

# O CINEMA BRASILEIRO: entre a utopia industrial e o sonho estético

Antonio Hohlfeldt \*

O fenômeno do chamado cinema novo é fruto da década de 60, mas para ser compreendido precisa estar articulado ao que acontecera no campo da produção cinematográfica na década anterior e o que dele se herdaria. Mais que isso, é fundamental compreender também o contexto daquela década, verdadeiramente histórica.

A principal característica da década de 60 é a contradição. Ela se expressa através de variadas e múltiplas posições em todos os campos da atividade política, econômica e cultural. Daí a perspectiva de oposição entre diferentes princípios e ideologias, que acaba se expressando numa tensão constante. De um lado, o corte com a tradição. De outro, a retomada dessa mesma tradição. Ideologicamente, nada melhor para expressar este princípio do que a conhecida imagem do General Golbery do Couto e Silva que, embora aplicada a um outro contexto, expressa com absoluta fidelidade o que vivemos naquela década: os movimentos de sístole e diástole. Havia, efetivamente, uma vontade de abertura para o mundo e, ao mesmo tempo, um voltar-se para dentro de si mesmo.

Assim, a contradição se apresenta num tensionamento em que o ISEB pretende influenciar o governo, enquanto este busca uma legitimação através do ISEB. A crise surgida já ao final daquela administração é bastante conhecida, estendendo-se ao longo do período seguinte, até a dissolução da instituição após o golpe de 1964.

Se a industrialização recebe forte impulso do governo, o segmento agrário, ao mesmo tempo, organiza-se para a sua luta, criando-se, a partir de 1955, a primeira Liga Camponesa, sediada no Engenho Galiléia, culminando com a I Conferência de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas Brasileiros, em Belo Horizonte, em novembro de 1962. A



reforma agrária seria incluída nas reformas de base, mas o primeiro documento importante sobre o tema seria produzido apenas no período do General Castello Branco, após o golpe de 1964.

Por outro lado, a cultura alienada, a que mais tarde referir-se-á o CPC- Centro Popular de Cultura da UNE, entra em discussão. A “ideologia nacionalista queria ser o idioma político dominante”. Ao longo dos anos 50, construíra-se uma espécie de onipotência da intelectualidade, que sentia uma vocação para conduzir os destinos da nação, ainda segundo o *brazilianist* francês (p. 114), sentimento que seria seguido de outro, absolutamente oposto, o da precariedade de sua própria subsistência, após o golpe de 1964 e, em especial, após o AI-5 de dezembro de 1968. Uma síntese precária adviria com a organização dos cursos de pós-graduação nas universidades, às quais se confinariam os intelectuais, enquanto professores, não sem sofrerem controles ideológicos e processos de cassação, como os verificados logo após o AI-5. De qualquer forma, eles se tornariam profissionais e especialistas,



limitando-se, parcialmente, a um papel bem menos vanguardista do que haviam pretendido antes.

Quatro conceitos centralizam os debates: povo - nação - Estado e revolução, dividindo-se, o último, entre a utopia socialista e a reforma democrático-burguesa. As contradições ficam especialmente evidentes quando se examina, já há distância, o conhecido Manifesto do CPC, assinado, dentre outros, por Carlos Estevam Martins. Pretende-se falar em nome do povo e em defesa do povo, mas o texto se dirige o tempo todo aos intelectuais e aos artistas, especialmente aqueles a quem se considera alienados, numa espécie de chamamento à conscientização e ao engajamento.

A modernização convivia com o arcaísmo, da mesma maneira que o ideologismo com o esteticismo na produção artística daquele período. De um lado, aspirava-se à assimilação cultural, de outro, à explicitação dos conflitos e das contradições.

## II

No caso do cinema, as contradições são ainda mais evidentes. Na década de 50, ao lado das produções das chamadas chanchadas da Atlântida, que popularizavam e divulgavam conjuntos musicais brasileiros, como o Trio Irakitan, ou intérpretes oriundos especialmente do teatro de revistas, como Grande Othelo, Dercy Gonçalves, Zezé de Macedo e Oscarito, dentre tantos, buscava-se um projeto mais conseqüente para uma cinematografia nacional, com a criação dos Estúdios Vera Cruz (1950). Para tanto, trouxera-se um conjunto de realizadores italianos, dentre os quais o já citado Franco Zampari, Vittorio Gassman e Ruggero Jacobi, a que se somou o brasileiro Alberto Cavalcanti, já consagrado internacionalmente a partir de seu trabalho desenvolvido na Inglaterra. O projeto, contudo, apesar de ter produzido algumas obras de referência em nossa cinematografia, naufragaria em torno de 1957, com a debandada dos integrantes da experiência.

