UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FRANCIS VOGNER DOS REIS

Problemas da tradição crítica

Ensaaios sobre o ideário moderno do cinema brasileiro

São Paulo
2014

FRANCIS VOGNER DOS REIS

Problemas da tradição crítica

Ensaaios sobre o ideário moderno do cinema brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Jr.

São Paulo

2014

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

*Para Carlos Reichenbach (in memoriam) e Cléber Eduardo, minhas
universidades.*

*Para os novos e mais jovens críticos e críticas que somam coerência,
sensibilidade e inteligência à criatividade.*

Para o cinema americano

Agradecimentos

A todos que, vivos ou mortos, inculcaram em mim o amor e a responsabilidade pelo cinema;

ao professor Rubens Machado Júnior, por ter acolhido um projeto tão apaixonado e enérgico e ter enfatizado a importância da relação entre conhecimento erudito e intuição trabalhada;

à minha mãe e ao meu pai, por serem doces;

aos colegas dos seminários de segunda e do grupo de estudos de Teoria Estética: Fernando Rodrigues Frias, Felipe Moraes, Geraldo Blay Roizman, Laura Cánepa, Fábio Camarneiro, Marina da Costa Campos, Dalila Camargo Martins, Noemi Araújo, Bárbara Felice, Kim Dória, Nicolau Bruno, Natalia Belasalma de Oliveira, Guilherme Savioli, Lorena Duarte e outros que porventura eu tenha esquecido;

ao Paulo Santos Lima, por ser Paulo Santos Lima;

aos companheiros e colegas das revistas Cinética, Contracampo e Foco;

ao Centro Cultural Vergueiro e à Biblioteca Mário de Andrade, por serem minha casa e escritório quando da escrita desta dissertação;

ao professor Ismail Xavier, pelos comentários exigentes e pela bibliografia aqui utilizada e ao professor Francisco Alambert, pela generosidade;

ESTE TRABALHO CONTOU COM O AUXÍLIO DA FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO (FAPESP), POR MEIO DA BOLSA DE MESTRADO.

Resumo

O objetivo deste projeto é compreender como os postulados críticos e historiográficos de Paulo Emilio Salles Gomes e do Cinema Novo foram herdados, absorvidos, problematizados ou rejeitados pela crítica de cinema no Brasil, tendo em vista algumas controvérsias nos anos 1960/1970 (período de configuração e cristalização desses valores) e suas implicações no cinema brasileiro contemporâneo. Serão consideradas, para tanto, determinadas polêmicas acerca de questões específicas sobre o cinema brasileiro que mobilizaram discursos críticos mais programáticos.

Abstract

The focus of this study is to understand how both Paulo Emílio Salles Gomes' and Cinema Novo's historical and critical ideas were received and absorbed or rejected and problematized by the Brazilian film criticism. The goal is to analyze this situation in three distinct periods: the years of 1960/1970 (the period of configuration and crystallization of important values) and its implications in contemporary Brazilian cinema. Moreover, it seems necessary to point out some controversies about specific questions related to Brazilian cinema, which had encouraged more constructive critical approaches.

Sumário

Introdução	10
Prólogo – antes de tudo uma crise de autoimagem	15
CAPÍTULO 1 – Pauloemilianism	22
Nota inicial	24
1.1. No lastro de uma tradição moderna	26
1.2. Paulo Emilio Salles Gomes ponto de inflexão	28
1.3. Da inflexão a um modelo de intervenção	38
1.4. Caso exemplar 1: intervenção crítica	45
CAPÍTULO 2 – Uma tradição estética	55
Nota inicial - reavaliando um discurso estético	57
2.1. A batalha do moderno	59
2.2. Dialética da precariedade	70
2.3. Caso exemplar 2: o paradoxo da precariedade no cinema paulista	87

Epílogo: Entre o enraizamento e a abertura	98
Considerações finais	108
Referências bibliográficas	113

Introdução

Glauber na bifurcação do cinema político em *Vent d'est* (1970), de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin.

O processo do cinema moderno brasileiro é conhecido. Há uma vasta bibliografia sobre isso e partir disso. Seus postulados mais recorrentes formulados na metade do século passado são compartilhados com alguma naturalidade na cultura de cinema no Brasil. Resgatá-los para (re) iniciar uma discussão acerca do cinema brasileiro tem algo de reiterativo. Não deixa de ser, em alguma medida, um incômodo, ainda que necessário, porque retomar esse ideário como ponto de partida pode soar como um apelo à ortodoxia da tradição. A ortodoxia, apesar de ser avessa à frivolidade das modas intelectuais pode incorrer em um erro de ponto de partida: isolar a “produção de verdades” no passado, cabendo ao pesquisador zelar por esse legado e ver a paisagem atual do cinema a partir da imobilidade intelectual e da decadência dos processos culturais. O guardião intransigente da tradição pode ser tão perigoso – e também tão inofensivo, em outros casos - quanto o iconoclasta (ou o *outsider*) ingênuo.

Os ensaios a seguir foram realizados a partir de problemáticas que consideramos primordiais na constituição dos valores de uma tradição cinematográfica moderna no Brasil. Uma tradição que se erigiu por meio da consciência aguda de uma história marcada pelo subdesenvolvimento e da má formação de todo um sistema cultural.

Essas problemáticas nos legaram um manancial rico de parâmetros interpretativos aos quais voltamos continuamente e que tiveram nos trabalhos ensaísticos de críticos como Paulo Emilio Salles Gomes, Glauber Rocha e Ismail Xavier referências fundamentais.

O dado arriscado (porém necessário) dessa abordagem é que o esforço empreendido aqui se concentra não somente na bibliografia mais célebre dessa tradição, mas também em textos de natureza menos nobre, em questões ou episódios específicos – sejam polêmicas mais amplas ou pequenos casos significativos – que nos revelam em seus vetores o modo como opera na cultura a substância viva da tradição. Acreditamos que se a bibliografia canônica (ou a contra canônica) produziu reflexões mais profundas e de grande escopo interessa examinar como os seus postulados são tomados em um processo cultural mais amplo, pois seria aí, no empirismo das práticas mais cotidianas, que se sedimenta a efetividade da tradição. Levamos em conta que o imaginário dos diferentes públicos, dos cineastas, dos estudantes ou mesmo dos pesquisadores é

formados tanto pelo cânone bibliográfico, quanto por artigos, filmes, anedotas e mesmo uma mitologia do cinema brasileiro¹ que, antes de ser um problema “reprodutor de ilusões”, é parte constitutiva da cultura e que alimenta a sua perenidade e permanente curiosidade, ainda que, inevitavelmente, dissemine equívocos.

É evidente que muitos pesquisadores, tanto críticos quanto historiadores, acreditam que é preciso pensar a atualidade do cinema brasileiro por parâmetros outros que não o da tradição moderna a que nos referimos e que é vista muitas vezes como um conjunto de verdades cristalizadas que obstruem a percepção de problemas estéticos e historiográficos do cinema brasileiro de hoje e de ontem.

Se é verdade que há um discurso histórico que pode se apresentar como um complexo de verdades prontas no automatismo do “senso comum esclarecido” (que é o de quem possui certo conhecimento sobre cinema), é verdade também, a contrapelo, que a crítica a essa tradição é baseada principalmente na falta de compreensão de estratégias críticas contingenciais, nos clichês axiomáticos mais disseminados e na ligeireza de alguns críticos e jornalistas apegados superficialmente ao cânone formado pelos trabalhos mais célebres nesse campo. Ou seja: aparentemente a crítica à tradição está mais no modo como a cultura absorveu os seus predicados e os reproduziu do que no trabalho concreto de vulto que a constitui.

Visamos aqui entender alguns mecanismos dessa tradição e seu funcionamento por intermédio de algumas de suas questões primordiais e de como o repertório crítico, tomado como fornecedor de interpretações e formulador de valores e juízos estéticos (seja em um crítico *strictu sensu* como Paulo Emílio, ou um crítico que, cineasta, tinha intentos programáticos, como Glauber), serviu à estética de realizadores que mantiveram (ou mantém) direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, um diálogo com o cinema brasileiro moderno.

Na primeira parte será realizado um balanço de ideias que serão revistas à luz de impasses históricos que permanecem na atual figuração histórica, ainda que com

¹ Quando falamos de mitos, não nos referimos somente às categorias ligadas ao estudo historiográfico clássico brasileiro como o “nascimento do cinema brasileiro” e sua “bela época”, tão criticados por Jean-Claude Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* e por outros historiadores influenciados pela Nova História de Peter Burke e pelos métodos historiográficos de Michèle Lagny entre outros, mas também os mitos em um regime simbólico presente no imaginário coletivo como, por exemplo, o mito de *Limite*, de Mario Peixoto, o mito de Glauber Rocha no cinema novo, o universo de personagens e tipos do cinema da Boca do Lixo, a “comunidade” Belair, o mito dos filmes invisíveis (sobre os quais se escreveu, mas não são exibidos porque desaparecidos ou em péssimo estado de conservação) e etc.

implicações e arranjos particulares. Na segunda parte, voltaremos a importantes discussões em torno de algumas definições de uma estética brasileira moderna que assumiu seus condicionamentos técnicos e econômicos “precários” – de sua condição subdesenvolvida - como incontornáveis realidades de criação e de sua modernidade.

A pesquisa fará uma apreciação crítica de alguns episódios formadores de uma tradição moderna do cinema brasileiro, pontos de crise que solicitaram discussões sobre o seu cânone intelectual, que tem ou teve em Paulo Emilio Salles Gomes seu precursor e no cinema novo seu *corpus* estético e ideológico “ideal”, passando necessariamente pelo diálogo com parte fundamental da organização desse cânone que é o trabalho de Ismail Xavier, que, tendo escrito trabalhos que aproximaram o cinema brasileiro de uma tradição moderna da cultura brasileira (nas artes e no pensamento) atua ainda hoje nesse lastro, buscando aproximações e distinções das questões do cinema brasileiro moderno com a produção contemporânea.

Para tanto, o material a ser analisado são textos - sendo eles ensaios, entrevistas, debates transcritos, artigos, resenhas críticas e até mesmo reportagens e filmes - que problematizam a construção, as contradições, a consumação e a permanência desse conjunto de valores norteadores do cinema brasileiro moderno.

Nas próximas páginas está organizado um conjunto de reflexões acerca de alguns problemas intelectuais e estéticos que atravessaram o último meio século do cinema brasileiro e pode ser de interesse para quem está começando a escrever e filmar hoje e se depara com circunstâncias culturais singulares, mas que são decorrência desse processo cultural em andamento. Retomar o diálogo com autores, conceitos, formulações e certa compreensão do processo histórico é uma maneira de repor questões da referida tradição moderna, suas ideias, seus autores e entender a presença ativa do passado.

Por fim e antes de dar início ao trabalho propriamente dito, tomamos emprestada a noção de tradição que T. S. Eliot formulou para a literatura, mas que encontra perfeita conformidade com a concepção de tradição que aqui empreendemos e sua dinâmica fundamental:

“Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e

os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, por *contraste e comparação*, entre os mortos”².

² ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. Ensaios. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

Prólogo

Antes de tudo uma crise de autoimagem

Fragmento de *Saludo Amigos* (1942), de Walt Disney extraído de *Brasil*, de Rogério Sganzerla (1981).

As inquietações que motivaram a escrita desses ensaios se deram em uma figuração histórica adversa que, vista em retrospecto, teve na crítica a salvaguarda de uma vigilância que conseguiu recolocar os termos da discussão em um momento árido. A gênese, portanto, dessa dissertação remonta à década de 1990 e é fruto de uma complexa relação deste escriba com a tradição do cinema brasileiro, o que, inclusive, é marca de toda uma geração, ainda que, em cada caso, haja ânimos e pontos de vista particulares.

Para um cinéfilo precoce ou um jovem pesquisador a tradição moderna do cinema brasileiro era tão fascinante quanto razoavelmente opressora e, nos piores casos, esterilizante. O fascínio frente à tradição, então, era (talvez ainda seja) paradoxal: excitante em razão da dimensão mítica do moderno cinema brasileiro, da referência da radicalidade estética dos filmes do Cinema Novo, da crença na missão histórica dos cineastas e no desejo de intervenção do cinema junto à realidade, dos grandes filmes e do heroísmo crítico de autores como Glauber Rocha, Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet. Estes capitanearam uma constelação de valores novos e propunham caminhos instigantes para compreender e interpretar a complexa realidade do cinema brasileiro, engendrada num painel social, político e cultural mais amplos que roubavam (e roubam) o fôlego do analista mais atento. Ler *Revolução do cinema novo* (1980), de Glauber Rocha ou *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), de Ismail Xavier, era um exercício intelectualmente estimulante, mas em alguma medida frustrante porque nos lembrava que este cinema jazia na memória cultural brasileira, ainda que o germe disso, como vemos hoje com o devido distanciamento de época, estivesse vivo e cumprindo uma fundamental observância dos caminhos do cinema e da cultura por meio da crítica.

O fato é que, em uma visada panorâmica, os anos 1990 estavam próximos a uma imagem de terra devastada. Não era possível solicitar uma missão histórica para o cinema, nem reconhecer o “mandato popular” dos cineastas - como definiu Ismail Xavier a respeito do papel do intelectual-cineasta - nem identificar um gesto coletivo radical de uma geração de novos diretores, porque esta, como grupo de afinidade e de proposição de formas e métodos renovadores, não existia como tal. O pragmatismo do neoliberalismo, a ideia predominante de que a História (e logo o seu sentido) havia acabado tornava a imagem do cinema brasileiro moderno uma memória distante e opaca

que encontrou a melhor tradução dessa situação na extinção dos cineclubes (experiência coletiva) e na experiência individual do acesso a esses filmes nas fitas de VHS com sua imagem escura ou de cores desbotadas, som inaudível, janela errada. Para uma geração mais jovem, a nostalgia do que não foi vivido, logo se transformou em amargura, não do herdeiro, mas do deserddado. Éramos nós todos deserddados do cinema moderno. A chamada “retomada do cinema brasileiro” (termo que esclarece, mas que também falseia uma realidade histórica como veremos a seguir) só fomentava e confirmava esse sentimento atroz de que chegamos muito tarde.

Do ponto de vista geracional, esse painel não foi contemplado com passividade. Algumas revistas surgiram com uma reflexão sobre o cinema de então que compunha junto com outros esforços, o dossiê crítico das questões primordiais do cinema brasileiro da década de 1990. Um exemplo é a *Sinopse*, publicação do Cinusp com alunos e ex-alunos egressos do curso de cinema da ECA-USP. Outro exemplo importante é a *Contracampo*, revista eletrônica com base no Rio de Janeiro e sem a filiação de qualquer instituição. Ambas eram revistas combativas que confrontavam as questões mais intrincadas do cinema do período e faziam, cada uma ao seu modo, uma revisão não programática da tradição crítica brasileira e uma intervenção necessária no debate. Mais até do que os textos, a ideia de um grupo que estabelecia, em conjunto, uma estratégia de combate a partir de ideias partilhadas, representou na crítica o que a produção de filmes não conseguiu: delinear as afinidades estéticas de uma geração, criticar de modo veemente a produção de seu tempo. A *Sinopse*, falava de dentro da tradição crítica brasileira (os críticos eram do curso de cinema da ECA, logo, pertenciam legitimamente à linhagem de Paulo Emilio Salles Gomes e Ismail Xavier), a segunda, ainda que o espírito crítico remetesse à tradição e dela fosse uma autarquia, possuía uma desconfiança dos desdobramentos dessa tradição³. Como quem vos escreve não é um uspiano “puro sangue”, nesse momento não pude pertencer a outra agremiação que não fosse essa segunda, ainda que tenha pertencido a outras publicações eletrônicas no período (como a Cine Imperfeito) e mais tarde integraria o plantel original da revista Cinética, fundada a partir de uma dissidência de contracampistas.

³ O breve artigo-introdução “De novo cinema novo”, de Ruy Gardnier, que abre o catálogo da mostra Revisão do Cinema Novo, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2007, é o exemplo-síntese da revisão crítica que Gardnier (na época editor da revista *Contracampo*) propunha a respeito da tradição e da “ideologia” do Cinema Novo.

O fato é que para uma geração de críticos e cineastas surgidos nos anos 2000 e que conheceu o cinema brasileiro na década de 1990 quando a retomada erigiu um discurso sobre o cinema brasileiro e muitos – produtores e uma parcela da imprensa, mais especificamente – buscavam legitimar os filmes apelando para a necessidade de um cinema nacional, era inevitável que se olhasse com desconfiança para qualquer discurso sobre o cinema brasileiro construído a partir de referenciais que cristalizassem (e reprisassem, como farsa) fácil e oportuna um ideário do cinema brasileiro moderno urdido nos anos 1960 e com desdobramentos até os anos 1980. O que gerou desconfiança e apreensão era o fato flagrante que esse discurso da retomada não tinha no horizonte o gesto de vanguarda e radicalidade estética do Cinema Novo (na verdade parecia até ignorá-lo propositadamente), mas se arvorava na aliança estratégica dos cinemanovistas com o Estado que teve como resultado a Embrafilme que no início dos anos 1980 chegou a ocupar 35% do mercado interno⁴. Nos pragmáticos anos 1990 falar em cinema brasileiro era, necessariamente, falar em mercado, na urgência em se criar valores de produção e em ampliar a prática das leis de incentivo. Falar em cultura era necessariamente falar em dinheiro.

É importante, entretanto, delimitar esse diagnóstico a um espectro amplo, mas parcial da atividade audiovisual do país. A videoarte, a televisão e cinema pornográfico tiveram caminhos próprios, ainda que, em alguma medida, se relacionem por diversas vias com a retomada, já que alguns (vídeo) artistas tiveram incursões no cinema nesse período (*Crede-me* (1997), de Bia Lessa e Dany Rolland, por exemplo), respondendo à necessidade de inovação estética para além dos parâmetros mais tradicionais do cinema de gênero e narrativo; o cinema pornográfico surge na derrocada da produção erótica da Boca do Lixo (que entra em declínio um pouco antes do fim da Embrafilme) e foi o filão que se manteve em um (precário) mercado autônomo e independente do Estado, logo, figurava nos antípodas do cinema feito a partir de patrocínio e de renúncias fiscais; a televisão foi quem deu ao cinema nos anos 1990 um prestígio popular por meio de suas estrelas, como a Xuxa e Os Trapalhões, que faziam dos filmes uma extensão de seus sucessos comerciais na TV e na publicidade. Esse painel histórico que possui personagens dentro e fora dos circuitos da retomada, foi determinante no forjamento de um modelo de produção cinematográfica dos anos 2000. A videoarte legou um certo grau de inovação estética ao cinema por meio de artistas que na última

⁴

Fonte: <http://www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>

década e meia transitou entre trabalhos para cinema e para galerias (como Cao Guimarães, Clarissa Campolina, Dellani Lima, Tiago Mata Machado, Alexandre Veras, Carlos Nader entre outros) e a televisão forneceu a muitos filmes o seu imaginário, seus personagens e seu universo dramático, assim como seus valores de produção e um peculiar registro naturalista.

Na contramão do emblema “retomada”, é importante recordar que a atividade cinematográfica nunca foi interrompida e filmes importantes, alguns realmente célebres, como *O vigilante* (1992), de Ozualdo Candeias e *Alma corsária* (1993), de Carlos Reichenbach, foram realizados nesse vácuo que foi mais de natureza institucional do que uma real interrupção total da atividade do setor. Mesmo um cineasta identificado fortemente com a vertente mais radical do cinema moderno brasileiro com Luiz Rosenberg Filho, migrou para o vídeo com uma produção intensa nesse momento - tanto em número de trabalhos quanto em impacto estético - dando prosseguimento aos seus exercícios de bricolagem que já eram alicerce de seu trabalho quando realizava em película. Levando todos esses fatos em consideração, é importante entender a retomada como o reinício de uma reestruturação institucional, apesar de ter sido algo mais complexo do que uma mera reorganização do setor, dado que se reativou todo um ideário do cinema brasileiro, ainda que este fosse mais uma plataforma de legitimação – como discurso – do que um esforço coletivo para além do pragmatismo profissional.

