuz para o projeto “Daqui onde estou dá pra ver o Brasil” em 14 de março de 2006.

Talvez se Pasolini continuasse vivo estaria enfrentando os mesmos dilemas. Toda a proposta de um “Cinema de Poesia” seria inconcebível nos formatos comerciais. Certamente, tudo o que construiu em várias cenas de *Porcile*, *Teorema*, *Medea* e principalmente, nas radicais experimentações de *Appunti per un'Orestiade africana* na junção de som e imagem, seriam inconciliáveis com a imposição de uma aceitação.

Mas o que faz um filme ser vendável ou atraente para o patrocinador? Em geral são os filmes que irão garantir um grande retorno em sua bilheteria. A aceitação do público é que irá determinar a qualidade do diretor. A empatia, que nos avisava Adorno, será fundamental. E para haver empatia o público deverá compreender a obra. Nenhum desconforto será perdoado. Será que o próprio termo “filmes difíceis” não favorece um determinado tipo de produto de fácil e perigoso consenso? A quem interessa essa classificação para “melhor” orientar o espectador?

Muitos dizem que assim nos tornamos mais democráticos alegam que procuram se informar sobre aquilo que a grande maioria quer ver. Mas quem forma o gosto do público? Assim como uma criança prefere sorvetes e chicletes ao invés de verduras e vitaminas. Quem a faz escolher? Quem poderia orientar novas gerações em uma contraposição às estratégias de lançamento e aos critérios de qualidade?

Recentemente comemoramos o retorno das atividades cineclubistas, mas só elas seriam suficiente para oferecer caminhos alternativos? Há locadoras por toda a parte, mas a variedade de produtos ainda é limitada, classificatória e restrita a um mesmo circuito de superproduções, filmes indicados ou premiados pelo Oscar e lançamentos. As indicações ao Oscar são atualmente o mais utilizado critério de qualidade. E a mídia agrava ainda mais o problema hierarquizando, enaltecendo ou mesmo menosprezando distintos festivais e premiações.

Talvez, com isso, poderíamos constatar que estes velhos impasses ainda estão presentes e à espera de possíveis conclusões. Para Pasolini este teorema se resolvia com um “Cinema Impopular”, feito para raros espectadores. Talvez esta seja uma boa hora para rever determinados conceitos e pensar se ainda são aplicáveis mesmo nas situações mais adversas.

Encerro este trabalho, citando uma declaração feita por Godard, quando foi convidado pela Revista Bravo para discutir o “futuro incerto dos filmes de autor”, em outubro de 2002, na ocasião afirmou: “Pensávamos que éramos os primeiros, mas, na verdade, éramos os últimos.” (REVISTA BRAVO, 2002:60) Pode ser que esta seja uma boa chave de leitura para aqueles tempos. De fato, algo se quebrou, se diluiu ou se transformou.