

Um cinema chamado Brasil¹

Gian Luigi de Rosa

A intenção deste número especial da revista **Alceu** é a de mostrar e ilustrar o itinerário cinematográfico no Brasil através das suas contradições e das suas mais altas manifestações. Poderia, como freqüentemente ocorre num texto que queira redigir um perfil cinematográfico de uma filmografia nacional, limitar a sua abordagem a um mero registro dos fatos. Todavia, a idéia principal que impregna nosso projeto, pelo contrário, está toda na tentativa de ficar quanto mais longe deste tipo de enfoque. Uma trajetória histórico-cinematográfica é claramente ínsita ao seu percurso, mas o que principalmente nos propusemos é tentar esquadrihar o argumento através dos aspectos mais vivos da crítica e da interpretação dos fatos e dos movimentos que se subseguiram na cinematografia brasileira.

Os autores que participaram deste projeto acolheram essa idéia e se apropriaram dela, conseguindo dar a esta coletânea de ensaios uma única alma que transcende os aspectos singulares e peculiares das várias escritas.

Seis seções, não considerando esse capítulo introdutório, que querem conduzir o leitor através do variegado universo da filmografia brasileira. Seções-veredas que vão dos pioneiros até as últimas produções, aquelas realizadas após a crise Collor, passando pela chanchada e pelo Cinema Novo.

O exórdio pioneirístico da filmografia concretiza-se no texto de Carlos Roberto de Souza, para depois passar aos soberbos afrescos dedicados a dois mestres do cinema brasileiro dos anos 1930; Saulo Pereira de Mello retrata de maneira sublime o lirismo melancólico da atmosfera criada pelas imagens de Mário Peixoto em *Limite*, enquanto Eduardo Morettin delineia o percurso artístico de Humberto Mauro – o cineasta que Glauber Rocha definiu como pai do Cinema Novo – desde os exórdios em Cataguazes até a experiência do INCE, durante o regime de Getúlio Vargas.

À comédia musical brasileira, a chanchada, e à experiência da Vera Cruz de Cavalcanti em São Paulo, através dos artigos de Hilda Machado, Lisa Show e Mônica Cristina Araújo Lima, passando pela interessante análise de Mariarosaria Fabris sobre a influência que teve o Neo-realismo italiano sobre o cinema brasileiro está dedicada a segunda seção. Da dupla cômica Oscarito e Grande Otelo a *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, passa-se à terceira seção, aquela dedicada aos anos 1970.

Os anos 1960 no Brasil representam uma verdadeira fábrica de idéias: desde um ponto de vista artístico temos experiências irrepetíveis, quase todas acomunadas por um profundo engajamento político: a aventura dos Centros Populares de Cultura, o renovado interesse pelo teatro, as notáveis experiências dos Teatro de Arena e do Teatro Oficina, e enfim o surgir do Cinema Novo. De um ponto de vista político passa-se dos sonhos de uma revolução iminente que parece se realizar e se concretizar nas palavras que Luiz Carlos Prestes, histórico secretário do Partido Comunista Brasileiro, pronunciou no rádio em março de 1964: “não estamos no governo, mas estamos no poder”, ao pesadelo do golpe dos militares na noite entre o 31 de março e o 1º de abril do mesmo ano. O cinema brasileiro vive intensamente esta época de grandes fermentos, do cinema vêm também interessantes reflexões sobre a condição de desbunde em que precipitou a *intelligenza* de esquerda logo após o golpe militar. A Glauber Rocha, líder e homem símbolo do Cinema Novo, é dedicado o artigo de Sheila Grecco, enquanto à experiência italiana do *Columbianum* é dedicado o estudo de Miguel Pereira. Marco Cipolloni abre a seção, descrevendo no seu ensaio “‘Quero ser novo de novo’: uma quest(ão) de perspectivas”, a evolução, a importância e a função do Cinema Novo em relação à construção de uma idéia de cinema nacional que graças às teorias de Glauber e às criações de todos os cinemanovistas, toma forma e cria premissas que ninguém, cineasta ou crítico que seja, pode ignorar. A abordagem de Marco, fortemente provocatória, dá uma nova leitura do movimento-monumento do Cinema Novo, deixando muitos elementos de reflexão no leitor. Outro "retrato" do Brasil é aquele realizado por Ismail Xavier no seu ensaio dedicado aos filmes do cinema urbano brasileiro recente.