Quando falamos da retomada e de seu discurso o processo no qual esse episódio do cinema brasileiro se insere é a atividade cinematográfica que estaria na continuidade de uma dinâmica que Ismail Xavier denominou, com relevantes especificidades, de cinema brasileiro moderno⁵.

Nesse período, a “nação” foi implicada de maneiras díspares em filmes como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles Jr., que trata questões de identidade e faz um retorno ao “Brasil Profundo” em um gesto de reconciliação nacional e *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, uma alegoria, um filme-painel rancoroso que vê os mitos de formação do Brasil por meio de uma consciência demasiadamente cínica. Em ambos os casos uma série de figuras do cinema moderno brasileiro como o intelectual, o

⁵ Em *O cinema brasileiro moderno* (São Paulo, Paz e Terra, 2001) Ismail Xavier identifica a experiência do cinema moderno no Brasil pautado pelo diálogo com a modernidade do neorrealismo e da *nouvelle vague* e com desdobramentos (e certa unidade) dentro do processo de modernização cultural no Brasil. Esse processo tem implicações na relação entre as condições socioeconômicas, as propostas estéticas dos cineastas, o diálogo com a tradição literária e a música popular e uma específica articulação com questão nacional em seu aspecto histórico, identitário e contemporâneo.

Brasil profundo e a dialética entre o arcaísmo e a modernidade estão representadas e respondem ao período em chave distópica⁶. Se *Cronicamente inviável* virava do avesso esse repertório ao criar um mosaico sobre o conagração coletivo em torno de uma história de catástrofes, em *Central do Brasil* o sertão que outrora no cinema brasileiro era território dos conflitos sociais e de acertos de conta históricos se tornou um espaço idílico e cheio de uma dignidade que aspirava às virtudes teologais (fé, esperança e amor), com seu reencontro da cultura do povo, seus bairros populares em construção no sertão a se perder de vista e a reconciliação das personagens com sua origem.

Cidade de Deus (2002), de Fernando Meireles e Kátia Lund não trabalha direta ou conscientemente com esse repertório e parte dos esforços resenhísticos e ensaísticos acessaram o instrumental conceitual da Estética da Fome, de Glauber Rocha, para lhe fazer uma crítica⁷. Por mais que o filme de Meireles e Lund se distanciasse de dos modelos mais corriqueiros de “filme de favela” do CPC e do Cinema Novo, parte da crítica recorreu às referências cinemanovistas para interpretar o fenômeno, ainda que pelo negativo.

Ismail Xavier, em entrevista à *Praga – estudos marxistas*, em junho de 2000, fez um preciso diagnóstico sobre a relação do cinema dos anos 1990 com o ideário do cinema novo, calcado na questão da representação, na preponderante experiência social e na retomada de espaços emblemáticos, como o sertão e a favela. Xavier aponta que esse cinema retoma símbolos do cinema brasileiro moderno (mais precisamente o Cinema Novo). Porém, segundo o crítico, os cineastas já haviam perdido o senso do mandato popular que, no período mais intenso do Cinema Novo, o tornava porta voz da

⁶ A distopia foi um dos conceitos centrais na discussão sobre o cinema brasileiro da retomada que na falência dos ideais utópicos do cinema brasileiro moderno, propunham narrativas em que o sentimento era de frustração das expectativas frente ao Brasil pós-redemocratização. Leandro Saraiva (2005), Ismail Xavier (2005), Cléber Eduardo (2005) e Lúcia Nagib (2006), foram alguns dos críticos que refletiram sobre a questão quando a retomada já completava uma década.

⁷ *Cidade de Deus* foi questão em um artigo de Ivana Bentes intitulado “Da estética à cosmética da fome”, publicado no *Jornal do Brasil* em 8 de julho de 2001, em que a pesquisadora se utiliza do exemplo do filme de Meireles para falar sobre uma suposta espetacularização da favela e do sertão (territórios míticos do Cinema Novo) em filmes da Retomada, usando como referência e contraposição às ideias de Glauber Rocha no manifesto “Uma estética da fome”, de 1965. O artigo de Bentes causou discussão em torno dos temas, do ponto de vista e dos valores estéticos, teóricos e políticos empregados por ela ao tratar do filme. Fernando Mascarello, posteriormente, problematizaria as posturas da crítica (em especial de Ivana Bentes) em chave cognitivista em “O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a universidade”, Mascarello analisa as relações estéticas que Ivana Bentes estabelece com o passado do cinema brasileiro, mais precisamente com o Cinema Novo e suas questões de princípio.

‘comunidade imaginária’ (a nação), visto na época de “maneira mais coesa do que a realidade depois viria mostrar”⁸.

Os valores do discurso *cinemanovista* e de alguns conceitos do crítico Paulo Emilio Salles Gomes sobre o cinema brasileiro retornarão, com frequência, entre os anos 1990 e início dos anos 2000, seja na tentativa de interpretar o fenômeno estético de alguns filmes, seja na busca de alguns cineastas em trabalhar a partir da tradição do Cinema Novo (narrativas que visavam a representação do Brasil profundo, marcadas por um “sentimento brasileiro”) e dos filmes de mercado da Embrafilme (superproduções históricas). A cultura cinematográfica no Brasil, tanto da parte de alguns realizadores quanto de alguns gestores culturais e críticos – pareceu ter instrumentalizado os discursos *pauloemiliano* e *cinemanovista* menos como uma prerrogativa crítica e mais como álibi cultural.

Muitos ensaios, artigos e livros como *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*, de Luiz Zanin Oricchio (2003), *Cinema brasileiro: 1995-2005 ensaios sobre uma década*, de Daniel Caetano (org.) (2005), *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, de Lúcia Nagib (2006), e ensaios como “A figura do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90”, de Ismail Xavier (2001), refletem sobre a experiência deste período como uma paisagem distópica e um painel em fragmentos que apontam para uma série de vicissitudes políticas, econômicas e estruturais que se refletiram tanto nos impasses críticos, quanto no desempenho (da fatura estética e no resultado de mercado) dos filmes.

Este prólogo é um relato e uma síntese de alguns aspectos do passado recente que representam determinados pontos de crise na relação dos realizadores e dos críticos com o legado do cinema brasileiro moderno e de suas questões fundamentais que estimularam a escrita desta dissertação. Nossa proposição é sugerir desdobramentos a partir do mapeamento cultural delineado por este prólogo que pode tanto recuar no tempo (os anos 1960) quanto avançar para as épocas mais recentes. A partir do relato de um momento de crise, o prólogo visa conectar-se com a discussão e a aproximação desse repertório intelectual tendo no horizonte as práticas culturais do cinema brasileiro hoje.

⁸ JÚNIOR, Luiz Carlos Oliveira; XAVIER, Ismail. “A estética do cinema”. Revista Cult, 175. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/01/a-estetica-do-cinema/> Acesso: 21 de julho de 2014

Pauloemilianismo

Reflexo coletivo e auto-reflexivo em *Sem Essa Aranha* (1970), de Rogério Sganzerla.

Pois evidentemente só se pode reunir experiências porque – como experiências – elas podem ser repetidas. Portanto também devem existir estruturas da história, estruturas formais e de longo prazo, que sempre de novo nos permitem reunir experiências. Mas então também deve ser possível superar a diferença entre experiência e expectativa, a ponto de a história poder novamente ser ensinada. A história só poderá reconhecer o que está em contínua mudança e o que é novo se souber qual é a fonte onde as estruturas duradouras se ocultam.

Reinhart Koselleck - *Tempo passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*

Nota inicial

O capítulo tem o título sugestivo e direto de “Pauloemilianismo”. É pouco sutil, mas tem razão de ser já que ainda hoje as contribuições de Paulo Emilio Salles Gomes seguem como paradigmas, não porque apresentem soluções para problemas contemporâneos, mas seu pensamento se constitui - como desafio e como aposta frente a situações concretas do cinema brasileiro - entre a argúcia analítica e a estratégia crítica que iluminam determinadas questões. Seu trabalho ainda inspira a intervenção de críticos preocupados com o cinema brasileiro, assim como de gestores e militantes da política cultural. Além de ser uma referência “cinematequeira” (uma espécie de padroeiro da causa, se me perdoam o termo), o é também nas diversas áreas de ação no cinema brasileiro como a crítica, a realização, a pesquisa histórica, a política cultural. Quando vivo, Glauber Rocha o chamou de papa⁹ (considerando cardeais e padres toda a gente de cinema e a Cinemateca uma Catedral) e muitas das caracterizações da personalidade de Paulo Emilio em artigos, ensaios e teses lhe aferem uma dimensão solene, mítica. Uma certa aura beatífica do crítico contagia até mesmo alguns pesquisadores mais jovens. Dos que conviveram com ele talvez só Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier possuam um rigor objetivo que se direciona mais às ideias e menos ao culto de personalidade. O fato é que estão concentrados na sua obra os fundamentos de uma tradição do cinema brasileiro moderno, da qual se usou e se abusou (com mais ou menos propriedade) e às quais ainda voltamos porque nos oferecem subsídios para entendermos alguns nós cegos do cinema brasileiro.

No universo intelectual nem tudo o que se escreve sobre cinema brasileiro se filia a essa tradição, ao menos não de modo imediato ou consciente, o que nesse caso, em razão desse próprio processo inconsciente engendrado, acabaria por confirmar a perenidade da tradição. Essa tradição é a do cinema moderno no Brasil, tal como definido por Ismail Xavier no livro *Cinema brasileiro moderno*, mais precisamente em seu primeiro terço, quando o autor realiza um olhar panorâmico sobre a produção brasileira entre as décadas de 1960 e 1990 e reflete esse percurso em suas implicações mais pontuais, porém, complexas. Xavier começa o ensaio localizando momentos desencadeadores do moderno cinema brasileiro em dois gestos intelectuais que

⁹ “A Cinemateca de São Paulo era a Catedral, Paulo Emilio Salles Gomes, o Papa, enquanto os cardeais e os padres brigavam nos bares e clubes de cinema das províncias” In: ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Cosacnaify, 2004. P.318.

podemos denominar, sem pudores, de fundamentais: o livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha publicado em 1963 e o ensaio “Cinema: trajetória do subdesenvolvimento”, de Paulo Emilio Salles Gomes, datado de 1973. A teleologia de Glauber Rocha inventa uma tradição, na eleição um patrono (Humberto Mauro) que produziu e inventou em uma situação material e econômica precária, traça criticamente o percurso do cinema brasileiro como uma trajetória errática nas tentativas industriais e identifica o desejo de cinema moderno no Brasil na superação do artesanato pelo autor. Paulo Emilio faz uma interpretação radical da situação do cinema brasileiro a partir de uma trajetória histórica que tem no conceito de subdesenvolvimento uma chave de interpretação da problemática de todo o sistema cultural.

O objetivo aqui não é realizar um esforço de salvaguarda da tradição frente à desintegração e suposta traição de seus fundamentos, até mesmo porque o cinema brasileiro não é um corpo doutrinal que necessite de clérigos que corrijam excessos ou heresias. O que importa não é resgatar princípios norteadores do exercício crítico do cinema brasileiro, nem negá-los como se estivessem superados pela História, nem atualizá-lo com novas tintas teóricas. O que importa é estabelecer uma tensão entre as formulações já consagradas e que naturalmente estão integradas à cultura e novos desafios que as circunstâncias históricas impõem ao cinema. O passado é um objeto – uma imagem - presente.

1.1. No lastro de uma tradição moderna

O que constitui uma tradição? De maneira imediata e sintética pode-se dizer que o que constitui uma tradição é a perpetuação e a preservação de um conjunto de ideias e práticas – artísticas, religiosas, intelectuais - dentro de um sistema cultural que lhe assegura perenidade. Essa é a concepção comum de tradição, que, dita em linhas gerais, não seria motivo de discordância dos ortodoxos e nem dos heterodoxos, ainda que estes últimos, por mais que façam questionamentos às tradições e delas se apartem, é a elas que, em última instância, respondem e, paradoxalmente, se reportam.

No caso das tradições intelectuais brasileiras, durante a segunda metade do século dezenove e em todo o século vinte, elas lidaram frontalmente com o fato aflitivo (para alguns, como Tobias Barreto, francamente vexaminoso) de lhe faltarem linhas evolutivas mais ou menos contínuas, haja visto que o assunto da má formação congênita tenha sido matéria de reflexão de um crítico como Silvio Romero já no século dezenove que identificava no Brasil a carência de uma genética nas tradições intelectuais. Tradições estas que em um sentido rigoroso não existiam¹⁰. Apesar (ou por causa) da notória dificuldade em estabelecer uma linha evolutiva contínua dos fenômenos intelectuais, Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*, respondeu a esse problema formulando um método crítico com visão histórica e estética que visava entender a função e o valor da literatura brasileira no processo cultural, literatura esta que não nasceu no século dezoito, mas nele se configurou dando corpo a um processo formativo que teria prosseguimento posteriormente.

A “Formação” de Antonio Candido, iniciada no pós-Segunda Guerra e lançada, finalmente, em 1959, com uma abordagem aliando de modo consequente uma visão histórico-cultural de um tratamento estético, foi um paradigma, entre outros, de todo um esforço de uma geração de intelectuais preocupados em interpretar o Brasil e buscar, nas singularidades de um quadro social que desafiava qualquer esforço rigoroso de análise,

¹⁰ Tendo em vista os modelos europeus de civilização, no início do capítulo IV de *A Filosofia no Brasil* (1878), Silvio Romero resume a situação da má formação de um sistema cultural brasileiro: “Na história do desenvolvimento espiritual no Brasil há uma lacuna a considerar: a falta de seriação nas ideias, a ausência de uma genética. Por outros termos: entre nós um autor não procede de outro; um sistema não é uma consequência de algum que o precedeu. É uma verdade afirmar que não temos tradições intelectuais no rigoroso sentido. Na história espiritual das nações cultas cada fenômeno de hoje é um último elo de uma cadeia; a evolução é uma lei”.

o desenho de um país que desejava reconhecer o seu complexo, talvez tardio e muitas vezes precário, processo de formação. A formação, portanto, foi uma das grandes questões do ensaísmo brasileiro entre os anos 1930 e 1950, tratado em *Formação econômica do Brasil* (1958), de Celso Furtado, *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior, *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro* (1958), de Raymundo Faoro, mas também em *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda e o temporão da família, *O povo brasileiro* (1995), de Darci Ribeiro, e ambos, apesar de não levarem “formação” em seus títulos, é disso que tratam em primeira e última instância. O livro de Antonio Candido, portanto, integra esse esforço coletivo de pensar as singularidades e o quadro de contradições do processo social brasileiro, com a especificidade de estudar a relação desse processo na forma literária sem prescindir da análise estética.

A formação, “essa verdadeira obsessão nacional¹¹” teve implicações importantes também no âmbito da reflexão cinematográfica. Entretanto, na literatura sobre cinema brasileiro não há nenhum grande compêndio sobre a sua formação, uma Formação do Cinema Brasileiro, por assim dizer, mas esforços ensaísticos que, em conjunto, traçam um conjunto vigoroso das problemáticas que acompanharam uma forçosa, errática e descontínua trajetória dos filmes brasileiros e das conjunturas que possibilitavam sua existência, por meio de obras, períodos e articulações históricas, sociais e econômicas específicas, mas que refletiram em suas especificidades, a eminência persistente das estruturas de um passado colonial que se fazia presente não só nas tradições e em certos anacronismos, mas até mesmo em traços “fundamentais de nossa estrutura econômica e social”¹². De Paulo Emilio Salles Gomes a Ismail Xavier, passando por Glauber Rocha, temos um conjunto de ensaios que se preocuparam em estabelecer uma noção de formação, ou seja, de origem e continuidade de uma tradição intelectual e estética.

¹¹ Essa concepção de defasagem na vida intelectual brasileira é observada por Paulo e Otília Arantes em *O Sentido da Formação: três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda Mello e Souza e Lúcio Costa* (1997) como uma das primeiras manifestações a respeito da impossibilidade de uma síntese interpretativa do fenômeno da má formação de um sistema cultural no Brasil, fratura que os modernistas mais tarde redescobririam.

¹² PRADO Jr. Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo. Companhia das Letras, 2011.

1.2. Paulo Emilio Salles Gomes: ponto de inflexão

Paulo Emilio Salles Gomes é o ponto de inflexão do pensamento sobre cinema brasileiro. Ainda que Glauber Rocha tenha o estatuto de criador de tradição, *Revisão crítica do cinema brasileiro* teria cumprido esse papel¹³, Paulo Emilio foi o grande articulador de um conjunto de ideias basilares no qual se erigiu uma tradição que consiste, basicamente, na reflexão a partir do conceito de campo cinematográfico brasileiro. Paulo Emilio não forjou questões novas, mas procurou repô-las em outra chave, com parâmetros novos que pensavam o cinema brasileiro por meio de particularidades e contradições oriundas do subdesenvolvimento. Antes de uma demanda (mercado forte, desenvolvimento da indústria, sofisticação da linguagem), ele procurou pensar as condições históricas, econômicas e materiais do cinema brasileiro de maneira panorâmica, recusando critérios de valor derivados da indústria cinematográfica de países desenvolvidos. Para Paulo Emilio importava o que o cinema era não o que deveria ser e, diferentemente de Glauber Rocha, não sugeria um caminho por onde este deveria trilhar.

Levando-se em conta todo o seu corpo de obra, Paulo Emilio Salles Gomes foi o primeiro a organizar um quadro abrangente das problemáticas que acompanharam o cinema brasileiro e ainda são dele algumas das formulações mais fecundas, não só sobre o cinema brasileiro, mas sobre elementos complexos dos impasses formativos do Brasil. Ele formula a partir da década de 1960 o cinema brasileiro como um organismo complexo, um sistema que envolve realização de filmes, a ideia de indústria, a crítica, o público (ou os públicos), a distribuição de filmes e a pesquisa histórica. O cinema serviu ao crítico na tessitura de considerações várias sobre a realidade brasileira, algumas brilhantes, que se constituíram em sínteses do que segue sendo os conflitos centrais dos problemas brasileiros, no que diz respeito à sua cultura sob o ponto de vista de um subdesenvolvimento de traços proeminentes que resiste na superestrutura da vida social, cultural e política brasileiras, por mais que hoje, em 2014, o Brasil seja a sexta economia do mundo e possua um preponderante traço desenvolvimentista.

¹³ Segundo Ismail Xavier em *Cinema brasileiro moderno*, “Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, livro publicado em 1963, Glauber Rocha faz uma avaliação do passado para legitimar o Cinema Novo no presente, esclarecer seus princípios. Como acontece com os líderes de ruptura, ele age como um inventor de tradições”.

As observações de Paulo Emilio sobre o Brasil não eram estanques das suas análises sobre os problemas do cinema nacional, nem as questões do cinema eram vistas somente por um viés sociológico (e sociologizante) representativo do caso brasileiro. Ou seja: seu pensamento não visava uma simples representação ou espelhamento e colateralidade comparativa entre o fenômeno do cinema brasileiro (seus quadros técnicos, artísticos e comerciais) e os problemas sociais, políticos e econômicos do Brasil, mas sim se lançava ao esforço de forjar uma intrincada rede que dialetizasse os polos das nossas mais profundas contradições, estabelecendo uma tensão entre passado e presente, cultura e sociedade, arte e mercado, “entre o não ser e o ser outro”¹⁴.

