

“Visões das coisas grandes e pequenas”: uma trajetória (a mais vozes) à margem do subdesenvolvimento

Marco Cipolloni

Reconhecer, reconsiderar e, se possível, refletir, no seu conjunto, nos seus altos e baixos e, sobretudo, na sua complexidade, a parábola histórica e crítica da indústria cinematográfica brasileira constitui o ambicioso objetivo desta obra. Ambicioso, seja pelas dimensões do objeto investigado (por razões de identidade, peso e mercado, o Brasil é, sem dúvida, um dos países latino-americanos onde mais se produziu e se produz cinema), seja pela pluralidade das vozes e das perspectivas críticas que aqui se recolhem. Propor uma cifra de síntese que seja representativa e eficaz tem muito a ver com o desafio e a aposta, sobretudo, porque, desde suas primeiras manifestações, o cinema brasileiro sonoro, na sua babilônica inteireza (incluindo o cinema comercial e experimental, o Novo, e aqueles “novíssimos” e menos novos que gradualmente se candidataram a recolher e a recusar sua herança), deformou de maneira genial, com suas práticas e suas teorias, a compósita realidade cultural de um país enorme e “miticamente” complicado, onde muito se refletiu e se reflete, ao cinema e no cinema, não apenas sobre as identidades coletivas e as convicções que as fundam, mas também sobre os efeitos e os limites de uma modernização sempre *in fieri* (de que o mesmo cinema foi, no seu conjunto, produto, instrumento e espelho).

Fora do Brasil, desde os anos 1960, a interpretação glauberiana do Cinema Novo constituiu a base de um mito artístico e político-sentimental que se tornou (contra sua vontade) elitário, mas duradouro tanto em termos temporais quanto culturais. Na geografia intelectual, na economia simbólica, na codificação e nos cíclicos renascimentos deste mito, a Itália teve, por várias razões, cinematográficas e não, um papel de grande relevo:

a) Antes de tudo porque é a pátria do Neo-realismo, a fórmula produtiva que, asserindo e demonstrando a possibilidade de um cinema pobre, independente, autoconsciente e autenticamente popular, constitui o modelo estético e ideológico a partir do qual se desenvolve a proposta cultural e cinematográfica do Cinema Novo (que se pode resumir na fórmula de uma *Nouvelle vague* terceiro-mundista, com as obras-primas neo-realistas postas sobre os altares que os críticos-cineastas da *Nouvelle vague* francês reservavam aos *auteurs* reivindicados pelo cinema clássico norte-americano);

b) depois, porque exatamente na Itália, e especialmente no *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, alguns dos mais importantes cinemanovistas se formaram durante os anos 1950, tanto do ponto de vista da técnica cinematográfica como daquele intelectual, ao ponto de guardar longamente, no bem e no mal, uma visão e, sobretudo, uma visionariedade muito italianas (conscientemente zavattinianas, profeticamente pasolinianas e em alguns casos fantasmagoricamente fellinianas) a respeito das relações entre arte, cultura, indústria e mercado internacional;

c) sempre na Itália, em ocasião de um congresso internacional organizado pelo Columbianum em Sestri Levante, Glauber Rocha formulou e tornou pública, em 1964, a sua famosa “Estética da Fome”, verdadeiro manifesto, *a posteriori*, do movimento cinemanovista e base de uma proposta de releitura destinada a orientar longamente a recepção europeia do cinema brasileiro e latino-americano;

d) Enfim, italianos foram e são boa parte de quantos se fizeram intérpretes do Cinema Novo, glosando com rigor e contribuindo com competente paixão à fundação e à codificação, à fábrica e à difusão da mitologia cinemanovista, trabalhando a contacto e junto com Glauber Rocha e italianos também, fora muitos amigos e parceiros, que forma, além de cultores, exegetas do movimento.