Na terceira seção encontram-se também interessantes estudos que afrontam a produção cinematográfica entre o fim da década e os anos 1980: do movimento cinematográfico *marginal*, através dos escritos de Ângela José e Rubens Machado Jr., até as valiosas palavras de Inimá Simões sobre a *porno-chanchada*, passando pelo ensaio de Tunico Amancio em que se evidencia a interessante relação entre o complexo circuito produção/distribuição e a intervenção do Estado através da criação da Embrafilme.

Aos anos 1990 e ao renascimento do cinema brasileiro é dedicada a quarta seção. Os ensaios de Maria do Rosário Caetano e de Giovanni Ottone são de importante auxílio para compreender causas e conseqüências do fechamento da Embrafilme, por

parte do Presidente Collor de Mello e também para ilustrar a produção filmográfica da última década do século XX. Resolutamente polêmicos são as contribuições de Erik Rocha e de Ivana Bentes. O primeiro abre uma discussão muito interessante sobre a falta de memória cinematográfica na geração contemporânea dos cineastas. A definição que Erik dá a esta geração é de “Cinema Novinho”, um cinema “satisfeito, sem angústias formais, sem medo, sem sabor”, que para se reconciliar com o público e, claramente, com o mercado parece ter “renunciado aos seus ímpetus criativos e a sua função contestatória”, ficando submergido pela retórica e pela estética dos grandes números.

Dura, do mesmo jeito, é Ivana Bentes no seu soberbo artigo, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo...”, em que compara a “Estética da Fome”, de Glauber, com aquela que ela define “cosmética da fome”, que, segundo ela, se revela em muitas das últimas produções brasileiras. Ivana Bentes parte da comparação entre a representação de dois tópicos da filmografia cinemanovista: o sertão e a favela, a sua simbologia no interno daquele movimento e o modo em que hoje são repropostos, em chave de cartão postal para turistas cinematográficos, em alguns filmes da última década (a exemplo *Central do Brasil*; *Eu, Tu, Eles*; *Baile Perfumado* e *Cidade de Deus*, entre alguns).

Fundamentalmente, o que sobressai destas externalizações críticas é a difícil relação, em geral, com o Cinema Novo e, em particular, com a obra e o pensamento glauberiano. A herança que a filmografia dos anos 1960 deixou às últimas gerações é uma carga tão pesada e tão influente que também entre os cineastas que maiormente afirmam a própria alheação ao movimento e à estética glauberiana, abundam as citações e as referências. Exemplo bem claro é mais uma vez *Cidade de Deus*: Busca-pé, um dos personagens, no começo do filme, descrevendo a atitude de alguns rapazes da favela, diz que estes vivem apenas com “Uma arma na mão e uma idéia na cabeça”, intertexto explícito do manifesto-dogma cinemanovista “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, reformulado e reproposto.

Basicamente, os anos 1990 olham para os anos 1960 repropondo algumas temáticas caras aos cinemanovistas, mas procurando realizar esta idéia através de uma nova linguagem cinematográfica e, sobretudo, através de um sincretismo cultural pensado e desejado por Oswald de Andrade no manifesto antropofágico e oficializado pelo Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os novos cineastas conseguiram, numa ou noutra ocasião, sintetizar a idéia cinemanovista de mostrar o Brasil e o esforço de reconquistar o próprio público e o mercado interno atuado por cineastas entre o fim dos anos 1970 e o começo dos anos 1980. A linguagem é claramente diferente, afunda as próprias raízes também na experiência da direção televisiva, do curta-metragem – uma realidade e um fenômeno que no Brasil adquiriu nos últimos anos dimensões relevantes, assim como nos mostra Hilda Machado na última seção do livro – e dos comerciais.