O cinema brasileiro, até então, não havia se constituído como campo de interesse intelectual mais rigoroso que procurasse aliar história da cultura cinematográfica brasileira e a evolução do setor sob um viés crítico, histórico e estético. Havia a *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, criticada duramente em dois artigos¹⁵ pelo próprio Paulo Emilio que saudava o ineditismo e o valor de catalogação da empresa de Viany, mas apontava a fragilidade metodológica do livro e as falhas de sua concepção histórica. Em linhas gerais, pode-se dizer que para Paulo Emilio faltava à *Introdução* de Alex Viany um olhar menos ligeiro para as singularidades e mais assertivo na análise de conjuntura. De fato a superficialidade da *Introdução* de Viany é muito próxima do jornalismo de almanaque e prescindiu de um método historiográfico que não só reunisse informações, mas que interpretasse o fenômeno que esses filmes representavam estética, econômica e socialmente – sem confusão e nem separação entre esses três tópicos. Paulo Emilio chamou atenção para o fato de que Viany não se interessava pelas circunstâncias locais e históricas que condicionaram a realização de determinados filmes e a obra de alguns cineastas. O livro de Viany era o desdobramento último de uma velha cantilena: a precariedade era concebida como um estágio primário do cinema que tendia – e precisava – se desenvolver tais como as experiências estrangeiras, a precariedade endêmica e generalizada era vista como responsabilidade de alguns amadores muitas vezes irresponsáveis ou sem talento, de empresários

¹⁴ “Não somos europeus e nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”, texto de Paulo Emilio Salles Gomes com estreita relação com Oswald de Andrade. É, provavelmente, a máxima mais conhecida do ensaio “Cinema: trajetória do subdesenvolvimento” (Paz e Terra, 1996).

¹⁵ Os artigos “Contribuição de Alex Viany” e “Decepção e esperança”, publicados nos dias 30 de janeiro e 06 de fevereiro de 1960 no *Suplemento Literário* de O Estado de S. Paulo, integram a coletânea “Crítica de cinema no Suplemento Literário – Vol. II” (Embrafilme-Paz e Terra, 1981).

incompetentes e de técnicos improvisados. Em suma: um problema deveria ser corrigido, a fim de que os filmes brasileiros se nivelassem ao produto internacional. Era essa também em tempos pregressos a demanda da revista *Cinearte*: a de modernização da indústria. Alex Viany convergia só parcialmente com esse raciocínio (ele acreditava que os filmes no Brasil careciam de feições próprias), além de que sua solicitação, como homem de esquerda preocupado com questões importantes da nação, era também de vocação didática: a renovação dos temas.

Os artigos de Paulo Emílio “Contribuição de Viany” e “Decepção e esperança”, ambos datados de 1960, tratavam da *Introdução* de Viany como objeto sintomático dos problemas da pesquisa histórica do cinema no Brasil. É relevante, portanto, que Paulo Emílio escreva “Uma Situação Colonial?” dez meses depois de suas críticas à Viany, ainda que não fosse uma resposta à *Introdução ao cinema brasileiro*, mas sim, aos critérios usados para se entender o cinema brasileiro. O pressuposto de Paulo Emílio era original em se tratando de cinema: antes de colocar a questão do “cinema brasileiro”, como se este fosse um fenômeno cultural (estético, industrial) autônomo, ele expõe a “situação colonial” na qual esse cinema se articula e tenta existir. O cinema, como toda a cultura e todos os predicados sociais do Brasil, sofria de uma situação marcada por uma condição que dificultava e problematizava a sua formação efetiva e o desenvolvimento de seu processo cultural.

O ensaio constata uma crise permanente evidenciando-a de maneira direta em sínteses argumentativas nas quais até o uso de adjetivos possuem precisão crítica para além de uma simples valoração. Não se faz tábula rasa com os filmes brasileiros e nem com as responsabilidades envolvidas no processo cultural do cinema. O texto expõe, em um estilo breve e direto, a problemática que atravessa todo o campo das atividades cinematográficas:

O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não está incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresenta a marca cruel do subdesenvolvimento (GOMES, 1981, p.286)

Esse trecho de “Uma situação colonial?” é conhecido. Quase uma profissão de fé. Um diagnóstico complexo em poucas linhas. Poderíamos dizer que este é o núcleo primordial da consciência moderna do cinema brasileiro. Foi a plataforma sobre a qual se constituiu toda uma compreensão e impôs a necessidade de um certo tipo de relação com o cinema, porque elaborou um quadro de problemas a partir de uma situação histórica (colonial) e social (o subdesenvolvimento). Critérios e valores foram forjados no ensaio a partir de conceitos que hoje, se retomados, podem soar anacrônicos e ideologizantes, como, por exemplo, subdesenvolvimento (na conjuntura do cinema brasileiro) e alienação (do público, dos profissionais), ainda que as questões às quais esses termos se referem ressoem ainda hoje como uma espécie de mal estar irresoluto, já que por mais que várias instituições de apoio, conservação e pesquisa tenham se fortalecido durante as décadas seguintes, que a crítica tenha conquistado mais clareza nas suas tarefas (ainda que muitas vezes em um discurso mais legitimador do que realmente crítico) e que os pesquisadores se empenhem em um rigor sistemático e metodológico mais exigente e consequente, o cinema brasileiro ainda tem pouca presença na vida social do País como realidade cultural e fato econômico concreto¹⁶. A precariedade das condições segue como uma realidade determinante de difícil compreensão gerando, ainda hoje, respostas contraditórias, como veremos nos capítulos mais à frente.

De Paulo Emilio, portanto, além de seus ensaios “Uma situação colonial?” (1960) e “Cinema: trajetória do subdesenvolvimento” (1973), que se lançaram a pensar o processo do cinema brasileiro de um modo mais amplo a partir de uma “situação” e de uma “trajetória”, ambas históricas – em que se pese os vocábulos “colonial” e “subdesenvolvimento” –, há também o estudo de um caso exemplar, Humberto Mauro, uma obra que ele não consegue pensar só a partir do trabalho estético do autor, mas se atrela às condições históricas, origem regional e cultural e, também, às influências sociais, conjugando ao título de seu ensaio, Cataguazes (a cidade do cineasta) e *Cinearte* (a revista que o influenciou). O autor não a partir do seu gênio criador ou de

¹⁶ É importante ressaltar que, diferente dos anos 1960 e 1970, hoje as possibilidades de mercado estão para além do circuito exibidor de salas de cinema, ainda que se pense majoritariamente em políticas de fomento no esquema de distribuição e exibição mais tradicionais. Com as novas tecnologias e modelos menos complexos de produção (além de novas relações de trabalho em um set) realizar filmes já não é mais tão complexo, o problema é o escoamento desse grande contingente de produção. Para existir, ainda hoje o cinema tem o Estado como parceiro, mesmo em casos em que essa parceria não se faz tão necessária, como é o caso das comédias arrasa-quarteirão.

uma origem de evocação teleológica (como faz Glauber Rocha, a respeito de Humberto Mauro, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*), mas como um fenômeno do cinema em um aspecto amplo, não somente na análise das obras, mas também na abordagem de seu ambiente, de suas relações, na origem do interesse do cineasta pela atividade. O crítico conjuga o fenômeno cinematográfico à amplitude de um processo cultural e social mais extenso e complexo em um esforço historiográfico que, clássico, apela a uma cronologia evolutiva. Segundo Adilson Inácio Mendes:

Mais do que conceber um único “enquadramento” para a História do cinema, o livro de Paulo Emilio aponta para uma pluralidade de enfoques e pontos de vista que buscam delinear melhor uma situação. Diferentes discursos atravessam o livro, recolocando questões e aprofundando possibilidades de abordagens. Não há propriamente uma unidade de método, nem mesmo uma unidade de linguagem. O livro parece por de lado as teorias constituídas para reivindicar a especificidade de um caso concreto. Não há a constituição de um modelo, e a pesquisa avança passo a passo, incorporando cada elemento numa síntese. O conjunto resulta da soma de hipóteses fundamentadas, sem a busca de um *telos*. Não se trata de uma interpretação no sentido tradicional, mas de uma descrição “mostrativa” que desvela circuitos sociais e culturais que funcionam por meio dos filmes de Humberto Mauro, uma espécie de crítica reconstitutiva que prima pelo abandono de uma teoria geral e proclama uma síntese transitória (MENDES, 2012, p.15)

Mendes reconhece a singularidade de *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte* (1974) no que diz respeito ao modo como o autor articula a análise dos primeiros filmes de Humberto Mauro com um movimento da cultura em um amplo processo histórico. Um dos procedimentos mais relevantes do livro é o modo como Paulo Emilio faz o estudo da relação entre o contexto histórico da formação de Humberto Mauro (e de sua realização) e o modo de representação de seus filmes.

O ensaio “Cinema: trajetória do subdesenvolvimento”, escrito em 1973, se não é o melhor exemplar do estilo e da argúcia analítica de Paulo Emilio Salles Gomes, é, provavelmente, seu ensaio mais importante e influente por traçar um panorama histórico do cinema brasileiro em um balanço que o autor apreende todo o seu processo histórico segundo os predicados do subdesenvolvimento técnico e econômico que, como lembra

Ismail Xavier (2001)¹⁷, “acentuando os entraves criados pela condição do país, ele delineia os movimentos mais expressivos, iniciativas de diferentes gerações, tanto mais bem sucedidas quanto mais entenderam o mecanismo da “situação colonial”, esta que ele próprio descrevera em 1960 num artigo devastador que inspirara, entre outros, o jovem Glauber Rocha”. Se, portanto, “Cinema: trajetória do subdesenvolvimento” se constitui como uma síntese formativa do cinema brasileiro, sua brevidade indica um trabalho a ser desenvolvido, dado que, diferente da *Formação* de Antonio Candido, as fontes de Paulo Emilio eram por demais dispersas, fragmentárias e no caso dos filmes, muitas vezes inexistentes.

Por isso, por mais que *Humberto Mauro*, *Cataguazes*, *Cinearte* seja seu trabalho mais sofisticado em termos de estilo e concepção histórica (já que para tratar da obra de Mauro evoque toda uma intrincada trama histórica e social), “Uma situação colonial?” se apresente como a brecha por onde todo o cinema brasileiro moderno teve de passar para garantir sua efetiva maturidade, os ensaios reunidos em *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento* – “Panorama do cinema brasileiro: 1869-1966” (1966); “Pequeno cinema antigo” (1969); “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1973) - podem ser considerados, em conjunto, o panorama histórico mais emblemático porque trata da formação do cinema brasileiro apesar das crises e discontinuidades estipulando marcos de formação. A Bela Época, a Chanchada e o Cinema Novo seriam episódios decisivos na consolidação do cinema contemporâneo que o crítico desejava salientar porque devolviam o cinema ao processo cultural.

A formulação “ocupante e ocupado” é ainda atual¹⁸, e não constitui um discurso anticolonialista vulgar, como foi tomado muitas vezes por razões políticas estratégicas, mas, como declarou Antonio Candido já em 1977:

Pois eu acho que todo o artigo do Paulo, como todo artigo muito rico e que enfrenta uma realidade difícil de ser definida, é dialeticamente contraditório. Mas não creio que esse ponto muito específico apresente muito problema (...) Pois nós todos somos ocupantes, de acordo com o artigo de Paulo Emílio. E justamente um aspecto patético desse artigo está nisso. Há um trecho em que ele diz o seguinte: “Não somos europeus, nem americanos do norte. Mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na

¹⁷

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Paz e Terra. São Paulo, 2001.

dialética rarefeita entre não ser e ser outro”. Eu diria que isso é o centro da reflexão de Paulo Emílio. Eu acho que o dado importante do artigo é que ele é totalmente desprovido de demagogia, quando esse tema é um caldo de cultura para a demagogia, sempre foi e continuará sendo. A posição de Paulo Emílio me parece muito compreensiva, porque nós todos estamos no embrulho. E por isso que a reflexão dele é profunda, a meu ver. Não se trata propriamente de ver quais são os ocupantes ou os ocupados dentro das elites, porque as elites são todas ocupantes. O problema é colocar os dilaceramentos de consciência que a situação traz (p. 04).

Cinema: trajetória no subdesenvolvimento é também o texto de Paulo Emílio contra o qual se insurgem muitos historiadores que, voltados à necessidade em uma revisão historiográfica do cinema brasileiro, questionam os modos como sua narrativa foi concebida: em ciclos, épocas, cronologicamente em escala de evolução ascendente, tais como os historiadores europeus do cinema mundial como Georges Sadoul e Jean Mitry, por exemplo. Uma crítica com a qual se pode tranquilamente convergir é do nascimento do cinema brasileiro, levando em consideração a produção (não a exibição), a partir das tomadas-de-vista da Baía de Guanabara realizadas por Afonso Segreto em 19 de junho de 1898. A instituição deste marco inicial é compartilhada por vários historiadores “clássicos” como Jurandir Passos Noronha¹⁹, Vicente de Paula Araújo (1976) e Paulo Paranaguá (1981). Jean-Claude Bernardet em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995) definiu que a historiografia consolidada (como a de “Cinema: trajetória do subdesenvolvimento”) se cristalizou como uma visão mítica da História.

Não sejamos ingênuos. Não substituiremos essa visão mítica da história por uma verdade. Ela atendia a uma concepção de cinema brasileiro voltada com exclusividade para a produção, para a consolidação de cineastas contemporâneos à elaboração desse discurso histórico, diante de sua produção e diante de sua sociedade, e para consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as “coisas nossas”, e foi eficiente. Mas para compreender o que nos acontece hoje, para tentar traçar perspectivas, precisamos de outros mitos, de uma outra história (BERNARDET, 1995, p.15)²⁰

¹⁹ Jurandir Passos Noronha escreveu sobre o episódio em “Imigrantes do cinema brasileiro: italianos - parte I”, publicado na *Cinemin* (sem data)

²⁰ Acrescentamos: essa concepção da história nunca dissimulou seu caráter mítico, dado que as narrativas sobre uma origem do cinema brasileiro nunca contaram com muitos documentos. Apesar disso,

Esse trecho que encerra o capítulo “Acreditam os brasileiros nos seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens”, do referido *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, é a proposição que sublinha significativamente o recorte da discussão nos tempos atuais. A necessidade intransigente de mudança de paradigmas. É também a identificação do modo como essa concepção de história teve um caráter, digamos, operacional e legitimador para a consolidação e afirmação dos cineastas em uma contingência específica. Esse discurso histórico visava, de sobremaneira, a produção e o seu lugar na sociedade brasileira. Bernardet tem alguma razão, mas parece ignorar que as escolhas de Paulo Emilio Salles Gomes era uma estratégia em que o autor elegeu determinada perspectiva histórica a fim de efetivar uma intervenção, concebendo “todo um movimento orgânico que se faz da interação entre filme e sociedade, crítico e cineasta, obra e público, movimento cuja cristalização maior é o trajeto de uma cinematografia no tempo” (Xavier, 1986, p. 220)²¹.

Entretanto aqui não nos interessa uma crítica sistemática ao debate historiográfico, porém, achamos por bem citá-lo, já que a elaboração de um discurso histórico foi um trabalho que podemos considerar primordial na configuração de uma consciência cinematográfica brasileira, porque repôs o reconhecimento de uma dinâmica cultural marcada pelo subdesenvolvimento, além do fato de que a vigência desse debate deixa transparecer a pulsação dessa tradição no interior da vida intelectual contemporânea.

Esses trabalhos de Paulo Emilio aqui citados compõem o cânone básico do cinema brasileiro sobre suas questões de princípio. Delineiam alguns aspectos fundamentais que conjugam processo histórico, realização cinematográfica e a produção

o empreendimento de Jean-Claude Bernardet é necessário, dado que a pesquisa histórica sempre corre o risco de se assentar sobre versões convenientes que, se alçadas a verdades naturais atenta contra a necessidade de compreensão da complexidade dos processos históricos. Mas aí, uma contradição: sua compreensão parcial é uma estratégia que ignora a “estratégia do crítico” Paulo Emilio na sistematização que este faz de momentos decisivos do cinema brasileiro. Bernardet também desvela o mítico desse tipo de construção histórica, porém, propõe novos mitos. Sobra inquietação e falta dialética. Este é um problema da fundamental e instigante obra de Bernardet: acolhe com entusiasmo e abandona com a mesma celeridade métodos e teorias. Ele instaura problemáticas e recusa trabalhar o seu desenvolvimento. Jean-Claude Bernardet não está isolado nessa tendência, nem dela é o sumo-sacerdote. É postura comum na contemporaneidade, de maneira geral, e na cultura brasileira, de modo particular. Roberto Schwarz trata desse aspecto da vida intelectual brasileira em “Nacional por subtração”.

²¹ Este trecho do texto “A estratégia do crítico”, de Ismail Xavier, é também citado por Pedro Plaza Pinto no artigo “Constelação de figuras entre vistas: sobre uma crítica moderna diante dos impasses do cinema brasileiro” em que trata de uma discussão muito próxima da que empreendemos aqui.

intelectual em um painel cultural que desafia considerações muito categóricas - ainda que não prescindam delas. Além disso, é a raiz da tradição. Voltar aos debates iniciáticos não é para fazer reparos ou, meramente, reiterar questões que já foram tratadas por outros autores que estudaram Paulo Emilio Salles Gomes, seja Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, José Inacio Melo Souza, ou mais recentemente, Adilson Mendes, Pedro Plaza Pinto e Mateus Araújo Silva. Há, obviamente aqui, um desejo de diálogo com esses autores, sob o ponto de vista da experiência de uma crítica atual que se pretende “de intervenção”, por buscar uma relação e uma influência direta junto aos realizadores que, por sua vez, estão voltados ao que o cinema brasileiro moderno lhes legou.

Também não nos interessa aqui fazer uma apreciação mais aprofundada da obra de Paulo Emilio Salles Gomes, por que ela já foi feita em um empenho mais sistemático e substancial por esses autores citados e publicações variadas que abrangeram não só o cânone mais corriqueiro de seus escritos, mas também seus textos de intervenção de matizes distintos: análises de filmes brasileiros e estrangeiros, crônicas de cinema, ensaios combativos, perfis, artigos programáticos, entrevistas e etc. O trabalho empreendido aqui é o de realizar um panorâmico mapeamento de suas contribuições para o repertório cinematográfico de críticos e cineastas. Empresa que, de saída, não disfarça sua limitação: pela amplitude do assunto, pela incontornável falta de originalidade na aproximação desse universo, pela retomada de temas antigos em um contexto contemporâneo. Mas não custa tentar um salto em outra direção e cruzar esse ideário com os anseios contemporâneos da produção fílmica (na realização dos cineastas e produtores), cultural (na busca em transformar o cinema brasileiro em “fato” e “assunto”, seja em festivais, seja na conquista de um mercado) e intelectual (nos departamentos das universidades e na crítica). Ismail Xavier tem se empenhado nisso em seus recentes ensaios, nas notas de reedição de seus livros, reconectando o assunto de sua obra com os novos tempos, os recentes impasses e o ineditismo de algumas experiências atuais.

Refazer um breve percurso de algumas ideias fundamentais para implicar a relação que o cinema contemporâneo brasileiro mantém com a tradição é o objetivo aqui. A ideia de intervenção crítica no debate - por mais que haja esforços um tanto decadentistas e doutrinários de desqualificação dos interlocutores, interventores e opositores em nome da fidelidade aos esforços dos antigos - é um trabalho importante,

pois cabe a nós, desassombrar a tradição, às vezes tratada como mausoléu, às vezes como totem, outras vezes visto como o último refúgio nostálgico de um heroísmo intelectual já perdido e do qual precisaríamos conservar alguns preceitos. Porém, a ação dos antigos modernos ainda é um modelo, por isso é importante fazer a distinção entre o que se tornou fetiche e o que ainda cria os “dilaceramentos de consciência”. É necessário, portanto, repor algumas questões. O diálogo com Paulo Emilio e a tradição moderna pode iluminar, de sobremaneira, a figuração atual, não para “aprender com a História”, mas para entender hoje como se dão os desdobramentos de experiências que, por mais que se insinuem como um conjunto flagrante de novos desafios políticos e econômicos, evocam uma reconexão com alguns dinamismos específicos da vida cultural brasileira.