Sobretudo, depois do golpe de 1964, estes amigos italianos do grande diretor, entre eles sobressaem Gianni Amico, o jesuíta padre Arpa e os críticos Guido Aristarco, Lino Micciché e Adriano Aprá pelo festival Nuovocinema de Pesaro, tiveram um papel de mediadores culturais, de testemunhas interativas e de interlocutores privilegiados pela releitura e internacionalização do Cinema Novo e da sua trajetória artística. Para estas pessoas e instituições a *Nouvelle Vague* cinematográfica brasileira e as suas relações com a herança estética e ético-política do nosso Neo-realismo, reinterpretadas em chave de cinefilia engajada e de interesse pelo cinema do terceiro mundo, não constituíram apenas uma questão crítica e um objeto de estudo, mas também um modelo de ação político-cultural e de envolvimento civil e intelectual.

Para valorizar e reavaliar a radical atualidade de um patrimônio precioso e para avaliar com equilíbrio o potencial de permanência do cinema brasileiro mais recente, ocorre antes de tudo sair da lógica, fácil, mas muito falsa (pelo menos pelo que se refere ao Brasil), da contraposição entre cinema de ontem e cinema de hoje, arte

ideológica e arte pós-ideológica, grande e pequeno cinema, Cinema Novo (pouco interessa se exaltado como original ou condenado como inatual e inautêntico) e cinema novinho (pouco interessa se denegrado como pálida cópia ou reconhecido como porta-voz de uma mais imediata e menos ideológica autenticidade e atualidade), arte e mercado, "udigrudi" e novela.

Para alcançar este objetivo é imprescindível colocar entre parênteses a história e repartir dos textos fílmicos. Rever os filmes e desmontar as interpretações e os mitos, principalmente o mito ítalo-glauberiano do Cinema Novo, ineludivelmente central (mas por razões cronológicas e cinematográficas mais do que discursivas) em relação a qualquer percurso de releitura crítica do cinema brasileiro sonoro considerado no seu conjunto e na sua trajetória, uma trajetória que, modificando o título de um célebre ensaio de Salles Gomes, gostaria de recolocar "à margem do subdesenvolvimento" (isto é, não totalmente dentro e não inteiramente fora com respeito ao afortunado esquema de centro e periferia elaborado por Raúl Prebisch e pela CEPAL).

Gostaria muito que esta publicação parecesse, no espírito e nos tons, com *Il cinema brasiliano*, publicado em 1961 como primeiro título da coleção de estudos cinematográficos dirigida por Gianni Amico. Gostaria porque se trata de um livro simples, rico e honesto. Gostaria muito porque é uma maneira não retórica de homenagear a figura e a obra de Gianni Amico. Mas, sobretudo, gostaria porque na introdução daquele livro, escrito faz mais de 40 anos, estão indicados com lúcida consciência uma série de objetivos que, no entanto, foram realizados apenas em parte. A melhor resposta, a mais equilibrada e sincera, continua residindo, hoje como então, numa calibrada aproximação de testemunhos:

Ci piace sottolineare più il valore di testimonianza che non l'aspetto più rigidamente critico del volume, poiché, se il suo carattere antologico non permette approfondimenti organici del tema, offre però al lettore panorami forse ancora più vari e stimolanti, proprio perché operati dall'interno, con una sincerità e una sofferenza così scoperti da sopperire quasi sempre alla mancanza di distacco critico e di sistematicità (...) Ogni saggio, con la sua dose di recriminazione personale, di rivendicazione, di speranza e di vigore polemico, con la sua ambizione di avere individuato gli errori e di indicare la soluzione, costituisce il quadro di un mosaico che può essere scomposto e ricomposto dal lettore il quale potrà dedurne di volta in volta le diverse situazioni culturali, psicologiche e industriali di tutta la società brasiliana.

Le contraddizioni sociali ed umane tuttora esistenti in un paese tra i più ricchi (potenzialmente) del mondo, l'incapacità ad arginare lo strapotere dell'industria straniera, le difficoltà dell'autore cinematografico ad entrare in una dialettica diretta con la realtà del paese, ci paiono infine consentire per il loro grado di significanza alcune utili considerazioni in rapporto ad altre cinematografie ed in particolare a quelle latino-americane,

prestandosi quale strumento di indagine e di non superficiale generalizzazione dei problemi riguardanti lo sviluppo e i "ritardi" delle nuove culture continentali (Il cinema brasiliano, cit., 1961: 6-10).