Alguns meses depois, o CPC da UNE

concretizaria (1962), uma experiência curiosa, o filme de longa-metragem *5 vezes favela*, composto por cinco diferentes episódios (média metragens) assinados por cinco diferentes realizadores. Um ano antes, Glauber Rocha filmara *Barravento*, sendo do mesmo ano *Os cafagestes de Ruy Guerra*, e *Arraiá do Cabo*, de Paulo César Sarraceni, um dos diretores de *5 vezes favela*. O resultado entusiasmaria os jovens realizadores, sobretudo aqueles centralizados no Rio de Janeiro (ao contrário do teatro, cuja maior produção naquela década esteve situada em São Paulo). Sob o slogan “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”, eles dariam início ao que se chamaria de cinema novo brasileiro, sob a inspiração de uma Estética da fome, na acepção de Glauber Rocha (1965). Jovens universitários, leitores dos *Cahiers du Cinéma* francês, fortemente influenciados por Jean-Luc Godard, dentre outros realizadores, eles buscariam fazer um cinema de denúncia social mas com uma experimentação tão radical de linguagem, que este cinema acabaria absolutamente afastado do público sobre o qual falava, mas com o qual não estabeleceria diálogo: o povo brasileiro, em especial seus segmentos populares.

Houve exceções, como o *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos (1963), o *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) ou o *Terra em transe* (1967), ambos de Glauber Rocha, que se tornariam referenciais do movimento. Mas o cinema novo foi-se isolando cada vez mais, de sorte que, na metade da década seguinte, era praticamente inevitável sua dissolução em outras estéticas, sobretudo após a morte de Glauber Rocha.

Houve, contudo, algumas experiências significativas, como a produção alternativa de *A margem*, de Ozualdo Candeias (1967), ou o chamado ciclo da boca-do-lixo, a partir de *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla (1968), que buscariam uma estética mais condizente com a experiência populista que, por exemplo, programas televisivos como o de *Chacrinha* trazia aos vídeos de todos os brasileiros, semanalmente.

O AI-5 de dezembro de 1968, contudo,





aguçou uma outra tendência, igualmente contraditória tanto em seus produtos quanto em sua avaliação histórica posterior: a pornochanchada. Tratava-se de filmes que sugeriam uma erotividade que, de fato, não traziam. Pelo contrário, muitas vezes, a-

pelavam para um mau-gosto lamentável. Mas ao longo de quase uma década, apesar de seu falso moralismo, começaram a viabilizar uma provisória indústria cinematográfica brasileira, vindo a experimentar um certo requinte no gênero, por exemplo, com uma série de filmes que, a partir de *Os paqueras*, de Reginaldo Farias (1969), passam a ser então produzidos.

A reformulação da EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes, no âmbito do I PNC - Plano Nacional de Cultura, em 1972, permite um melhor planejamento de produção, numa simbiose entre a busca de legitimação do regime autoritário e uma certa flexibilidade de produção, resultando, ainda uma vez, em produtos contraditórios, de um lado, com o ciclo dos filmes históricos, cuja partida se dá com a produção de *Independência ou Morte*, de 1972, comemorativo ao sesquicentário da independência brasileira, dirigido por Osvaldo Massaini, e, de outro, a uma série de obras que começariam, gradualmente, a abrir-se para uma verdadeira indústria cinematográfica brasileira, e cujo processo seria interrompido na gestão Collor de Melo, para ser retomada na de Fernando Henrique Cardoso. A EMBRAFILME, que na década de setenta, colocara-se contra o esteticismo e o filme ideológico para poder ocupar o mercado, volta a reformular sua política. Chama escritores e dramaturgos, além de cineastas, para examinar projetos. Dispondo de algumas verbas ainda

pequenas para o projeto maior de verdadeiramente criar a cinematografia brasileira, mas ainda assim muito superiores ao que até então se dispusera em outras ocasiões, constituiu um projeto que. Em bem menos tempo do que se poderia imaginar, começou a dar frutos. A atual cinematografia brasileira não apenas encontra mercado e reconhecimento internacional, quanto alcança em percentuais significativos aquilo que até então muito raramente conseguira: o sucesso e o reconhecimento da própria platéia brasileira. Basta ver as bilheterias dos filmes lançados nos últimos três anos. O mais significativo de tudo, contudo, é que aquele media a que, durante muito tempo, acusou-se de ser o maior inimigo do cinema brasileiro, a televisão, torna-se hoje um de seus mais significativos e importantes aliados. Observe-se os espaços abertos, tanto a partir da TV Educativa de São Paulo e daquelas emissoras que repetem parte de sua programação em nível nacional, quanto os que canais comerciais da tevê aberta e, mais recentemente, da televisão por cabo destinam aos filmes nacionais.

O mais importante, contudo é que, com isso, abriu-se a oportunidade de ampliação da platéia - leia-se, do mercado - não apenas para os filmes recentes quanto para os de décadas anteriores. Veja-se que a programação das televisões a cabo recuperam clássicos em preto-e-branco tanto quanto filmes dos anos 60, 70 e 80... Com isso, não devemos nos surpreender se a venda de fitas de vídeo desses mesmos filmes não crescer em nosso mercado e, por conseqüência, esses mesmos filmes terão maior espaço nas vídeo-locadoras e serão mais consumidos pelos locadores de fitas...