O Brasil imaginado não dera certo, ainda que o triunfalismo nacional contemporâneo diga o contrário e o reacionarismo sempre renovado reforce o coro da nostalgia do que não foi. Aqui não pretendemos corrigir esse curso histórico, cheio de desvios e descarrilamentos, com qualquer tipo de sublimação intelectual, ainda que estratégica. A seguir, pretendemos examinar alguns casos atuais que solicitam um diálogo com a tradição moderna, de matriz mais especificamente pauloemiliana, não com objetivo de instaurar uma tribuna fiscalizadora dos esforços alheios, mas para compreender algumas contradições das experiências contemporâneas que, provavelmente, cultivam diferentes neuroses de filiação. Peço licença e perdão ao utilizar, aqui e ali, o jargão psicanalítico. Não é teoricamente consequente (ainda bem), mas é exemplarmente significativo.

1.3. Da inflexão a um modelo de intervenção

Nosso estado de espírito reflete modificações sociológicas profundas que estão criando condições totalmente novas para o cinema no Brasil. A I Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica realizada em São Paulo no mês passado foi a oportunidade para a cristalização das ideias e para a tomada de consciência da fase superior em que vai entrar a cinematografia brasileira. Paulo Emilio Salles Gomes

Se no caso do cinema (não só no brasileiro) a História de sua crítica se confunde com a História de sua modernidade é porque a intervenção da crítica em figurações específicas contribuiu (às vezes como protagonista) na reconfiguração dos valores estéticos e políticos de seu tempo, no esforço de compreensão do presente por intermédio da análise e do diálogo com os filmes, na eleição de valores e nas táticas que pleiteavam a ação e a reflexão por meio da polêmica. Foi assim com os *Cahiers du cinéma* na relação com cinema francês dos anos 50, e no Brasil da tradição da crítica de esquerda que partiu do esforço de críticos/historiadores (duas qualificações que parecem intrínsecas, até certo ponto, em nossa tradição crítica mais célebre) como Alex Viany, Paulo Emilio Salles Gomes e Glauber Rocha em entender as contingências históricas do cinema brasileiro e no trabalho de Jean-Claude Bernardet em questionar (e distinguir) os predicados estéticos e ideológicos do cinema brasileiro moderno e confrontar mais recentemente, como ele e outros pesquisadores sugerem, os mitos historiográficos. Não discutiremos aqui, por exemplo, as intervenções de uma revista como *Cinearte*²² entre as décadas de 1920 e 1930, justamente porque o que nos interessa é um específico percurso das ideias do cinema brasileiro moderno, ainda que alguns temas de *Cinearte* como a necessidade de modernização da indústria e os seus apelos por uma sistematização de conceitos estéticos tivessem eco no cinema brasileiro moderno, ainda que com percepções e proposições diversas – para não dizer opostas – e com atenção às contradições das variadas frações da realidade do cinema brasileiro.

Se Paulo Emilio Salles Gomes foi um ponto de inflexão no cinema brasileiro moderno, não foi somente porque sua prática ensaística legou um corolário de conceitos que formariam uma consciência cinematográfica em um campo, até então, semiárido

²² Para entender a intervenção da revista *Cinearte* ler “O sonho da indústria: a criação de imagem em *Cinearte*” em *Sétima arte: culto moderno*, de Ismail Xavier, São Paulo, Perspectiva, 1978.

intelectualmente, mas porque esses mesmos conceitos estimularam e influenciaram um debate em que os críticos tomaram a dianteira no processo de mudanças na cultura cinematográfica brasileira em uma amplitude que abrangia todas as frentes de reflexão em suas instâncias políticas, institucionais, econômicas e estéticas. Sua luta (como tarefa crítica e “revolucionária”) pela Cinemateca era um engajamento em torno da História e do passado do cinema brasileiro, exemplificada em caráter divulgador, didático e persuasivo nos seus artigos escritos entre 1956 e 1958 no Suplemento Literário, que sempre partiam de eventos (cursos de cinema, retrospectivas de cinematografias estrangeiras) ou de relatos explicativos sobre a necessidade de uma instituição de preservação e arquivamento de filmes. José Inacio de Melo Souza²³ define bem o tipo de intervenção de caráter político e de esclarecimento pedagógico:

O engajamento na luta pela solidificação da ideia de uma cinemateca no Brasil muitas vezes correspondeu ao trabalho de publicista, no bom sentido dos divulgadores revolucionários. Muito do que Paulo escreveu sobre o cinema estrangeiro e o brasileiro tinha como ponto de partida uma mostra ou um ciclo de filmes realizados pela ou por intermédio da Cinemateca (...). O trabalho semanal de colocação do nome da Cinemateca em evidência tinha o seu outro lado da discussão e esclarecimento do significado de um arquivo de filmes para a cultura brasileira. A pedagogia do esclarecimento seria algo simples, mas incompleta, se o comentarista se reduzisse à publicidade mais imediata. O deslindamento da função, a explicação minuciosa, a denúncia dos momentos de crise forjavam os discursos geralmente indignados sobre o arquivo de filmes (SOUZA, 2002, p.440).

O debate em torno da Cinemateca fornece - enquanto problema factual e material - um certo tipo de compreensão histórica sobre problemas de implicações reais que solicitavam não somente ideias que desvelassem a “realidade” de um ponto de vista crítico, mas que propusessem reflexões “úteis” e chamamentos a medidas concretas por parte do setor cinematográfico, dos homens do cinema e da política. Ai se esboça e se define de modo direto, ainda que amparado por estratégias, um tipo de intervenção que gestou não somente uma instituição, mas forneceu uma ética na relação com o passado e

²³

SOUZA, José Inacio. *Paulo Emilio no paraíso*. São Paulo, Record, 2002.

estipulou um sentido histórico mais amplo e radical para a construção de uma consciência e uma ação do cinema brasileiro.

Se aqui o modelo de intervenção visava o passado, nos interessa mais especificamente outro modelo, o que aposta no futuro por meio das providências do crítico a partir que um quadro geral que urge no presente. Esse engajamento é o que teria implicações mais concretas na produção cinematográfica, mais especificamente do novo cinema que surgia já como resultado de uma consciência que havia ganhado ossatura em um trabalho crítico que interviu na realidade a partir da emergência, do apontamento e da integração das contradições do subdesenvolvimento. Fato objetivo que marcou esse engajamento foi a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, em fevereiro de 1960, ano de uma série de textos no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* (que se estenderiam até os primeiros meses de 1961) que marcavam fortemente o desejo e o gesto de intervenção mais efetiva como “Uma nova crítica”, “Antes da primeira convenção”, o já supracitado “Uma situação colonial?”, “Fisionomia da Primeira Convenção”, “Um mundo de ficções”, “A agonia da ficção”, “O gosto da realidade”, “O dono do mercado”, “A vez do Brasil”, “Ao futuro prefeito”, “Uma revolução inocente”. Segundo Pedro Plaza Pinto em “Paulo Emílio e a emergência do cinema novo. Débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves”²⁴:

Os escritos de Paulo Emilio Salles Gomes no *Suplemento Literário* se destacam ao redor da I Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica por constituírem um momento de intervenção do crítico na corrente de opiniões. A “revolução” da situação cinematográfica local situada como pressuposto, antes da ação, a compreensão detida das próprias ilusões, superando concepções confusas, possibilitando um outro estado de coisas (PINTO, 2008, p.51)

A intervenção aqui nesse período de gestação do Cinema Novo estava mais voltada a uma intervenção bastante abrangente da cultura cinematográfica brasileira do que uma defesa de autores, postulados estéticos e etc, coisa que Glauber Rocha se encarregaria de fazer em 1963 a partir de *Revisão crítica do cinema brasileiro*. A

²⁴ PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emilio e a emergência do cinema novo. Débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*. 2008. Doutorado ECA-USP.

convenção reuniu os críticos dispersos pelo país para que pensassem questões do diálogo e da formação da própria crítica, da indústria de cinema e etc. O conclave era uma convocatória para a inserção mais incisiva e consequente no debate cultural. A convenção foi provavelmente o primeiro momento, em se tratando de cinema brasileiro, que se chamou a crítica à responsabilidade para além da função do juízo e da exegese. Para tanto Paulo Emilio sabia que era necessário identificar problemáticas de ordem geral (o provincianismo, o subdesenvolvimento do setor cinematográfico) e as de caráter singular (o ofício crítico e sua má formação) para preparar o terreno para que estes temas fossem colocados em questão (e em crise). Assim, delegar responsabilidades e eleger às vezes arbitrariamente mestres (Plínio Sussekind Rocha? Otávio de Faria?) e lideranças (Glauber Rocha, Walter da Silveira, Moniz Viana). As escolhas configuraram uma estratégia, como era de praxe. A eleição das tarefas críticas apontavam para o futuro. Para tanto a ideia de realidade (a imagem e as contradições reais do Brasil) e ficção (a falsa e conciliadora imagem cultivada no Brasil) na tessitura na intrincada trama do País é uma plataforma na qual se erigirá ideias de irresistível persuasão e grande originalidade.

Os textos de Paulo Emilio Salles Gomes que orbitaram em torno da I Convenção forneceram a ela subsídios (como “Uma situação colonial?”) ou desdobraram implicações dos temas discutidos e que se processavam há muito nos artigos do crítico. Poderíamos dizer que estas intervenções criaram, em conjunto, não um programa político para o cinema brasileiro, mas um choque radical de realidade que esboça, por meio da análise de um quadro cultural e histórico de crise, uma revolução no terreno das ideias. Ideias que sugeriam a ação política, não à maneira da pregação de “verdades” de um Glauber Rocha lançadas em direção a um horizonte revolucionário, mas por meio de uma reflexão aguda sobre uma situação que se faz entre o autoengano coletivo em torno das razões dos malogros do Brasil e o sentimento de rebaixamento e humilhação frente a uma cultura débil e de ideias confusas.

Experiências renovadas, pessoais ou literárias, com homens públicos brasileiros ou estrangeiros, exilados ou não, levaram-me a abandonar as explicações psicológicas simplistas em termos de inteligência ou burrice. Surpreendi-me em constatar até que ponto a situação particular de um homem público num país subdesenvolvido favorece o florescimento da ficção. Estadistas, ministros e parlamentares da esfera

conservadora enredam-se progressivamente numa concepção do mundo afetivamente compensadora, intelectualmente coerente, mas efetivamente absurda em razão do destaque cada vez mais pronunciado da realidade (...) as forças que se opunham às conservadoras não escapavam por sua vez ao desvio ficcionista. Ainda a respeito do imperialismo, se por um lado se chegava ao ponto de ignorar sua existência, por outro a imagem da penetração dos interesses estrangeiros proposta pelo setor revolucionário era com excessiva frequência a expressão de uma fantasia bastante arbitrária. As brochuras da Terceira Internacional foram instrumentos irrisórios para a compreensão da realidade brasileira. As formulações da ideologia anti-imperialista que alimentou minha juventude constituíam um romance. Mais do que isso, a polêmica ideológica nos países subdesenvolvidos foi durante décadas uma batalha de Itararé, isto é, um acumpliciamento na irrealidade das forças em presença (GOMES, 1982, p. 297).

Este trecho extraído do artigo “Um mundo de ficções” faz considerações assertivas sobre uma situação intelectual em que os opostos no espectro político estão imersos em equívocos a partir de pressupostos ideológicos que chafurdam em leituras de mundo – mais especificamente de Brasil – reconciliatórias que obscurecem ou obstruem os pontos críticos necessários à tomada de consciência frente à realidade. Ao caracterizar o Brasil como um mundo de ficções identifica também a causa dos malogros em todos os empreendimentos das tentativas de indústria cinematográfica em uma alienação de princípios, ou seja: uma lógica de produção que busca se instalar em uma “mentalidade importadora”, algo desfavorável ao empreendimento cinematográfico brasileiro. As ações dos produtores, desde os anos 1920 e 1930 eram isoladas, sem plano, sem uma visão global de conjuntura, de informações ordenadas, de um sistema de ideias. “O aglomerado de ideias acabava adquirindo certa consciência interna, mas não devido a uma melhor adequação aos fatos e sim porque a busca de coerência, mesmo na fantasia, faz parte da natureza do espírito humano. A lógica que articulava as ideias de nossos produtores era a da ficção”.

“O gosto da realidade”, que pelo nome se contrapõe e complementa os textos das “ficções” trata de medidas objetivas frente à situação do cinema brasileiro, mais precisamente no cinema paulista. Essas medidas eram iniciativas para além da propagação de ideias, com objetivos centrais e que articulasse poderes públicos e quadros técnicos e críticos paulistas. Há nesse artigo um diagnóstico mais otimista, porém desconfiado. A articulação dos poderes públicos com o quadro militante era, na

visão de Paulo Emilio, um acontecimento importante, porque abandonava as ficções e a frustração das experiências malogradas que tiveram na Companhia cinematográfica Vera Cruz exemplo sintomático e derradeiro. Não era um progresso meramente intelectual, mas um reflexo do estado de espírito que passava por modificações sociológicas profundas que criavam condições totalmente novas para o cinema no Brasil. O crítico finaliza o texto com uma constatação em tom de aposta: “ao que tudo indica chegou a hora das boas ideias renderem”. O parágrafo seguinte de “O gosto da realidade” é a epígrafe que abre este subcapítulo.

As boas ideias, efetivamente, renderam, ainda que a passagem das ideias ao empirismo da prática não tenha delineado somente a positividade das experiências, mas também – e, sobretudo – suas contradições. Nas décadas seguintes o universo intelectual que possibilitou a existência de Paulo Emilio Salles Gomes e seus companheiros de geração e assinalou a possibilidade e repercussão deste tipo de debate, foi se desintegrando aos poucos. O diálogo próximo e frutífero entre críticos e cineastas passou a ser algo menos frequente. Houve um divórcio entre a produção crítica e a realização de filmes. O crítico e o cineasta passaram a ser funções estanques, com interlocução limitada. Pedro Plaza Pinto em “Constelação de figuras entre vistas: sobre uma crítica moderna diante dos impasses do cinema brasileiro”, aponta essa cisão na vida pública e intelectual.

A especialização e a profissionalização na vida acadêmica, a representativa mudança – no caso de São Paulo – da Faculdade Maria Antônia para a Cidade Universitária, a degeneração dos centros urbanos e a cooptação de intelectuais pelo Estado apresentam o fenômeno entre nós. Mesmo com opções políticas radicais em sua maioria, a linguagem e a produção da intelectualidade acadêmica se tornou inacessível ao grande público; os objetos de estudo se distanciaram dos temas da nova esfera pública pautada pela televisão (PINTO, 2013, p.2).

Isso não quer dizer que a produção crítica tenha perdido o “contato com a realidade”, como querem ou sugerem algumas vozes, mas o foco mudou e, ao invés de buscar a intervenção direta, empiricamente, no campo cinematográfico de seu tempo (tal como o modelo pauloemiliano), a tônica passou ser a do balanço e da avaliação dos problemas e das contradições de um percurso histórico, no caso, o do cinema brasileiro

moderno – do Cinema Novo, passando pela exasperação no pós-1968 tropicalista e marginal e as relações do cinema com o Estado. A obra de Ismail Xavier repõe questões sobre essa “constelação moderna” (PINTO, 2013) em ensaios como *Alegorias do subdesenvolvimento* - que retoma a experiência do cinema brasileiro sob o emblema de “1968” – e, mais recentemente, em *Cinema brasileiro moderno*, que lida com as ideias, de formação, unidade e sistema. Esses e outros trabalhos de Xavier denotam uma estratégia de demarcação temporal do crítico para entender o processo histórico do cinema brasileiro moderno em suas inflexões e contradições. A busca foi a de avaliação, que buscou o esclarecimento da experiência pretérita no tempo presente.

Feito este adendo importante, já que estamos preparando um salto vertiginoso para a contingência atual, cabe esclarecer qual questão que se impõe nesse salto (mas que já se insinuou durante a reflexão que arriscamos aqui): como operou o legado dessa tradição crítica, com vocação de intervenção e de caráter mais ou menos programático, nas gerações mais recentes? Essas gerações surgiram quando o processo do cinema moderno já havia se encerrado, tanto na realização de filmes quanto na produção intelectual que constituiu esses processos, e possuem significativa distância temporal desses contextos. Vamos aos fatos.

1.4. Caso exemplar 1: intervenção crítica

O percurso argumentativo realizado nos subcapítulos anteriores esteve empenhado em examinar uma ideia de tradição intelectual na figura de Paulo Emilio Salles Gomes, e foi provavelmente lido até aqui a duras penas e não sem algum enfado que, sem dúvida, levou o juízo do leitor a pensar que se tratava de um exercício reiterativo de uma temática já tratada à exaustão na comunidade universitária. De fato é, mas não pura e simplesmente. Há uma função desse exercício dentro da lógica destes escritos. Tal procedimento é importante porque realiza o apanhado de um quadro cultural do ponto de vista da atividade cinematográfica recente que, em muitos aspectos, opera segundo as provocações presentes na obra de Paulo Emilio. Questões como a preservação de filmes e documentos, a Cinemateca Brasileira, os esforços dos governos em conjunto com as entidades de classe, a pesquisa e o ensino universitário são, na melhor das hipóteses, resultados das “boas ideias” fomentadas pelo trabalho do crítico.

A experiência intelectual e o empenho político de Paulo Emilio influenciou todo o campo cinematográfico brasileiro tanto no aspecto cultural, quanto no institucional e econômico. Hoje essa influência, explícita ou enviesada, ainda está em curso, em artigos, teses, debates ou em lançamentos editoriais recentes. Se em um momento escrever e pensar sobre o trabalho de Paulo Emilio Salles Gomes era um modo de desvendar um raciocínio complexo que legou formulações que interpretaram com originalidade e perspicácia os desafios reais do cinema brasileiro, hoje escrever sobre ele é um desafio e uma necessidade para além dos protocolos mais corriqueiros. Desafio porque a crítica está sob outra esfera de influências e age segundo pautas parcialmente distintas daquelas que moviam Paulo Emilio e seus herdeiros de primeira e segunda geração. Necessidade porque suas formulações sobre o cinema brasileiro, ainda que não se apliquem tão direta e plenamente aos problemas atuais, permanecem pontos nevralgicos do cinema brasileiro que se afiguram não somente em casos pontuais (na economia, na estética), mas em um certo tipo de relação que a cultura e a sociedade mantém com ele. O estudo do caso a seguir tenta delinear a leitura e a relação que gerações mais recentes mantém com as ideias de Paulo Emilio Salles Gomes. Não abordaremos questões estritamente historiográficas (esse debate já se dá com muita vitalidade em outras paragens) como também a discussão em torno da relação cinema, Estado e mercado não será trabalhada do ponto de vista institucional, mas sim, de uma

demanda dos realizadores que busca pensar o cinema não somente em termos de mercado e de desenvolvimento profissional no setor²⁵, mas, sobretudo, no aspecto estético, tendo consciência afinada de que a estética se relaciona intrinsecamente com a gestão econômica dos recursos e com as condições históricas de realização.

O presente descompassado

Inicio este tópico com um assunto que urge e me parece significativo de toda a preocupação dessa dissertação. Por mais que o procedimento a seguir seja típico do jornalismo (minha formação original, mas jamais exercida) e não de uma pesquisa mais ortodoxa - que geralmente se ampara em um material de maior vulto intelectual, de substância teórica mais densa e de lastro histórico mais sólido e consolidado -, creio ser importante localizar as questões que serão abordadas em uma circunstância exemplar do presente, pois é procedimento demonstrativo e de realidade factual de colocar em movimento algumas problemáticas que aqui serão discutidas e que dizem respeito diretamente à relação que o presente estabelece com o passado. Peço desculpas pela “primeira pessoa” com a qual inicio essa digressão, mas como começo este texto por um procedimento atípico na universidade – apesar de não ser original e nem absolutamente inusitado -, é importante que eu assumo de maneira direta a responsabilidade por essa excentricidade pontual, mas que vejo como necessária e legítima.