Com respeito a quarenta anos atrás, tornamo-nos um pouco menos ingênuos, mas também menos generosos, mais conscientes de viver à margem (nem dentro nem fora) de um mundo mal globalizado e em permanente descentralização. Exatamente por isso, porém, ver a palavra desenvolvimento associada não a economias nacionais, mas às culturas continentais, é uma coisa que dá esperança e dá vontade de tentar de novo.

Revista com olhar desencantado do nosso tempo, aquela do cinema brasileiro é a vicissitude de um pós-modernismo duas vezes paradoxal:

a) porque se instala sobre o mito de uma modernidade originária e fundacional (o Brasil é um país rico de tradições – importadas, autóctones e hibridadas – mas não tem ‘uma tradição’, não pelo menos no sentido europeu do termo);

b) porque foi achado, se não antes da modernidade e em lugar da modernização, pelo menos em paralelo com o parcial advento de uma e de outra (o processo de *nation building* do Brasil vem sendo representado como uma questão ainda aberta e em permanente *work in progress*).

Mário Peixoto e Humberto Mauro (os primeiros diretores modernos do cinema brasileiro, nos anos 1930), o autoexotismo da *chanchada*, Orson Welles (que realiza no Brasil *It's All True*, uma das suas tantas obras nunca "terminadas"), o exotismo em *format* de exportação de *Orfeu negro*, o Cinema Novo (a *Nouvelle Vague* brasileira, caracterizada pelo Neo-realismo e profetismo, nos anos 1950 e 1960), os filmes de horror de Mojica Marins, o movimento Udigrudi (o *underground* brasileiro dos anos 1960 e 1970), o populismo propagandístico da Embrafilme (o cinema oficial da ditadura nos anos 1970 e dos primeiros anos 1980), o terceiro-mundismo engajado que caracteriza o exílio criativo de Glauber Rocha (anos 1970), a internacionalização (ligada a diretores como Hector Babenco e Bruno Barreto e a estrelas como Sônia Braga), o liberalismo co-produtivo da lei Rouanet (1993) e até as recentes promessas, críveis ou não, do assim chamado "renascimento" não são apenas momentos de história. Eles são capítulos de um romance de aventura: a aventura de fazer (e de fazer cinema) num mundo onde o dinheiro é sempre ou demasiado ou demasiado pouco, demasiado fácil ou demasiado difícil de achar.

No meio de tanta variedade de aventureiros e aventuras, a única *liaison* parece ser representada por um núcleo de "não dito" que, deslizando entre um fotograma e outro, consegue de repente aproximar filmes entre eles muitos diversos, como *Limite* e *Ganga bruta*, *Carnaval atlântida* e *Deus e o diabo na terra do sol*, *A meia-noite levarei sua alma* e *O bandido da luz vermelha*, *Bang, bang* e *Macunaíma*, *Matou a família e foi ao cinema* e *Iracema*, *Bye-bye Brasil* e *Pixote*, *O beijo da mulher aranha* e *Central do*

Brasil, O que é isso, companheiro? e *Cidade de Deus*, inquietando o olhar do espectador com uma infinita dilatação (às vezes, comemorativa, mas muito mais frequentemente provocatória e polêmica), nem tanto da modernidade e do seu mito, como da dramática conflitualidade (principalmente interna) que no Brasil caracteriza toda manifestação daquele mito, continuando a anunciar o advento.

O cinema brasileiro, aparentemente muito variado, com as suas histórias de indivíduos, jovens e velhos, homens e mulheres, ricos e pobres, nos conta, de fato, mil variantes de uma única história (mesmo nos filmes em capítulos, com mais histórias paralelas): uma história onde o juízo posterior mistura de maneira entrelaçada os tons de um delírio visionário e pseudopofético com aqueles de um amargo deboche.