O Novo cinema brasileiro é uma mistura de experiências que tendem à afirmação definitiva de uma nova linguagem que no momento ainda não alcançou uma maturidade tal para se poder confrontar com a herança cinemanovista.

Debateu-se muito sobre o efeito deletério que os cortes econômicos atuados pelo governo Collor causaram à indústria cinematográfica brasileira, mas a crise, em que veio se encontrar, foi uma crise econômica, mas a crise mais grave, aquela de conteúdos e de linguagem, era antecedente e nem era tão dissimulada. O que sempre foi considerado a causa principal, o fechamento da Embrafilme, veio apenas consolidar e sigilar um estado de coisas; a atmosfera de esterilidade criativa que imperava no cinema brasileiro e os orçamentos altos das produções determinaram os cortes. Mas, foi exatamente esta nova condição em que veio se encontrar o cinema brasileiro – a total anulação de recursos – que pôs as bases para um repensamento do cinema sobre o cinema. Além da fundamental busca de recursos para a produção, a mudança ocorreu na maneira de pensar a realização de um filme. Neste sentido, a experiência de um cinema feito com muitas idéias e com poucos recursos devia ser, de certo, um claro ponto de referência. Esta é uma das razões pela qual o cinema dos anos 1990 procurou e procura, de maneiras diferentes, um contato com o cinema dos anos 1960, sobrevoando as experiências posteriores, sem por isso esquecê-las ou omiti-las.

A meu ver, não é muito compartilhável a acusação de falta de memória nos cineastas contemporâneos. Há memória e esta persiste, mesmo considerando que possa ser recusada ou discutida. Essencialmente, pode-se afirmar que o cinema brasileiro vive um eterno complexo edípico: Glauber é o contínuo ponto de referência, o espelho, a eterna fonte de onde tirar nova linfa, o pai que se quer igualar e recusar. Glauber é o recalque que volta à superfície através de citações e, sendo o ponto mais alto alcançado pela cinematografia brasileira, representa o eterno termo de comparação, a perene sombra que se projeta no presente.

No fundo, esta publicação quer ilustrar o itinerário cinematográfico brasileiro, evidenciando as relações que o cinema soube tecer com as outras formas artísticas. Fundamental aquela com a música e os mesmos cantores, com frequência presentes como atores nos filmes (sejam de exemplo a presença de Caetano Veloso no *Orfeu* de Carlos Diegues, *remake* do *Orfeu Negro*, de Camus, e a de Seu Jorge em *Cidade de Deus*), ou a duradoura relação com a literatura brasileira, que se tornou fonte de muitos clássicos do cinema nacional. A este último aspecto, cinema/literatura, é dedicada a penúltima seção em que achamos o sublime ensaio de Moacir C. Lopes, o autor de *A ostra e o vento*, que revela as afinidades eletivas que unem e ligam dois universos oníricos que vivem entre realidade e ficção.

Raízes e Vêedas do cinema brasileiro, tema deste número 15, especial, da revista **Alceu**, quer homenagear todo o cinema brasileiro, não apenas o que é considerado autoral e, portanto, superior de um ponto de vista qualitativo, mas também o cine-

ma medíocre e pouco visto. Em suma, todo o cinema brasileiro, porque no fundo, parafraseando o grande Paulo Emílio Salles Gomes, todo filme brasileiro, feio ou belo que seja, tem a potencialidade de nos fazer compreender mais um pouco da complexidade deste enorme universo humano chamado Brasil.

Nota

¹ Texto traduzido por Carla Barbosa Moreira.