Enfim, a questão: em 12 de maio de 2014 foi publicado no site do jornal *O Estado de S. Paulo* uma entrevista com Adilson Mendes, autor de uma importante tese sobre Paulo Emilio Salles Gomes (*A crítica viva de Paulo Emilio Salles Gomes*, 2012) e organizador de um livro de entrevistas com o crítico, motivo de interesse do jornal paulistano. A entrevista, fruto do atual jornalismo sintético e ligeiro, toca, apesar disso, em assuntos da maior relevância, como a crise e a situação de desmonte da Cinemateca Brasileira por parte do Ministério da Cultura e o projeto intelectual de Paulo Emilio que segue sendo não só uma bibliografia e um modelo de intervenção, mas uma referência

²⁵ Pensar do ponto de vista estrito do gerenciamento de recursos e da profissionalização de um setor sob os moldes de um cinema industrial é um dos problemas de parte da classe cinematográfica de São Paulo (que adota o ponto de vista estrito dos “negócios e da técnica”) e de outras capitais com centenas de profissionais, um sem números de associações de classe, cachês tabelados e etc. Geralmente essas questões de “negócios e técnica” tem o protagonismo nas discussões contemporâneas sobre o desenvolvimento do setor cinematográfico, marginalizando, na classe, a discussão estética. Pensa-se um modelo econômico sem se questionar as formas cinematográficas plasmadas nesses modos de trabalho e economia.

fundamental na reflexão e na crítica aos “constrangimentos históricos” (nas palavras acertadas de Mendes) do presente. A fala de Adilson Mendes possui uma autoridade que provém da observância e do rigor em torno da tradição na qual se insere: a do cinema brasileiro moderno, da qual Paulo Emilio Salles Gomes é referência primeira, central e constante e que sempre ilumina com vivacidade e precisão elementares a realidade em curso do cinema brasileiro. Entretanto, tanto o entrevistador quanto o entrevistado incorrem em um erro comum em se tratando da figura de Paulo Emilio: uma espécie de lamento em torno de um suposto desinteresse (ou indiferença) da geração atual na figura intelectual e no trabalho do crítico de cinema brasileiro mais importante e influente da História e a falta de intervenção da crítica no debate público contemporâneo. Segue trecho da entrevista:

Outra coisa notável é a disposição de PE de intervir no debate público através da crítica. Coisa rara, senão inexistente, hoje em dia. Você acha que essa abertura da crítica para o mundo, a sociedade, era coisa da época de atuação de PE ou um traço particular dele?

Não acredito que essa disposição em falar abertamente sobre problemas da cultura seja uma questão de época. O que acho é que a crítica se "academizou", se conformou com um papel menor, voltou-se para problemas de relevância duvidosa e os trata de forma muito pouco inteligente. Hoje, no lugar do debate econômico qualitativo ou do tratamento de questões estéticas informadas historicamente, o que se vê é o debate em torno de datas, nomes e filmes, em geral isolados e de forma estéril, quando não destacando autores estrangeiros em moda, sempre passageira. Para tratar de cinema e do audiovisual de forma abrangente é preciso saber comunicar, é preciso saber escrever e tentar conexões originais que ultrapassem o debate especialista. E isso Paulo Emilio fazia com maestria²⁶.

A pergunta do jornalista Luiz Zanin Oricchio é equivocada fazendo crer, na melhor das hipóteses, que ele ignorou os debates durante quarenta anos e não conhece a produção crítica desde então que, com mais ou menos legitimidade, talento ou perspicácia, se filia à árvore genealógica do moderno cinema brasileiro em uma produção que se dá dentro e fora da universidade, institucionalmente ou não, na

²⁶ MENDES, Adilson; ORICCHIO, Luiz Zanin. “Paulo Emilio polêmico”. *O Estado de S. Paulo*, 12 de maio de 2014. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/paulo-emilio-polemico/>

divergência ou na convergência com as ideias do crítico. O alcance e a influência dessas intervenções são menores, sem dúvida, mas existem por caminhos diferentes dos da época de Paulo Emilio. Há a universidade e o discurso especialista, mas há também as revistas eletrônicas. Por isso, nos ateremos à resposta contraditória de Mendes que é sintomática de certa postura no interior da tradição referida que, por mais que tenha razão na análise de um quadro geral, é demasiadamente generalista. Se por um lado a fala parece restringir o debate ao universo acadêmico, por outro rechaça exercícios críticos que se apartam da tradição. Como herdeiro de Paulo Emilio, talvez lhe falte interesse mais amplo pelas intrincadas tramas do presente e uma dialética laica não afeita ao rigor pétreo de uma doxa, porém, exigente com a formulação de uma crítica e uma interpretação da realidade.

Mendes tem razão quando fala do papel diminuto que a crítica – mais especificamente do cinema brasileiro – se conforma e a qual se presta, de seu isolamento frente aos jogos de força da realidade, mas não especifica o alvo de sua crítica e parece um tanto refratário ao debate especialista e às modas intelectuais. Não há como discordar dessa percepção, ainda que eu acredite ser necessário matizar a sua crítica, certamente provocadora e talvez por isso mesmo inflexível. Levemos em consideração também que o espaço de uma entrevista em um jornal serve mais às provocações do que ao argumento minucioso. Tendo isso como prerrogativa, Adilson Mendes coloca em movimento um conjunto de ideias fundamentais que confrontam os insistentes constrangimentos históricos que não cessam de ameaçar o patrimônio e a existência real do cinema brasileiro. Os problemas estruturais preconizados por Paulo Emilio persistem em uma cultura do desperdício e da política comezinha. Por mais que uma breve entrevista do jornal pareça de pouca relevância, é um caso exemplar de uma intervenção necessária frente à persistência de problemas históricos.

Adilson Mendes se reconhece como herdeiro de Paulo Emilio Salles Gomes não sem razão, porém, é preciso lembrar, que grupos antagônicos na crise da Cinemateca Brasileira (ligada de modo geral ao Ministério da Cultura e de modo específico a grupos rivais) se colocam e se entendem como herdeiros de Paulo Emilio. A briga no campo institucional – e crítico, em alguma medida – é dos descendentes do legado de Paulo Emilio e não seria eu a lhes tirar a razão, deserdando-os, e elegendo quem são os legítimos herdeiros e quem não o são.

Esse é um exemplo pontual da presença de Paulo Emilio Salles Gomes no processo cultural contemporâneo. Está no jornal, ainda que este não tenha o poder (o talento e a boa vontade política) de formar opinião como no passado, uma atividade da qual a própria geração Clima se encarregava em periódicos como o próprio *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*. Examinar o que diz um herdeiro recente da tradição pauloemiliana é interrogar não a obra de Paulo Emilio em si, mas a absorção e a interpretação desse legado e o modo como ele opera no cinema brasileiro. Convém entender a tradição não como uma catedral na qual nos instalamos e nos limitamos à contemplação de seus arcos, escalas e afrescos e do exercício cuidadoso e respeitoso de uma liturgia executada com perfectibilidade exemplar (para não correr o risco da heresia), mas sim de algo vivo e dinâmico, impuro, que sempre pede uma renovação dos seus parâmetros, para que se possa ser fiel aos seus fundamentos, ainda que essa renovação se assemelhe, em termos, a uma traição.

Que Adilson Mendes é um dos melhores exegetas de Paulo Emilio Salles Gomes, disso não há dúvidas. Conhecedor profundo e intérprete do patrimônio intelectual do crítico, fiel seguidor de seu engajamento institucional, dono de estilo textual elegante e sinuoso e de uma erudição avessa à frivolidade, Mendes é um legítimo guardião da tradição. Mas como todo intelectual que fala em nome de uma tradição é evidente as contradições que revelam alguns desajustes frente a essa mesma tradição.

Na sua tese *A crítica viva de Paulo Emilio Salles Gomes*, logo na introdução, o escriba revela contradições em seu próprio discurso. Me limitarei a tratar das mais insinuantes.

“Hoje, a crítica – que até então se mantivera próxima às estéticas dos realizadores – se transformou em campo isolado (seja na cinefilia cosmopolita difundida na internet, seja na crônica da grande imprensa comprometida com o comércio), enquanto que os comentários históricos e toda a “ciência do cinema” se institucionalizaram na universidade (...) Um dos resultados desse movimento é a separação entre o pesquisador do cinema e o cineasta, com o passado servindo de referência distante, já que para o primeiro ele deve ser visto em razão dos limites da velha historiografia, enquanto que para o segundo ele deve ser uma entre outras referências. A pobreza do cinema antigo local e o pesado fardo do cinema moderno são para ambos motivo de aposta no futuro, já que tudo está por ser feito. Assim, os

“novíssimos”, comentadores e produtores, investem no futuro e desdenham do passado.”

Mais à frente faz uma apreciação da cultura cinematográfica local e escreve que ela nunca foi tão desenvolvida e tão irrelevante ao mesmo tempo e que “sem querer idealizar o passado, contrastando-o com o presente de penúria” a tese visa reconectar o presente (daqueles que ignoram os esforços dos antigos e acha que tudo inventa) com um passado que lhe deu condições de existir tal como é. Finaliza a introdução de maneira franca dizendo que a tese visa “ao pequeno público de *clerics* interessados na história do cinema brasileiro”. Se há em seu discurso um inconformismo crítico que antepõe certo engajamento do passado – que possui sua melhor síntese no modelo pauloemiliano de inserção do debate público – a um presente irrelevante e autista, é interessante que ele se mantenha em uma posição de “especialista” que se dirige a poucos eleitos e entendidos. Ora, a reclusão do intelectual na torre de marfim não é por ele criticada? Ou seria essa, talvez, uma situação limite, uma condição a qual o intelectual está relegado frente a um presente que não oferece condições para ir além do que está dado?

O painel de indigência é falso (tal falso quanto o de grande vitalidade), mas é uma caricatura comum, porque esse tipo de fala é adotada, em uníssono, por muitos, sejam jornalistas ou representantes do meio universitário, que, não por acaso, representam as tradicionais mediações do saber que cada vez mais perdem a centralidade na produção do conhecimento. Se por um lado é possível existir de diversas maneiras na universidade, que não prescinde de autocrítica, os jornais (mais precisamente cadernos e suplementos de cultura, convertidos em almanaque de variedades) como fórum de debate e polêmica, estão sepultados há décadas cabendo a eles realizar relatos circunstanciados da cultura, sem pedagogia, sem estratégia, sem espírito crítico, que foram substituídos pela informação crivada (às vezes) de opinião, em detrimento da argumentação. Não deixa de ser significativa a conversa-entrevista de Mendes com Zanin. Zanin diz que Paulo Emilio foi importante para a geração de críticos a que pertence, Adilson Mendes, por sua vez, parece buscar uma integridade crítica (perdida). A fala de ambos pode soar, para um mau entendedor, como um discurso que utiliza a tradição como álibi e lamento decadentista.

Entretanto, o discurso de Mendes revela percepções acertadas, mas também juízos equivocados. Sua preocupação primordial parece ser a cinemateca, uma instituição constituída segundo a “demanda do passado e do futuro” (o presente), resultado concreto de uma luta pela História e preservação do cinema brasileiro. Como uma instituição tão forte e tão representativa – de patrimônio e identidade – fica à mercê dos desmandos do poder público que em uma mudança de gestão desmonta todo o aparato que a sustentava? Certamente não é por um determinismo metafísico do subdesenvolvimento, mas por problemas políticos, centralização burocrática, brigas internas e etc. Processos muito empíricos e complexos que não discutiremos aqui.

O discurso de Mendes, tanto na sua tese quanto na sua entrevista, revelam uma postura confusa. Faz uma crítica à autofagia da universidade, da especialização, mas parece sempre agir evitando ultrapassar os limites desse universo criticado, às vezes, afirmando um desejo de diálogo restrito com os seus. Fala do presente da cinemateca e saúda o passado do cinema brasileiro. Há um desajuste nessa formulação de problemas, nos contrastes que estabelece. Faz crítica de viés nacionalista, mas um nacionalismo obsoleto, bem formado, mas desinformado. A “obrigatoriedade do interesse cinema brasileiro”, questão estratégica para Paulo Emilio, na fala de Mendes é componente de uma doxa que se recusa a entender uma dinâmica cultural perpassada pela cultura cinematográfica estrangeira, de autores e questões caras às gerações mais novas e que, sem dúvida, tem contribuído na formação não só de novos críticos e pesquisadores, mas de novos cineastas e diletantes. A responsabilidade pelo cinema brasileiro não faz mais parte da pauta dos novos pesquisadores, dado que a saúde de qualquer discussão intelectual não pode estar restrita só a temas nacionais. Se assim for, a própria discussão de cinema brasileiro corre o risco de se enclausurar em um universo de ideias limitadas. O que em Paulo Emilio era uma provocação, um “deslocamento para dentro”, tornou-se ideologia na fala de Mendes.

Dizer que a crítica se transformou em campo isolado na cinefilia cosmopolita da internet que toda a “ciência do cinema” se institucionalizou na universidade, é ter um ponto de vista parcial que tem, como única estratégia, ignorar a complexidade de uma configuração cultural em nome de um acirramento conservador. É um fato que as novas gerações não se importam muito com alguns modelos de comprometimento político com o cinema brasileiro, ao menos não sob a forma de engajamentos voltados aos problemas específicos do nosso sistema cultural.

Desde Silvio Romero essa questão da colonização cultural é posta e reposta. E quando vejo revistas como a *Contracampo* ou a *Cinética*, por exemplo, não posso deixar de pensar em colonialismo, cosmopolitismo abstrato, esnobismo etc. Apesar de elas ultrapassarem essas noções, especialmente a segunda. O colonialismo cultural para Paulo Emílio é algo que todos nós devemos enfrentar. Para ele, o brasileiro não pode deixar de viver pendurado no ocidente e ele deve tentar não viver pendurado no ocidente. Ele tem que tentar fazer uma cultura dele, mas a cultura que ele pode fazer é uma cultura pendurada no ocidente. E dessa dialética surge uma síntese em que o ponto de vista local sai enriquecido pelo confronto - e não pelo culto - com o outro. O que se vê em livros, artigos e teses sobre o cinema estrangeiro é uma barbaridade. Para mim, em grande medida esses trabalhos todos sobre Chris Marker - para citar um exemplo caro aos novíssimos - servem apenas como compêndios de algo que já tem uma vasta produção, já tem sua legitimidade nos centros intelectuais do mundo e que chegam aqui tardiamente e sem qualquer relação com a realidade concreta da esquina nossa de cada dia. Quando penso na quantidade insignificante de trabalhos sobre a obra de Andrea Tonacci, só pra citar um exemplo de um grande, fico convencido que a questão do colonialismo cultural está aí.

O tom, grave e presumido, parece desconhecer o que critica ou, na pior das hipóteses, parece ser sintoma de uma postura impermeável e dogmática. A *Contracampo* realizou várias pautas sobre cinema brasileiro, inclusive sobre períodos pouco ou nada estudados, fez revisões do cânone tradicional, publicou ou republicou material de pesquisa – críticas, entrevistas, trechos de roteiros originais, traduções de textos fundamentais – sempre com um empenho para além do mero colecionismo cinéfilo. Há – e sempre teve - um ponto de vista editorial, ainda que se discorde dele, há uma visão de cultura brasileira, ainda que seja divergente de alguns parâmetros “formativos” modernos, há um desejo de “renovar” a cultura cinematográfica para além do ambiente universitário, mas sem perder o diálogo com a universidade. É dela que se originou a *Cinética*, e foi no seio dessa cena cultural que se forjou parte significativa do cinema brasileiro contemporâneo: novos pesquisadores com orientações diversas, curadores, gestores, professores e cineastas jovens de diversas partes do Brasil que tiveram mediação dessas revistas em suas formações, isso sem contar a Mostra de Cinema de Tiradentes, curada por Cléber Eduardo (que participou do plantel de

Contracampo e fundou a *Cinética*), que não só colocou em evidência e ajudou a construir uma “cena contemporânea” do cinema brasileiro, como também, coloca em movimento as ideias críticas para além da celebração e da exibição de filmes. A relação entre público, crítica e cineastas é um tripé importante na mostra mineira, ainda que seja coisa circunstanciada ao período da mostra. Não sou advogado das publicações criticadas, só chamo atenção para o fato de que, diferente do que Mendes aponta, as tais revistas com seus modelos críticos colonizados sempre foram ativas do debate sobre cinema, inclusive o brasileiro.

Na crítica que Mendes faz às teses e dissertações sobre cinema estrangeiro que são produzidas na academia, ele transforma uma estratégia pauloemiliana em plataforma intelectual e política descontextualizada. É preciso considerar que a mediocridade acadêmica, de pobre cosmopolitismo, tem em diâmetro oposto, uma produção universitária de raso, e às vezes sofisticado, provincianismo. Se realmente algumas teses “requeentam” modas e assuntos intelectuais estrangeiros, é notório, também, que há teses que lidam com assuntos brasileiros obedecendo estritamente a bibliografia clássica, não admitindo “inovações” em nome da preservação de um ideário aplicado diretamente a uma realidade, às vezes absurda, que carece sempre de uma renovação de parâmetros e paradigmas. Não é possível costurar remendos velhos em roupas novas. Uma postura excessivamente conservadora é desvinculada “da realidade concreta da esquina nossa de cada dia”.

Antonio Candido, no prefácio da primeira edição de *Formação da literatura brasileira*, faz uma síntese lúcida da dialética entre a necessidade da cultura (no caso, a literatura) estrangeira e a precariedade da local, que, no risco desse influxo externo, pode levar ao desinteresse pela produção nacional.

Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e pela falta de senso de proporções. Estamos fadados, pois, a depender da experiência de outras letras, o que pode levar ao desinteresse e até menoscabo das nossas (CANDIDO, 2007, p.11).

O “precursor” chama a atenção para os riscos da “penosa construção de nós mesmos”. Não fala de confronto, tal como a perspectiva que Mendes elege como gesto intelectual consequente, mas reconhece uma tensão. Há uma diferença entre o confronto

e a tensão. O confronto, como Mendes concebe, só admite o outro como a negação de si mesmo, enquanto a tensão (admitida por Oswald de Andrade e Antonio Candido, por exemplo), concebe a necessidade do outro, não para imitá-lo ou a ele se submeter, mas porque sendo inevitável a relação e a referência das ideias estrangeiras (ou dos parâmetros estéticos e valorativos de outrem), é preciso colocá-las em conflito com a experiência brasileira: singular, imitativa, precária, malformada, moderna, sem lastro civilizatório. Integrar essas contradições em uma tensão dialética produtiva – sem fazer tábula rasa – é traço do que é moderno no Brasil (ou do que é moderno e brasileiro ao mesmo tempo). A compreensão equivocada do nacionalismo pauloemiliano não atenta para seu caráter provocador, mas se refaz em um gesto obediente – coisa que jamais foi a tônica de Paulo Emilio.

Transformar a tradição em prerrogativa de estreita observância é fazer dela objeto de idolatria. Cultua-se assim, a própria tradição. Bezerro de ouro. A tradição, por seus próprios princípios, seria um instrumento, não um fim. Assim, ao invés de abriremos um caminho para o futuro, nos limitamos a um lugar pequeno, ainda que solene. A integridade intelectual (mas não só) se faz pelas construções de identidade, mas isso, em dado momento, pode se tornar um fetiche. Toda identidade precisa de uma reconstrução.

Ser íntegro, não obediente, como muitas tradições o querem, não é abrir mão da identidade, do conhecimento “acumulado a duras penas”, da experiência dos antigos. É fazer a mediação entre o passado e o que começa a se esboçar. Essa escuta entre o que está dado e o que ainda não está é uma sintonia fina com o presente, uma capacidade de não ser enganado nem pelas vozes de um futuro cheio de promessas e nem pelo desejo estéril de conciliação com o passado.