Fragmentarismo, analogismo, reciclagem, travestimento, movimento de máquina e até música e som, exibindo e destruindo todo pedagogismo, são ou parecem ser, *ab origine*, características constantes, expressivas/comunicativas, desta peculiar pós-modernidade, criada e recriada pelo celulóide. Os tempos e os modos de boa parte dos percursos, quase sempre estetizantes, marginais e internacionalizantes, foram sem dúvida o resultado de uma série de escolhas dos diretores, interpretativas e produtivas (às vezes, polemicamente até excessivamente conscientes); porém, quase nunca se tratou de escolhas totalmente livres e espontâneas, posto que muitas delas tomaram forma a partir da não fácil situação política e econômica do país, através de um diálogo obrigante e obrigatório com as peculiares circunstâncias culturais e organizativas do mercado cinematográfico nacional e internacional.

Um caso exemplarmente paradoxal deste mecanismo pode ser representado pela passagem das imagens em branco e preto às coloridas. O comparecimento da cor, nos finais dos anos 1950, torna o cinema brasileiro (Novo e não) lingüisticamente e tematicamente mais torvo e violento que o anterior, alimentando suas latentes tensões autofágicas ao ponto de induzir diretores e produtores a mutuar da literatura explícitas metáforas sacrificiais e canibálicas (como ocorre em muitos filmes daquela época de *Orfeu negro*, 1958, a *Macunaíma*, 1969).

Outro caso de liberdade vigiada e só aparente se refere ao Cinema Novo: depois do AI5 em dezembro de 1968, que suspende as liberdades políticas e impõe um mais rígido controle sobre as atividades intelectuais. O Cinema Novo e os seus expoentes se vêem forçados a escolher entre a hipótese de estadualizar e normalizar a própria produção (transportando e desenvolvendo dentro de uma lógica do consenso a própria vocação pedagógica, nacional e identitária) e aquela de internacionalizá-la e radicalizá-la (renunciando a toda aspiração de realismo pedagógico e de relação com o público popular, para aproar a uma série de fulgurantes mitologias críticas, dirigidas a uma comunidade intelectual internacional que as recebe e as interpreta seja como textos artísticos seja como atos de provocação e denúncia). Ambas as soluções, mesmo se de maneiras diferentes e, às vezes opostas, convergem pelo

menos em relação a um aspecto fundamental: retorizam a linguagem e carregam-na de valências (e de violências) simbólicas, transformando a tela de espaço realista em espaço multipoiético e alegórico. O lema de Glauber “uma câmara na mão e uma idéia na cabeça” perde assim boa parte da sua eversiva concretude, deixa, contra a sua vontade, de ser decodificável como um programa de agressão à liberdade, e em particular das realidades precedentemente ignoradas pelo cinema (como favelas e sertão), e converte-se na consciência de um limite. Isto é, de um lado, na tentativa um pouco onanista de filmar a idéia em vez da própria realidade (com muitos filmes cerebrais sobre intelectuais em crise, burgueses fugindo da própria infelicidade, etc.), e do outro lado, numa idealização metacinematográfica (e freqüentemente literária) da realidade marginal cuja imagem tinha sido capturada, culturalmente elaborada e simbolicamente codificada pelo cinema dos anos anteriores.

Em ambos os casos fatores externos, tecnológicos (a cor) e histórico-políticos (o AI5) fazem vir à tona uma estratégia de significação que já estava em *Limite* e nos figurinos de Carmen Miranda e que, sem dúvida, constitui-se não a essência, pelo menos uma das constantes menos inconstantes do cinema brasileiro moderno: a consciência que cinema e mundo acabam por se fagocitar reciprocamente até formar um único grande intertexto, que, se e quando se torna consciente, não deixa outra escolha que aquela, de fato forçada, de explorá-lo através de um trabalho sobre a linguagem e a hibridização entre linguagens com estratégias de resignificação que, inevitavelmente, não surgem mais do mito da realidade brasileira, mas se instalam sobre as precedentes representações daquela suposta realidade, reinventando-a e transformando-a numa verdadeira e precisa *quest*.

Marco Cipolloni é professor da Universidade de Modena.