Em resumo: por certo, é ainda muito cedo - são pouquíssimos os anos decorrentes desde a implantação da nova política de financiamento cinematográfico por parte do Governo Federal. Mas, na influência dessa iniciativa, alguns governos estaduais ousaram abrir possibilidades de financiamentos, como ocorre com o Governo do Rio Grande do Sul, com sua premiação para roteiros - eis aí quase uma dezena de filmes em produção em nosso estado, entre curtas e longas-metragens - e,



acionando a corrente de transmissão que o processo da indústria cultural tem como característica, multiplicam-se as possibilidades de veiculação de nossos filmes e seu consumo por parte de nosso público.

Certamente jamais um produtor cinematográfico brasileiro ousou pensar e esperar tanto, nem ao tempo da Atlântida ou de Vera Cruz, muito menos ao tempo do cinema novo ou daquele ciclo da boca-do-lixo paulista. Contudo, hoje em dia, graças a esta perspectiva tantas vezes condenada e amaldiçoada, propiciada pela indústria cultural, pode-se, efetivamente, e pela primeira vez, em nossa história cultural, pode-se imaginar a real existência de uma indústria cinematográfica no Brasil.

Muito lenta, mas conseqüentemente, começamos a ter um processo contínuo de produção, diversificado, alcançando público e, portanto, pagando-se, recebendo reconhecimento no mercado internacional e legitimando-se junto ao mercado interno. Eis aí, pela primeira vez, a possibilidade de superarmos as contradições e as tensões. Quem viver, verá.

- COUTO E SILVA, Golbery - Conjuntura política nacional - O Poder Executivo & Geopolítica do Brasil, Rio de Janeiro, José Olympio. 1981.
- FURTADO, Celso - Que somos?, São Paulo, Folha de São Paulo. Ilustrada. 28 de abril de 1984, p. 44. Revisto e retrabalhado em Cultura e desenvolvimento em época de crise. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1984, p.17 e ss.
- MOTA, Carlos Guilherme - Ideologia da cultura brasileira (1933-1974), São Paulo, Ática. 1978, p.27 e ss.
- FADUL, Anamaria - Políticas culturais e processo político brasileiro in Melo, José Marques de - Comunicação e transição democrática, Porto Alegre, Mercado Aberto. 1985, p.180 e ss.
- PÉCAUT, Daniel - Os intelectuais e a política no Brasil, São Paulo, Ática. 1990, p. 107 e ss.
- ORTIZ, Renato - Cultura brasileira & identidade nacional, São Paulo, Brasiliense.1985, p. 46/7.
- SODRÉ, Nelson Werneck - A verdade sobre o ISEB, Rio de Janeiro, Avenir.1978 e TOLEDO, Caio Navarro de Toledo - ISEB: Fábrica de ideologias, São Paulo, Ática. 1977.
- OLIVEN, Ruben George - Industrialização, urbanização e meios de comunicação de massa in MELO, José Marques de - Op. cit., p. 30 e ss.
- PÉCAUT, Daniel - op. cit., p. 105, apud WEFFORT, Francisco - Origens do sindicalismo populista no Brasil: a conjuntura do após-guerra, São Paulo, USP. 1972. Tese de Doutorado, mimeo.
- DREIFUSS, René Armand - 1964: A conquista do Estado, Petrópolis, Vozes. 1981 e CARONE, Edgard - A República liberal - II - evolução política (1945-1964), São Paulo, DIFEL 1985, p.185.
- CHAUÍ, Marilena - O Nacional e o popular na cultura brasileira - Seminários, São Paulo, Brasiliense. 1983, p.96/7 e ss.
- Idem, ibidem, ps. 73/4.
- Idem, ibidem, p. 86. Ver, também, BERLINCK, Manoel T. - O Centro Popular de Cultura da UNE, Campinas, Papirus. 1984.
- FREITAS Filho, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; et GONÇALVES, Marcos Augusto - Anos 70 - Literatura, Rio de Janeiro, Europa.1979/1980.
- BOSI, Alfredo et alii - Conjuntura Nacional - III Ciclo de debates do Teatro Casa Grande, Petrópolis, Vozes. 1979, p.211 e ss.
- SODRÉ, Muniz - O mercado de bens culturais in MICELI, Sérgio (Org.) - Estado e cultura no Brasil, São Paulo, DIFEL.1984, p. 138 e ss.
- CAPARELLI, Sérgio - Comunicação de massa sem massa, São Paulo, Cortez. 1980 et CAPARELLI, Sérgio - Televisão e capitalismo no Brasil, Porto Alegre, L&PM. 1982.
- ORTIZ, Renato, op. cit., p. 113.
- PAGE 1
- PAGE 11

\* Jornalista e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da FAMECOS da PUCRS.