Uma tradição estética

Frame de uma cena do seriado mexicano Chaves em *Aluguel: o filme* (2014), de Lincoln Péricles.

A mutação é imperativa para a continuidade e ela jamais ocorrerá sem a tensão inerente ao fato de que o caminho da saúde poderá ser, na realidade, o da doença. O transgressor tem muito medo dessa percepção. Ele precisa da tradição e dos tradicionalistas para permitir suas incursões em determinado inferno ou paraíso. Não haverá tradição sem traição, nem traição sem tradição, como não pode haver a integridade do animal sem evolução, nem evolução sem integridade do animal.

Nilton Bonder, *A Alma Imoral*

Nota inicial: reavaliando um discurso estético

A primeira parte “Problemas da tradição” buscou mapear os fundamentos do pensamento sobre cinema moderno brasileiro, sobretudo de uma noção histórico-cultural urdida nas estratégias de intervenção de Paulo Emilio Salles Gomes, precursor que legou um modelo intelectual que somou ação e reflexão. Se o capítulo anterior refaz o trajeto de Paulo Emilio apresentando um painel das questões primordiais e suas implicações nos tempos atuais, neste capítulo estudaremos o modo como alguns casos estéticos são delineados pelo discurso crítico ou como alguns valores (ideológicos, políticos) ainda operam no cinema brasileiro contemporâneo, tanto em filmes específicos como em no conjunto da cinematografia contemporânea.

Tal como no capítulo anterior, será refeito um percurso de ideias. Interessa entender como se operacionalizam as ideias no campo da discussão estética, quais as formulações que surgem quando da tensão entre postulados antigos e demandas novas. Ora, é importante ressaltar que nem sempre antigos postulados, considerados muitas vezes como obsoletos, são substituídos por proposições novas. Por vezes a oposição permanece e as partes buscam se legitimar a partir de problematizações contingenciais como é o caso, por exemplo, da dicotomia cinema de indústria e cinema de autor que dos anos 1950 para hoje mantém sua polarização, apesar das eventuais relativizações e contemporizações como veremos nos textos que seguem.

Não há como negar que as ideias forjadas no cinema moderno e reaplicadas, com eventuais atualizações teóricas e conceituais, no cinema dos anos 2000 se dão numa dialética da progressão e da regressão em uma complexa realidade política, material e econômica que, se em muitos pontos é diferente das conjunturas que possibilitaram o cinema brasileiro moderno, se vê às voltas hoje com alguns temas que não saíram de pauta como, por exemplo, o subdesenvolvimento econômico, a disputa interna com o produto estrangeiro que domina o mercado e exerce influência cultural profunda. A luta do cinema brasileiro para deixar de ser exceção é uma batalha antiga e atual. Para além do assunto puramente econômico, buscaremos entender como as condições materiais plasmam modos de produção que, por sua vez, determinam estéticas.

Buscaremos em princípio uma reflexão da noção de cinema moderno brasileiro para que possamos estabelecer alguns critérios que fundaram as questões que aqui

tratamos. Obviamente essa noção está intimamente atrelada às contribuições de Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier, entretanto, lidaremos um pouco mais diretamente com casos mais corriqueiros na polifonia de vozes no debate sobre episódios específicos porque interessa entender como certos impasses ganharam relevo no processo cultural antes de se constituírem em ideias mais substanciais e complexas. A ideia de intervenção, já tratada no capítulo anterior, seria justamente quando as ideias ganham movimento no curso dos acontecimentos, no debate. Quando se transformam em práticas artísticas, culturais e sociais. Quando se transformam em ideário. Se aproximar desses casos, é um modo de entender como o discurso e as práticas se constituíram, porque revelam nuances que às vezes se apartam das visões que se cristalizaram com o tempo no imaginário e da cultura erudita do cinema brasileiro. A seguir, uma dramaturgia de ideias.

2.1 – A batalha do moderno

“Mojica descobriu um caminho, está desenvolvendo este caminho, radicalmente, sem nenhuma subserviência ao cinema moderno, que é um cinema evidentemente que eu não gosto e do qual tento desesperadamente me afastar e me desvencilhar. Mojica então é nosso cineasta sem compromisso com o cinema contemporâneo moderno, exatamente por isso ele é moderno, é um bárbaro, um radical, com grande sentido de poesia, com efeito crítico avassalador diante dos problemas do homem brasileiro, que é um homem recalcado, submisso, pretencioso, um homem dos mil defeitos.” Rogério Sganzerla em *Audácia*, de Carlos Reichenbach e Antonio Lima (1969)

A definição de modernidade estética é objeto de reflexão deste capítulo, por meio de um caso específico e paradigmático: os valores estéticos em jogo na recepção de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em 1967. Acreditamos que esse episódio, aparentemente corriqueiro (porque apela à polifonia de opiniões da época) e exemplarmente importante (porque é sintomática de uma crise profunda nos rumos da cultura e da política brasileiras), revela a crise e a mudança das concepções de modernidade no cinema brasileiro do período, a sua relação com o conceito de subdesenvolvimento – que vaticinaria uma noção específica de modernidade em uma dinâmica dialética com o arcaico - e o modo como se entendia a intervenção e a resposta do cinema na realidade política.

Ismail Xavier (2001) aborda a modernidade do cinema brasileiro como uma experiência paralela ao cinema moderno europeu e latino-americano, na adoção de um traço estilístico em que os procedimentos documentais serviam à ficção (como, por exemplo, a câmera na mão), na problemática do realismo, nas questões em torno do nacional popular, da desconstrução e do cinema conceitual. O grande debate que tensionava essas questões era justamente, uma oposição entre a transparência e o equilíbrio da decupagem clássica e a plástica de ruptura do cinema moderno. O cinema brasileiro, então, estava em diálogo com o cinema moderno internacional, ainda que essas questões no Brasil – mais especificamente de Glauber Rocha e do Cinema Novo -

servissem mais diretamente a proposições políticas relacionadas a uma responsabilidade histórica frente à situação da América Latina.

A concepção de modernidade no cinema brasileiro, já esboçada ou refletida a partir do início dos anos 1960 por Gustavo Dahl, David Neves, Jean Claude Bernardet e Glauber Rocha, entre outros, ganha contornos significativos e convulsivos frente ao processo histórico que se descortinava no Brasil. Desde o golpe civil-militar de 1964 o desespero e a quebra de expectativas históricas tiveram um reflexo e uma reação nos filmes dos cineastas identificados mais diretamente o cinema moderno. Se esses cineastas na primeira metade da década contraíram a responsabilidade em fazer filmes que interpretasse a realidade em uma abordagem temática e formalmente críticas, ainda que os estilos e estratégias críticas tivessem problemáticas estéticas distintas (Paulo Saraceni e Fernando Campos, por exemplo, não partilhavam das mesmas inclinações estéticas), a segunda metade dos anos 1960 representou uma fratura na compreensão do cinema como instrumento de compromisso político. A crise era do cineasta, mas também do intelectual.

A crise do intelectual entre o golpe militar em abril de 1964 e o Ato Institucional número 5 - quando o decisivo ano de 1968 já findava -, era a da dificuldade em organizar o sentido da História, em administrar a opacidade do estado das coisas, em encontrar a palavra (e o ponto de vista) que interpretasse uma realidade que não se insinuava com facilidade e que traiu expectativas. Essa crise foi matéria de alguns dos principais filmes brasileiros do período como *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha e *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos. Ao internalizar essa crise, os filmes pediam o deslocamento do exercício crítico de análise valorativa do objeto - segundo critérios mais ou menos normativos - para a busca de vínculos ativos desses filmes como a realidade da qual foram, ao mesmo tempo, resultado e relato reflexivo. Se Glauber Rocha e Paulo Emilio Salles Gomes já haviam renunciado que o juízo do gosto e a exegese estética, nos moldes de certa crítica europeia (francesa, mais especificamente) eram insuficientes, o recrudescimento do regime e a radicalização dos filmes pediam um reposicionamento geral da crítica, ainda que a contragosto. Lembremos que parte da crítica, inclusive dos mais conservadores, foram simpáticos a alguns filmes do Cinema Novo como *Menino de engenho* e *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Levando-se em consideração a qualidade da bibliografia existente em torno dessas questões, fazer um exame da crítica “mundana” pode soar como um exercício um tanto inócuo, do qual pode se tirar muito pouco, dada a ligeireza das opiniões e a imediatividade dos fatos impressos nos jornais. Mas consideramos importante essa aproximação, dado que, se já tratamos dos fundamentos do cânone do cinema brasileiro moderno nos escritos e na figura de Paulo Emilio - algo que possui certa solenidade e inspira respeito - investigar a recepção de algumas questões estéticas por parte de críticos mais ou menos engajados é importante, pois pode nos dar a entender, no empirismo de um debate, as origens da definição de uma noção de estilo moderno no cinema brasileiro a partir do embate de opiniões contrastantes. Aqui não teremos a abordagem programática dos críticos ligados intrinsecamente ao Cinema Novo, ainda que alguns deles pertençam a essa geração e tenham com ela afinidade, mas sim noções muito divergentes da significação e do sentido de “moderno” no cinema e do próprio desejo do Cinema Novo em intervir na realidade.

O que começa a ser considerado aqui é a maneira como uma constelação de valores estéticos (e políticos) ganha corpo a partir de uma contingência específica, a partir da recepção de alguns filmes. Não temos mais o profetismo ou a ênfase programática da primeira fase do Cinema Novo, mas a radicalização de uma estética e sua recepção entre os pares e os opositores. Uma compreensão – que ainda vigora em certos meios – de uma modernidade que relegou o cinema brasileiro às trincheiras de uma batalha contra o público, contra, inclusive, “outras possibilidades de ser moderno”, como reclamam alguns herdeiros paulistas de um hermetismo de matriz khouriana ou pós-moderna (ou das duas).

O modo como muitos filmes brasileiros foram recebidos pelo público, pela crítica e pela censura entre 1964 e 1969 (ou seja: o pós-AI-5) é de algum conhecimento público, já que a proibição de muitos títulos acusados de subversivos é uma questão incontornável quando se pensa na intervenção social e política dos filmes na época. Se a censura aos filmes era o juízo cego da truculência autoritária, como o juízo da crítica se impunha? Quais eram seus critérios? O que os posicionamentos revelavam da dinâmica interna do debate social e seu papel histórico?

No caso da crítica de cinema brasileira na sua relação com o filme nacional é possível deduzir (a partir de sua fortuna) que a resposta que se dirigia aos filmes era também – ou, sobretudo – uma resposta que se dava aos rumos da cultura. É inevitável,

até para os mais conservadores, a dinâmica de devolver o filme ao seu processo cultural e identificá-lo (e atrelá-lo) ao seu tempo histórico. Foi nesse ínterim de controvérsias e divergências que se fez um prolífico debate sobre o Cinema Novo, não porque tenha se erigido aí um discurso coeso de legitimação, mas porque se estabeleceu definitivamente uma relação entre valores estéticos, contingência histórica e a intervenção política dos filmes na realidade. Fenômeno este que se deu entre o juízo dos críticos, a recepção do público e a vigilância da censura.

Nesse panorama político onde era necessário ser sutil (em razão das circunstâncias políticas), mas que solicitava opiniões e atitudes enérgicas (imperativo de uma época de enfrentamento violento de valores “novos” e “velhos”), como a variação de vozes, olhares e posicionamentos no interior da crítica de cinema conseguiu (por meio de sua relação com os filmes) ser um relato da crise do intelectual com o momento histórico? Ou, simplesmente, a crítica expressaria os sintomas dessa crise?

A crise do intelectual acerca do seu papel histórico é matéria de muitos filmes da época como os já citados *O desafio*, *Terra em transe* e também *Vida provisória*, de Maurício Gomes Leite. O intelectual aqui, por excelência, é o jornalista, não no que se refere à erudição (o jornalista, por sua urgência, se distancia da figura do intelectual erudito), mas porque seria aquele que media os valores da sociedade, que transita dentro do jogo de forças político. Seria ele testemunha, interventor ou agente da História?

Na época, a figura do crítico de cinema era eminentemente jornalística. Não estava nas universidades, trabalhava exclusivamente na imprensa e não só opinava sobre um filme e o analisava (como ensaístas e articulistas contemporâneos), mas informava e formava o público com seus textos de inclinação literária, onde muitos dos escribas propunham com alguma desenvoltura relações elegantes entre filmes, livros e autores. Nos casos mais significativos primavam pelo exercício do estilo textual e pela particularidade intransigente do olhar, apesar de que a frivolidade, a incapacidade e o provincianismo fossem características mais ou menos gerais.

Os críticos mais perspicazes, em uma resenha sobre um filme brasileiro, conseguiam fazer comentários sobre a realidade política e suas dinâmicas sociais. Não era exatamente um contrabando de conteúdo - do tipo que usava os filmes para fazer denúncias ou proselitismos estranhos às obras - mas o reconhecimento de uma relação inalienável dos filmes com a realidade. A realidade não era somente tema, mas também matéria, a crise de ação e consciência não era só constatação, mas algo internalizado no

processo dos filmes. E “realidade” não seria somente os fatos que urgem incontestavelmente, mas a sua interpretação crítica, coisa que norteou os trabalhos de muitos intelectuais como Florestan Fernandes, Celso Furtado e Caio Prado Júnior, como já citamos aqui anteriormente.

Inserir a figura do crítico no espectro da “crise do intelectual” é um modo de entender a sua intervenção (voluntária ou involuntária) nessa figuração histórica, seu instrumental analítico, quais ideias sobre cinema brasileiro suas concepções estéticas e políticas ajudavam a forjar e quais os seus limites. Não é que todos os críticos se comprometessem frontalmente com a realidade política (como é o caso dos personagens jornalistas do Cinema Novo e seus modelos reais), mas eles eram intérpretes das representações do país e da experiência histórica decantada e problematizada nos filmes. A crise neste caso passa menos por um desencanto político explícito e mais por um processo natural da escrita crítica que muitas vezes não possui ferramentas de interpretação de alguns fenômenos estéticos que respondem de maneira aguda a complexidade do momento histórico.

Nesse sentido é importante observar que a crítica de cinema brasileira nos anos 1960 era, majoritariamente, conservadora. Isso não quer dizer que os críticos fossem em grande parte homens de direita que apoiassem o regime instaurado no golpe de 1964, mas eles resistiam aos novos dados de linguagem dos filmes, ao discurso dos cineastas, à concepção de vanguarda política e estética assumida pelos jovens, levavam em consideração a inexperiência dos diretores e estavam atentos aos “mau artesanato” cinematográfico.

A inclinação estética de muitos era tradicional (segundo critérios artísticos “clássicos”) e primava pela solicitação de ordenação narrativa, pelo apreço ao equilíbrio formal, pela necessidade de coerência diegética e pelo elogio à clareza dramática. Ao ler a reação da crítica aos filmes dos jovens cineastas – fossem ou não ligados ao Cinema Novo - é notório o esforço de localizar o estilo dos filmes e dos cineastas nas tendências do cinema moderno internacional, visto com desconfiança por críticos como Moniz Vianna e Ely Azeredo que apontavam alguns procedimentos modernos nos filmes brasileiros como reproduções modistas das radicalidades estilísticas de cineastas europeus como Jean-Luc Godard ou Federico Fellini.

Há também os críticos que aderiram com entusiasmo ao cinema jovem, especificamente o Cinema Novo. Maurício Gomes Leite e José Carlos Avellar eram

intérpretes do novo cinema e buscavam recolocar os termos na discussão em torno de um cinema moderno e David Neves era um crítico que defendia o “programa” do Cinema Novo. Havia o iconoclasta Jairo Ferreira no *São Paulo Shimbun* em campanha pelo cinema moderno em um estilo beligerante e sarcástico, no traço rebelde e coloquial que integrou a antropofagia ao repertório crítico e cinéfilo. Acreditava mais na provocação estética do que no discurso político. Já Jean-Claude Bernardet de modo direto, chamava as coisas pelo nome e se referia às questões da experiência histórica e existencial do período em suas contradições flagrantes.

O que definia os críticos não conservadores não era, a priori, uma posição política anterior aos filmes, mas uma sensibilidade afinada com as transformações do cinema brasileiro, com os impasses que os filmes constataavam e tratavam de expressar. Colocavam a indagação no lugar da recusa, em alguns casos, e defendiam determinados gestos estéticos em outros casos. Os veteranos eram mais consequentes. Paulo Emilio Salles Gomes e Francisco de Almeida Salles, por exemplo, antes de exigirem dos filmes a obediência a um modelo de cinema e uma eficiência discursiva, ou mesmo desdenhar das prerrogativas revolucionárias e dos posicionamentos políticos dos jovens (afinal, era também uma disputa entre perspectivas geracionais), se propuseram em alguns casos a entender a natureza moderna dos filmes. Almeida Salles no artigo “Em louvor a Person”²⁷, reconhece a integridade estética de *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luís Sérgio Person. O texto é uma franca adesão a uma nova maneira de conceber o estatuto social do cinema em uma síntese dos gestos estético, político e existencial:

Não era possível, tinham razão os jovens, nos limitarmos a um cinema de deleite, de fruição meramente estética, de divertimento superficial do público. Aqueles que não compreenderam que o grande acontecimento do cinema moderno foi a sua emancipação da categoria de espetáculo aprazível, para se impor como forma de conhecimento da realidade humana e social, ficaram à margem da esplêndida revolução e insistiram no cinema inautêntico, de fabricação de dramazinhos alienados, à maneira deste ou daquele paradigma consagrado. No caso do Brasil, os novos diretores que surgiram nos últimos anos traziam, unanimemente, esse desejo de comprometer os filmes com as suas próprias idéias e suas próprias experiências. E, a tal ponto, que traíram uma certa repugnância pela caligrafia cinematográfica caprichada, que lhes parecia uma forma de impostura e de concessão. Colocavam mal

²⁷

Publicado em 09 de outubro de 1965 no *Suplemento literário* de *O Estado de S. Paulo*.

os pronomes para conjugar melhor os verbos, dispensavam os adjetivos para dar relevo aos substantivos (SALLES, 1965).

O texto parte do filme razoavelmente *organizado* de Person – tendo em vista os exemplares do Cinema Novo mais radicais como os filmes de Glauber, Leon Hirszman e Saraceni – que ainda possui uma aparência de filme de estúdio para fazer uma apreciação geral de uma tendência cinematográfica jovem que rompia com paradigmas de “qualidade”. Um cinema que optava pela verdade em detrimento do artificial e artificioso. Almeida Salles reconhece a autenticidade da disjunção do novo cinema e dá a ele razão, ainda que, reforço, *São Paulo Sociedade Anônima* não seja o exemplar mais acertado para empreender tal discussão, mas perfeitamente compreensível nesse contexto.

Já Paulo Emilio Salles Gomes na contramão de certa imagem que dele se fez e se faz, não militou sistematicamente em favor do Cinema Novo. O crítico, como bem se sabe, não tinha uma visão heroica da crítica tal como os franceses dos anos 1950 e os jovens do Cinema Novo liderados por Glauber Rocha. Para Paulo Emilio era necessário fazer o cinema brasileiro existir efetivamente para além de pautas contingenciais, de regimes estéticos politicamente cerrados e até mesmo dos estreitos caminhos do mercado. Era preciso tirar o cinema brasileiro do gueto e do poder da opinião dos especialistas. O cinema, não era uma questão de audácia populista ou de proselitismo anticrítico, mas um modo de chamar a atenção para a força e a possibilidade de intervenção cultural dos filmes na vida social brasileira sem a mediação obrigatória dos críticos, que muitas vezes, não alcançavam a complexidade dos filmes, seja na recusa ou na adesão. O cinema estava, finalmente, encontrando a realidade e dela fazendo parte. Era urgente entender isso. Segue trecho do texto, “Novembro em Brasília”²⁸, escrito em ocasião da I Semana do Cinema Brasileiro para o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* e publicado em 18 de dezembro de 1965:

O cinema é interessante demais para ficar à mercê de seus críticos (...) O filme não intimida, essa é sua força e sua razão de ser. O crítico, incapaz de reconquistar o

²⁸ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário* vol.2 São Paulo: Paz e Terra, 1980. p.455

diapásão da inocência, sufoca as pulsações mais profundas dos filmes. Resistindo mal à fatalidade corporativa, ele se vincula irresistivelmente aos subjetos dos guetos corporativos, e nessa atmosfera opressiva se processa a circulação curta de impressões e preferências (GOMES, 1981, p.456).

O texto trata de *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni. Paulo Emilio não se preocupou somente com a relevância do gesto estético do cineasta frente a uma realidade cheia de contradições (como o colega Almeida Salles com relação a *São Paulo Sociedade Anônima*), mas empreendeu um esforço de compreender o fenômeno do filme em sua amplitude: o fato estético, o fato social e o fato cultural em consonância e relação. Não era uma defesa em bloco do Cinema Novo, mas um questionamento sobre o alcance de um filme que se pretendia político. A adesão não se dava pelo mero elogio, mas pela escolha em discuti-lo seriamente, ainda que use de uma estratégia um tanto anedótica (que não sabemos se basear num acontecimento real) de relatar a discussão de um casal de jornalistas que detestou o filme, discutiu uma noite inteira e decidiu revê-lo no dia seguinte. Viu nesse fato, a capacidade de o filme intervir na vida social. Segundo Paulo Emilio, *O desafio* tem “um laborioso, provocante e tenaz *não gostar*”. O crítico considerou o filme de Saraceni mais importante da I Semana do Cinema Brasileiro.

História de um jovem intelectual de esquerda perdido na existência após os acontecimentos políticos e militares de março e abril do ano passado, expressão política em termos coletivos é o caminho certo para a decepção. Igualmente inútil é considerar simples pretexto o contexto histórico onde evoluem as personagens (...) o motor que desagrega o universo ideológico e amoroso do herói de Saraceni não é o sentimento de culpa. Ele é reduzido à impotência por relações concretas de vida mas permanece intacto e disponível(...) apesar dos pesares, a obra foi a que provocou mais pensamento e discussão, deixando sua marca na semana de Brasília (GOMES, 1981, p.459).

Essa percepção aguda do momento histórico revela, assim como texto de Almeida Salles sobre o filme de Person, um novo estatuto não só do cinema, mas da realidade. Era preciso de critérios novos para lidar com filmes novos em uma figuração

histórica particular. Eram os filmes que solicitavam essa relação. Essa solicitação ganharia divergências significativas no acontecimento de *Terra em transe*.

O filme de Glauber Rocha acirrou divergências entre novas e velhas visões, entre entusiasmos justos e recusas espirituosas e criteriosas (justiça seja feita). Na época, a maior parte dos artigos não se furtou em reconhecer que *Terra em Transe* conquistava, já naquele momento, um lugar na história. Reclamava-se muito da opacidade, acusavam-no de modismo estilístico, mas se reconhecia sua atualidade e força. Moniz Vianna era um dos únicos críticos de tarimba que rejeitava o filme completamente. Em crítica no *Correio da manhã* em 11 de março de 1967, o crítico escreveu que o filme primava pelo caos, pelo modismo e precariedade, aponta uma simbologia “anônima e generalista” e recusa a concepção de unidade latino-americana de Glauber em sua alegoria de “traços gerais e insuficientes para permitir qualquer identificação”.

Por sua vez Ely Azeredo no Filme em Questão, do *Jornal do Brasil*, em 09 de maio de 1967, critica *Terra em transe* indicando algumas apropriações estilísticas que faz de outros filmes modernos e diz que o resultado do trabalho de Glauber Rocha demonstra que é ainda é tempo de encontrar a “justa medida” na expressão autoral e que o fracasso estético do filme servirá de exemplo. Tanto Moniz Vianna na crítica do *Correio da manhã* quanto Ely Azeredo reconhecem o talento de Glauber e acreditam que ele ainda pode ser resgatado. O tom de avaliação criteriosa, justa e incentivadora (jocosa e professoral) é curiosamente comum aos dois críticos nas suas conclusões e a eficácia da provocação política de *Terra em transe* é rejeitada por ambos.

Ainda no “Filme em Questão”, foram José Carlos Avellar e Maurício Gomes Leite que fizeram a defesa mais entusiasmada de *Terra em transe*. Avellar fala que a indisciplina e o grito descontrolado do filme de Glauber Rocha são méritos e a expressão adequada para o problema do subdesenvolvimento. Maurício Gomes Leite o defende como uma obra prima e declara que é preciso dizer uma verdade desagradável de maneira desagradável.

O fato é que a discussão sobre *Terra em transe* transcendeu os limites da discussão crítica e fez com que Nelson Rodrigues, tão cético quanto ao cinema brasileiro e tão crítico da juventude e da esquerda, se manifestasse. O curioso é que o “conservador” Nelson Rodrigues, no *Correio da manhã* em 16 de maio de 1967, se

rendeu ao filme justamente no que os críticos de cinema Moniz Vianna e Ely Azeredo o recusaram: na sua selvageria moderna, na sua agressividade estética.

Terra em Transe não morrera para mim (...) sentia nas minhas entranhas o seu rumor (...) Nós estávamos cegos, surdos e mudos para o óbvio. Terra em Transe era o Brasil. Aqueles sujeitos retorcidos em danações hediondas somos nós. Queríamos ver uma mesa bem posta, com tudo nos seus lugares, pratos, talheres e uma impressão de Manchete. Pois Glauber nos deu um vômito triunfal. Os Sertões de Euclides da Cunha também foi o Brasil vomitado. E qualquer obra de arte para ter sentido no Brasil precisa ser essa golfada hedionda²⁹.

De maneira geral, na discussão sobre *Terra em transe* evidencia-se o descompasso das lutas históricas com critérios artísticos e estéticos que já não lhe servem. Cobra-se da arte um desempenho revelatório, que analisa as crises da sociedade sem dela se contaminar.

Terra em transe carrega em si duas coisas: as ideias fora do lugar do cinema moderno (por isso as comparações corriqueiras com Godard) e uma internalização de um processo histórico complexo onde não há mais dicotomias simples. É a “internalização da crise”, tal como aponta e esmiúça Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento*. Não é a profecia da “promessa” de transformação do sertão em mar como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas o instante de uma profecia existencial que versa sobre o desespero. Em termos de profecia, Glauber troca o ímpeto da promessa libertadora de Moisés no livro do Êxodo pela gravidade existencial de Coelet no Eclesiastes. Nesse novo registro profético não se reconhece o horizonte uma aurora revolucionária, mas se constata a suspensão temporária de uma perspectiva e o reconhecimento amargo de alguns impasses.

A discussão empreendida aqui chama a atenção não tanto para a experiência histórica de maneira ampla, mas para as estratégias de valoração e de legitimação de uma estética moderna que se respondia à contingência a partir de uma agressividade formal que assumia os princípios de descontinuidade do cinema moderno, resultante da situação política (ditadura), histórica (subdesenvolvida) e de uma consciência dilacerada perante o curso dos acontecimentos.

²⁹ Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/terra.htm> Acesso:30 de junho de 2013.

Terra em Transe é o filme mais representativo de período, ao menos na discussão que trava em torno de uma experiência social ligada à conjuntura do “emblema” 1968, tal como reconhece Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento*, estudo que analisa o filme à luz do descompasso entre expectativas nacionais e realidade. Não é o único, apesar de ser o mais célebre porque condensa um imaginário da História e da situação política da América Latina em dado momento.

Antes de dar sequência ao mapeamento da constituição empírica deste ideário, um trecho da introdução da tese de Rubens Machado Júnior sobre *Terra em transe*, fecha esse subcapítulo em uma síntese e abre precedente para a discussão a seguir:

(...) nos fica hoje uma impressão retrospectiva de ter Glauber nesse filme levado às últimas consequências o caminho percorrido pelo Cinema Novo em sua proposta de uma Estética da fome. Fazendo render ricamente expressiva uma certa pobreza de recursos materiais, o filme é de uma extrema coerência, além da felicidade que pode ser encontrada nos seus dados de fatura, achados cênicos, manipulação da câmera, direção de atores (MACHADO Jr, 1997).

2.2. Dialética da precariedade

O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é, em nosso país, a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração, mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento (...)

“Uma situação colonial?”, Paulo Emilio Salles Gomes.

Este estrato de “Uma situação colonial?”, texto publicado em 19 de novembro de 1960 no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* é, como reflexão, a primeira proposição mais incisiva do crítico Paulo Emilio Salles Gomes em compreender o cinema brasileiro sob a realidade do subdesenvolvimento. Muito já se escreveu sobre isso. Muito já se escreveu a partir disso.

Paulo Emilio Salles Gomes ao fazer uma opção mais intransigente pelo cinema brasileiro entre os anos 1950 e 1970 tratou com alguma frequência de implicar uma necessária relação com o filme brasileiro dito ruim. O “ruim”, que se entenda, não se refere somente ao amadorismo técnico e profissional, mas também à sua fatura estética. Essa irrestrita opção de Salles Gomes pelo cinema nacional não consiste em um proselitismo acrítico, em fazer “tábula rasa” na apreciação do mau filme brasileiro como o juízo do senso comum no cinema brasileiro insiste em frisar de modo depreciativo ou oportunista. Para o crítico essa questão passava ao largo de sua dimensão anedótica. A relação com o “filme ruim” demandaria paciência, mas teria resultados efetivos e compensadores, já que esses filmes revelariam aspectos da cultura e da vida brasileiras que somente nós (os brasileiros) poderíamos entender em sua integridade.

O crítico Jean-Claude Bernardet na edição 35 da revista *Filme Cultura*, em ocasião do lançamento do livro *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento* em 1977 trata de desfazer os equívocos em torno da questão – que já vigorava vicejante naquele momento.

...o cinema que nós consideramos medíocre, mesmo altamente conservador ou reacionário é um cinema que nos devolve sempre à realidade social a qual pertencemos. (...) Então o problema não é tanto saber se o filme do Jece Valadão é ou não progressista, é ou não é bem feito, mas sim que através de um filme dele nós somos devolvidos ao processo cultural. Essa que é fundamentalmente a possibilidade criadora de nos voltarmos para o cinema brasileiro. (BERNARDET, 1977, p.06)

O legado desse gesto crítico de Paulo Emilio Salles Gomes, seus questionamentos fundamentais e, inclusive seus equívocos de interpretação, permanecem. Uma breve mirada no livro *Paulo Emilio Salles Gomes o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto* (2012) é exemplar da relação paradoxal que a cultura de cinema estabelece com o crítico: por um lado as reavaliações de seus escritos a propor novos questionamentos, por outro, o culto de seus postulados como doxa e crença. Essa perenidade das ideias de Paulo Emilio e de sua própria figura deve-se não só ao seu carisma e inteligência, mas ao impacto das ideias do crítico nos cineastas, mais precisamente nos cineastas jovens que buscaram responder ao cinema e à sociedade brasileira nos anos 1960, período de formação do suposto “mito de origem” do cinema brasileiro e também do forjamento de sua modernidade. Pedro Plaza Pinto³⁰ expõe os conflitos, as distensões nessa herança que Paulo Emilio legou aos jovens críticos em um primeiro momento - na gênese do Cinema Novo - a partir de seus herdeiros de primeira geração: Glauber Rocha e David Neves, jovens críticos/cineastas do Cinema Novo que interpretaram e se apropriaram das ideias de Paulo Emilio Salles Gomes ao seu modo no forjamento do “programa” estético e político do movimento que, claro, não devia somente a Paulo Emilio, mas se amparava em algumas questões fundamentais presente nos seus artigos.

Se a discussão do subdesenvolvimento como condição no cinema brasileiro, empreendida por Paulo Emilio Salles Gomes, tem um viés histórico (no seu esboço de sistematização), econômico (na sua concepção estrutural), cultural e social (por levar em consideração os jogos de forças em um país de herança colonial), pouco o crítico falou da implicação desses agravantes na forma cinematográfica de maneira mais detida. Ele não historicizou as formas, como fariam depois Jean-Claude Bernardet e principalmente Ismail Xavier, nem propôs uma teleologia, como Glauber Rocha se

³⁰ PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo. Débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*, 2008. Doutorado, ECA-USP.

aplicaria a fazer. O fato é que o crítico sempre buscou – conscientemente - se afastar de considerações e posturas críticas de convicção estéticas muito cerradas. Assim, seus comentários sobre a precariedade das formas dos filmes brasileiros sempre foram abrangentes, pontuais e nada programáticos. Quando indicava um traço de precariedade estética nos filmes sempre evitou fazer considerações que corressem o risco a serem entendidos como postulados estéticos normativos. O seu olhar para os filmes brasileiros marcados pelo subdesenvolvimento – na sua condição, nas suas formas – sempre se pautaram pela *relação* intelectual e criativa que se poderia estabelecer com essa precariedade, não por digressões normativas sobre a potencialidade (ou não) de uma estética do precário.

É essa cautela que possibilitou, inclusive, certo distanciamento calculado do Cinema Novo, que o solicitava como mestre. Paulo Emilio preferiu evitar o papel de ideólogo, e em se comprometer com a “revolução sem bandeira” do Cinema Novo, ainda que mantivesse os cineastas do movimento como interlocutores e parceiros em empreitadas eventuais, como sua colaboração nos roteiros de *Memória de Helena* (1966), de David Neves e de *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni. No artigo “Começo de Conversa”³¹, texto que inaugurou sua coluna no jornal *Brasil urgente* em 17 de março de 1963, o crítico declara não ter “posições estéticas de princípio” e que sem o objetivo de “fazer política ou pregar moral”.

Se o crítico paulista recuou quanto ao posto de líder intelectual do Cinema Novo, Glauber Rocha tomou pra si a função. Escreveu uma série de artigos entre 1960 e 1963 para o *Suplemento Literário* do *Jornal da Bahia* e para o *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, que foram reunidos parcialmente no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, onde ele buscou realizar um trajeto histórico do cinema brasileiro por meio de uma teleologia que teria como ponto culminante o Cinema Novo. Este, entre outras coisas, seria uma resposta propositiva a um cinema de profissionais e público colonizados, sem autores e com maus artesãos. Um cinema subdesenvolvido e ignorante da própria realidade.

O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade a pior que pudesse se desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não

³¹ CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986, p. 223 e 224.

interessa aos jovens realizadores, que desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem a câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem em ambientes naturais. (ROCHA, 2003, p.83)

Para Glauber Rocha negar a Vera Cruz é rejeitar uma ideologia de produção e um sistema formal. Ao escrever que a habilidade técnica não pode ser princípio de expressão do cinema e ao apontar a parcimônia adotada pelos “jovens realizadores” como um caminho, ele reivindica um cinema, nos seus dizeres, de “autor”, que estabeleça uma relação com a realidade menos mediada pela técnica e pela economia do cinema de indústria.

Glauber Rocha fez elogios à insuficiência técnica amadora em alguns filmes em contraposição à técnica como “valor em si” no cinema brasileiro. Ele não usava o termo “precariedade” como valor estético e não fazia elogio do mal feito. O amador para ele tinha possibilidades autorais positivas ao se contrapor ao modelo de produção industrial que era, por sua vez, amador, mas em outra chave: a de uma indústria colonizada, incompetente, sem tradição profissional, subjugada por modelos estrangeiros, tanto formais quanto de gestão econômica. O amadorismo do novo cinema o libertava para que este pudesse encontrar o Brasil sem as mediações intimidadoras do modelo pseudo-industrial. O amadorismo da “indústria” (na figura dos filmes de estúdio da Vera Cruz) escamoteava e dissimulava o que ele considerava o verdadeiro Brasil.

O que controla uma indústria cinematográfica é planejamento, consciência e perspectivas culturais: na Vera Cruz havia burrice, auto-suficiência e amadorismo. Era pecado falar em Brasil. (ROCHA, 2003, p.72 e 73)

Glauber Rocha, no breve histórico que faz do cinema no Brasil em Revisão crítica do Cinema Brasileiro (sob uma perspectiva autoral, não de amplitude histórica mais larga), elege Humberto Mauro como patrono - “a substância que não foi percebida” no cinema brasileiro - e indica que a formação cinematográfica insuficiente de Mauro foi remediada pela coragem e pelo gênio pessoal e que, o que o prejudicou, foi a estrutura primária da cultura cinematográfica do Brasil.

Apesar de Glauber conceber o início de um desenvolvimento moderno brasileiro em cineastas (neo) realistas como Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 graus* (1958) e *Rio zona norte* (1959) e Alex Viany em *Agulha no palheiro* (1953) e *Rua sem sol* (1954), é com os curtas *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, que ele reconhece uma expressão que inaugurava um novo cinema brasileiro em seus temas e suas formas. Em *Aruanda*, de maneira mais particular, ele identifica amadorismo técnico e descontinuidade como potências expressivas.

Um dos filmes emblemáticos dessa época e que mobilizou os críticos, *Aruanda* inaugura o documentário brasileiro que quer ser verdade antes de ser narrativa, de “técnica bruta”, de “montagem descontínua” e “academicamente incompleto”. (ROCHA, 2003, P.145)

Em *Aruanda*, a precariedade é um dado importante de expressividade levado em consideração pelos primeiros escribas que se entusiasmaram com o filme como Jean-Claude Bernardet e o próprio Glauber Rocha. A “precariedade” aí forjou, na visão dos críticos, um gesto estético que indicaria o caminho de um novo tipo de documentário.

Se Glauber faz elogio da parcimônia técnica e vê uma força expressiva legítima no amadorismo em *Aruanda* (ainda que não faça um elogio sistemático da precariedade), Bernardet no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* realiza uma aproximação mais minuciosa dos problemas de *Aruanda* e de seus efeitos estéticos já que, diferente de Glauber, não tinha o objetivo de afirmar programaticamente a emergência de um cinema jovem, ainda que reconhecesse a necessidade de uma nova relação do cinema com a realidade.

Filma-se de preferência em exterior, com o mínimo de atores: há uma maior aproximação real, uma maior aproximação do povo; a fotografia mais grosseira transmite diretamente o realismo. Está claro que uma produção pobre não engendra automaticamente trabalhos significativos e populares (...) produções pobres possibilitam especulações formais e “poéticas”. (...) leva certos assuntos a um estilo mais bruto e seco. (BERNARDET, 1978, p.54 e 55)

O crítico fala da realidade bruta, do chão árido da poeira, dos pés que pisam os pedregulhos, da farinha que os personagens comem que, como a terra, “também é poeira branca”, observa que a lama com que o homem constrói a casa é a mesma que faz cerâmica. Mas ressalta que a fita é tecnicamente muito imperfeita, que a “fotografia é insuficiente ou demasiadamente impressionada”, que a banda sonora tem defeitos e o uso da música não obedece a um critério. E as ressalvas se ampliam. Ao dizer que o que poderia ser uma beleza primitiva torna a fita artificial e um obstáculo para a beleza.

Nessa “dialética da precariedade” que ao mesmo tempo revela insuficiência formal e potência estética, Bernardet observa que os jovens espectadores e cineastas entenderam que poucos meios e um fotógrafo inteligente são o bastante e que a exigência de formação técnica se revela então um mito e uma mentira conformista. Bernardet afirma que é por aí onde passa as novas possibilidades do cinema e que essas deficiências (reconhecidas pelo próprio Linduarte Noronha) ultrapassam o primitivismo e chega a ser um estilo.

Um adendo: Jean-Claude Bernardet voltaria à *Aruanda* em 2006 em razão da discussão suscitada pelo filme em um debate no 2º Fest Aruanda, festival de cinema paraibano que leva o nome do filme de Linduarte Noronha. O texto “Aruanda como objeto mental”³² problematiza as diferentes valorações do filme em contingências históricas diferentes. Em retrospecto, fala que em 1960 a precariedade foi um argumento de valor positivo na visão para críticos e cineastas, enquanto para o diretor, eram simplesmente defeitos de ordem técnica.

Ora, foi justamente essa precariedade que os comentaristas do Sul valorizaram. Era ela que expressava a pobreza da região e se harmonizava com os camponeses filmados, era ela a expressão e a força de um novo cinema possível. Os pulos de luz e os cortes em descontinuidade (a que Silvio Da-Rin aludiu) eram falhas para Linduarte, mas para quem tinha lido sobre os *faux-raccords* nos Cahiers du Cinéma, para quem procurava se distanciar da narrativa e da montagem cinematográficas dos anos 50, não eram falhas mas prenunciavam o advento de um cinema moderno no Brasil. Esses elementos, ligados à temática, à pobreza da produção, à origem nordestina do filme,

³² BERNARDET, Jean-Claude. “Aruanda como ‘objeto mental’” in: Mourão, Maria Dora; Caetano, Maria do Rosário; Bacqué, Laure. (orgs.) *Jean-Claude Bernardet: uma homenagem*. São Paulo: Imprensa Oficial; Cinemateca Brasileira, 2007, pp. 83-86.

permitiram que *Aruanda* se tornasse o receptáculo de um projeto nascente, de anseios e aspirações de uma nova geração de cineastas, liderada por Glauber.

Bernardet não retoma *Aruanda* para reafirmar um programa estético permanente, mas problematiza as reavaliações do filme e o denomina como “objeto mental”: o mesmo filme, com as mesmas imagens e sons, foi retomado em diferentes épocas, sob demandas diversas, gerando leituras distintas que responderiam aos anseios de quem incide o olhar sobre ele. Ou seja: nos primórdios do Cinema Novo os discursos sobre o filme o acolhiam sob as égides do projeto político e do anseio estético daquele grupo social. A temática do filme, a produção e sua “precariedade” (Bernardet utiliza em 2007 justamente este termo) deram suporte às projeções de Glauber Rocha e de outros entusiastas na época das primeiras exhibições do filme.

Em A “Estética da fome” (1965) formulada por Glauber Rocha em um manifesto que reconhece e anuncia um cinema marcado em sua forma e sua didática pela violência da fome e do subdesenvolvimento, avançaria substancialmente essa discussão em torno de uma noção de precariedade que refletiria a condição (e a violência) de um cinema subdesenvolvido. A “Estética da fome”, surgida um ano depois do lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), define o gesto estético propositivo e violento do Cinema Novo na contramão do primitivismo apontado pelos europeus. Primitivismo seria uma característica que definiria uma natureza exótica pré-civilizada que não se relacionaria com as tradições formativas do cinema, quando, na verdade, Glauber vê (na contramão do exotismo) a agressividade estética dos filmes latino-americanos como um programa revolucionário que seria uma resposta violenta à violência do subdesenvolvimento.

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o cinema novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; Sabemos nós – que fizemos filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete (...). Assim, somente uma cultura da fome, mirando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre

manifestação cultural da fome é a violência. (...) Pelo cinema novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo (ROCHA, 2003, p.65).

A falta de recursos, a pobreza, a precariedade e a sua violência eram condições que, de modo contraditório, servia ao Cinema Novo, pois é daí que tirava sua força expressiva e política. Esses fatores antes de serem tema e objeto eram substância e matéria dos próprios filmes. A fome estava na textura, no estilo. Ismail Xavier em *Sertão mar - Glauber Rocha e a estética da fome* (2007) define este gesto estético como o que faz “da fraqueza a força” e “transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico”.

Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias do modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva “somos subdesenvolvidos”. A estética da fome faz da fraqueza a sua força e transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática. (XAVIER, 2007, p.13)³³.

Xavier aponta que o precário não é, em si, uma proposição de Glauber Rocha, mas um dado que não chama a atenção para o dado técnico, mas para o modo como o diretor forja um estilo crítico por meio da carência de recursos em que a forma e o conteúdo se relacionam em uma prática cinematográfica que assume seus condicionamentos. A fome não é mero tema, mas está marcada na própria obra, no próprio modo de se referir às coisas, de mostrá-las.

³³ Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical* diz que a crise de *Terra em Transe* é a da crença nas “energias libertadoras do povo” que anunciaria o fim do populismo à esquerda e à direita. Essa questão é elemento central na pendenga entre Caetano Veloso e Roberto Schwarz, quando o crítico literário publicou o ensaio “Verdade Tropical - um percurso do nosso tempo” no livro *Martinha versus Lucrécia - Ensaio e entrevistas* (2012), em que critica Caetano Veloso ao dizer que essa interpretação que o músico faz de *Terra em Transe* o livra das “amarras políticas tradicionais” transformando-o em adversário - também - da esquerda.

É nessa crise, entre 1967 e 1968, que em São Paulo se erige por meio de jovens cineastas uma resposta ao regime militar e ao estado geral das coisas na política, na arte e no cotidiano da vida nacional. Essa resposta é o desdobramento radicalizante da agressividade estética do Cinema Novo e, ao mesmo tempo, a negação do movimento que naquela altura tomava outros rumos. Glauber Rocha escrevera, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, que nenhum jovem realizador poderia responder ao novo cinema em São Paulo em razão da pesada herança industrial da Vera Cruz. No entanto, os jovens realizadores que aí surgem não só respondem ao “novo cinema” em São Paulo como também se afirmam cineastas em meio aos destroços da indústria cultural se estabelecendo na Boca do Lixo, região que reunia produtoras de filmes baratos e de gênero, refugio de um projeto industrial frustrado das Companhias Cinematográficas Vera Cruz e Maristela (que por sua vez já era uma versão pauperizada da Vera Cruz). Carlos Reichenbach diria em entrevista a Antônio Lima para a revista Artes, n. 21, que “tudo em São Paulo é mais difícil, burocratizante, castrador. A solução está em calcar os nossos defeitos, partir do péssimo, do execrável.” Esse ponto de partida seria o caminho para esses cineastas. Uma precariedade auto reflexiva.

Em 1967, em São Paulo, Ozualdo Candeias lança seu primeiro longa-metragem *À margem* e José Mojica Marins o seu *Esta noite encarnarei no teu cadáver*. A fortuna crítica de *À margem* quando de seu lançamento se compõe em sua maior parte de resenhas de críticos considerados mais conservadores como Moniz Vianna, Rubem Biáfora, Rubens Ewald Filho e Carlos Motta. Todos foram unânimes em reconhecer o lirismo incomum do filme realizado às margens do Rio Tietê. Apesar de hoje ser considerado um dos precursores do chamado Cinema Marginal, *À margem* teve uma regular repercussão na época, mas não era visto pelos seus pares como marco inaugurador de uma nova corrente do cinema brasileiro. O caso de *Esta noite encarnarei em teu cadáver* é diferente. Se os filmes do diretor José Mojica Marins eram depreciados por parte da crítica por seu amadorismo técnico e produção pobre, foi reverenciado pelos diretores/críticos ligados ao Cinema Marginal como uma espécie de patrono. Do modo como Glauber Rocha elegeu Nelson Pereira dos Santos o pai do Cinema Novo, Jairo Ferreira e Rogério Sganzerla fizeram o mesmo com Mojica em relação ao Cinema Marginal. Mojica não participou do movimento, era um cineasta de

filmes de gênero e sem intimidade com um ideário de vanguarda, porém os seus filmes primavam por um método quase artesanal que se refletia em intervenções brutas diretamente na matéria sensível do filme (experimentos de viragem na revelação e riscos com prego realizados diretamente na película), métodos agressivos de submissão dos atores a experiências limite com animais venenosos e tortura psíquica, como também uma ausência total de dissimulação dos artifícios pobres, no limite do escândalo. *Casting* simplório e semi-improvisado, técnica cinematográfica rudimentar, texto parcimonioso e crueldade dramática sensacionalista, não distante da coloquialidade caricata do jornal *Notícias Populares* e do espetáculo de um circo pobre em forma de *freak show*. A respeito de José Mojica Marins, Jairo Ferreira escreve em 23 de março de 1967 em sua coluna no jornal da colônia japonesa *São Paulo Shimbun*:

Não é por sadismo que *À Meia-noite Encarnarei No Teu Cadáver* não resiste a uma crítica, muito menos análise. Sua estrutura interna assim se apresenta: filosofia (se houvesse) à maneira de um Nietzsche provinciano; método de produção (inexistente); picaretagens e falcatruas; estética; mil erros de continuidade; ausência de “linguagem” ou “narração”. Isto sem falar no pedantismo, na megalomania, no cabotinismo. Ou seja: ignorância, no entanto, tomada por “primitivismo”. Direção de intérpretes: não existe; montagem: idem; música: discos, o que é de menos. Calamidade: um cinema espúrio por excelência, paupérrimo por condição. Mas suficiente para alvoroçar uma cidade. Já nem se fala do tema: arcaico, bestialóide e gratuito. Parabéns a Mojica e ao subdesenvolvimentismo!” (GAMO, 2007).

São interessantes as diferenças na valoração do “péssimo” no cinema brasileiro. Glauber Rocha escreveu que o paulista Mario Civelli “fez filmes inclassificáveis”. Era depreciação. Para Jairo Ferreira seria argumento de elogio e coragem. É o que se vê no texto sobre Mojica Marins. O peculiar do texto de Jairo Ferreira é que, em determinados casos, tudo o que poderia ser argumento de valoração negativa funciona em lógica inversa. Ignorância técnica, inadequação a certo modelo de eficácia profissional, excessos estilísticos, artificialidade, desrespeito à gramática cinematográfica e primitivismo singulariza os filmes e os torna mais autênticos. A qualidade de *À meia noite levarei a sua alma* é de ser o oposto do “filme de qualidade”, seja o do modelo industrial da Vera Cruz, seja o do modelo adotado pelo Cinema Novo. O texto termina saudando Mojica Marins e o parabenizando por seu subdesenvolvimento. Na

valorização de Jairo Ferreira o subdesenvolvimento não é só uma condição, mas a sua transparência é desejada. Esse desejo de subdesenvolvimento, do mau feito como “curtição” e rebeldia estética, permeará os textos de Rogério Sganzerla (quando faz seus famosos textos sobre os próprios filmes que ele mesmo realiza), de Carlos Reichenbach e de Jairo Ferreira, esses dois últimos no *São Paulo Shimbun*.

O negócio é fazer filmes péssimos. Um apanhado crítico da face oculta do cinema nacional. Filmes péssimos, mas necessários. Chegou a hora de massacrar a visão europeizante que impede o cinema nacional de ser ele mesmo. Quando um cara não pode fazer nada, ele avacalha, anarquiza, e não podendo fazer filme de cinema faz um filme sobre cinema. Trata-se de filmar a partir da impossibilidade de filmar. É preciso muita audácia para olhar em torno do cinema nacional. Olhar não para badalar os efeitos, mas para apontar os defeitos. (GAMO, 2007, p.62)

Há de se notar que as ideias dos textos de elegia ao Cinema Marginal antes de serem uma resposta de oposição ao Cinema Novo, como se convencionou dizer, radicalizam os seus preceitos, mas não como denúncia ou estratégia de deflagração da realidade (social e material), mas como destruição dos parâmetros de cultura civilizada, de arte. Glauber Rocha fazia o elogio da realidade pouco mediada pelas convenções da linguagem (como em *Aruanda*), Sganzerla faz o elogio do artificial e do impuro em *Mojica* porque o “somente o aqui-falso é real”³⁴. O subdesenvolvimento no Cinema Novo e no Cinema Marginal funcionam sob diferentes apropriações. Glauber Rocha afirmou o subdesenvolvimento como condição e ponto de partida e a realização dos filmes nas limitações e agruras impostas pelo subdesenvolvimento. Era necessário partir do horror da miséria para superá-la, transformando as energias violentas do subdesenvolvimento em método, pedagogia política e estratégia formal que denunciaria e reagiria à fome do Terceiro Mundo. Rogério Sganzerla via o subdesenvolvimento não como estado a se superar, mas a se reconhecer, integrando não só forças libertadoras que daí poderiam surgir, mas os seus elementos cafajestes, cruéis, boçais, escancarando o feio e o procurando, inclusive, executar o mau feito. Glauber Rocha rejeitava os traços subdesenvolvidos da cultura industrial e colonizada. Sganzerla integrava-os (o rádio, o

³⁴ Jairo Ferreira em *Cinema de Invenção* (Limiar, São Paulo, 2000) cita a frase “Somente o aqui-falso é real” (p.83), supostamente dita por Rogério Sganzerla, que é quem ele considera o melhor entendedor de José Mojica Marins.

filme policial B, a chanchada), os expunha, assumindo-os em suas contradições: "O novo cinema deverá ser imoral na forma, para ganhar coerência nas idéias, porque, diante desta realidade insuportável, somos antiestéticos para sermos éticos"³⁵. Em entrevista ao Pasquim, Rogério Sganzerla coloca, em performance contraditória, inflamada e caótica, suas divergências com o Cinema Novo, mas também assume integralmente as vicissitudes em ser subdesenvolvido, com escolha e condição:

Eu também me acho inferior e por isso faço filmes inferiores. Quando eu faço um filme eu tenho mil problemas de subdesenvolvimento da produção e tal, então, eu escolho o subdesenvolvimento não só como condição, mas, também, como escolha do filme. Então os filmes são subdesenvolvidos por natureza e vocação. Você falou em cinema inferior, eu faço cinema inferior, acho perfeito. Acho que obra-prima não existe, não.³⁶

Sganzerla solicita o subdesenvolvimento de maneira ampla, o que abrange não só as possibilidades criativas que podem surgir dos filmes pobres, mas também assumindo as contradições desse subdesenvolvimento. O grotesco e o sublime eram intrínsecos, aliás o sublime só poderia nascer da boçalidade e da grossura. Já nos anos 2000 o crítico Ruy Gardnier escreve sobre Sganzerla (quando da morte do cineasta) cria um elo entre as ideias de Paulo Emilio Salles Gomes e o cinema de Rogério Sganzerla. Essa ligação é evidente, e até óbvia, porém, pouco realizada na crítica de maneira mais aprofundada. Liga-se muito Paulo Emilio ao Cinema Novo por este ter tido interlocução direta com os protagonistas do movimento, mas pouco da relação entre as ideias do crítico e os filmes marginais.

O subtexto nacional é um fio presente em toda a obra de Sganzerla, e o subdesenvolvimento é condição definitiva para sua visão de mundo. Disparado o mais paulo-emiliano dos cineastas (soube fazer do subdesenvolvimento sua condição estética e fazer brotar a transcrição da incapacidade de copiar), Sganzerla segue de

³⁵ SGANZERLA, Rogério. "Cinema Fora da Lei". *Contracampo*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>. Acesso 02 de janeiro de 2013.

³⁶ SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. "Helena - a mulher de todos - *O Pasquim*, n.33, de 5 a 11 de fev. de 1970. Entrevista concedida a Millôr Fernandes, Paulo Francis, Sérgio Cabral, Tarso de Castro e Jaguar.

forma vertiginosa a penúria do artista de terceiro mundo (não só a dele, mas a de todo artista de terceiro mundo)”. (GARDNIER, 2004)

Algumas considerações contemporâneas sobre a precariedade

Os anos 1960 e o início dos anos 1970 foram o período de efervescência dessas controvérsias em torno das estéticas oriundas de uma figuração histórica e social subdesenvolvidas. A interrupção da produção cinematográfica com o fim da Boca do lixo na década de 1980 e o fechamento da Embrafilme pelo governo Collor em 1990, representava o fim de um ciclo, mas a continuidade de algumas problemáticas (estéticas, teóricas e empíricas) do cinema brasileiro. Na retomada, que começa oficialmente em 1995 com o êxito de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati, o ideário gestado no Cinema Novo (tanto o do período áureo dos anos 1960, quanto o da indústria de cinema nacional via Embrafilme capitaneado por ex-cinemanovistas) era eminência parda nos discursos em favor da retomada da produção cinematográfica, da industrialização, em suma, de um “cinema nacional” em um mercado quase totalmente dominado pelo produto estrangeiro, pelo “ocupante” estrangeiro. Ao transformar o discurso cinemanovista e pauloemilioano em “ideologia”, as contradições emergiam de maneira flagrante.

Esse cinema herdou, ao menos na retórica e em algumas políticas de incentivo, um projeto nacional-popular oriundo do Cinema Novo e da Embrafilme. No que diz respeito a essa herança “industrialista” e sua crise com o ideário utópico do Cinema Novo (embate recorrente desde os anos 1960), Rubens Machado Júnior e Roberto Moreira Franco sintetizam um conjunto de valores herdados desse ímpeto industrial “de qualidade”, reprisado na retomada, com pequenas variações:

Pouco a pouco as lições dos anos 60 foram sendo abandonadas e hoje novamente busca-se um cinema de qualidade: roteiros de profunda e consabida humanidade, atores reconhecidos, “production values”, belas paisagens, fotografia deslumbrante, música de cordas, emoções ligeiras, um erotismo bem-dosado e de bom gosto. O produto que melhor encarna esta tendência é o filme de época com sua riqueza visual, suas curiosidades históricas e seu verniz cultural (principalmente quando se trata de uma adaptação). Os resultados são irregulares: poucos filmes de efetiva qualidade e muitos completamente irrelevantes. É um novo academismo que se

afirma. Estas obras perderam todo o vínculo com a atualidade, com os problemas da sociedade, com o espaço-tempo vivido, com o vigor de um cinema crítico e capaz de se destacar no quadro geral da produção veiculada pela mídia (MACHADO Jr; FRANCO, 1999, p. 02).³⁷

A ascensão social de uma classe média amparada pelo plano real fez com que ela fosse o potencial público dos filmes. Visando afastar o estigma de mal feito e vulgar que pairava sobre a visão que essa classe tinha do cinema brasileiro, investiu-se em um padrão de qualidade próximo ao da televisão, referência maior de “bom produto” para esse público alvo. O resultado, como mostra o trecho citado do artigo “Chegando junto”, foram muitos filmes que tentavam forjar valores de produção, mas careciam de projetos estéticos mais sólidos e propositivos. Se nessa época, instrumentalizou-se o discurso urdido nos anos 1960 e 1970, mais precisamente o discurso de mercado dos cinemanovistas na Embrafilme (como legitimação da busca pelo mercado) e da necessidade do cinema brasileiro de Paulo Emilio Salles Gomes (como legitimação cultural de filmes, não importando se bons ou ruins).

É fato que vez ou outra a solicitação por um cinema realizado de modo mais simples - para não dizer rudimentar - volta à pauta, sobretudo quando o discurso do mercado (que traz consigo seus padrões e modelos de qualidade estética). Hoje a solicitação do precário como valor estético parece distante já que as novas tecnologias, relativamente baratas e de domínio simples, conseguem realizar trabalhos de bom acabamento, ainda que independentes. Há filmes amadores como os do chamado “Cinema de Bordas”, precários mais por condição do que por desejo, ainda que muitos dos seus diretores se orgulhem do seu empirismo de produção.

As tecnologias de realização e finalização digital forjaram novos métodos (com acumulações de funções em equipes reduzidas) e amplia o controle do cineasta sobre todo o processo, corrige-se erros e defeitos na pós-produção, o que às vezes faz com que o artificial seja uma realidade estética dos filmes de ficção e mesmo de alguns documentários que pretendem algum experimento formal ou mesmo que queiram, ironia, ampliar seus “efeitos de real” às vezes é ressaltado por processos técnico-digitais na fotografia. A precariedade como realidade estética expressiva está relegada ao

³⁷ MACHADO Jr., Rubens; MOREIRA, Roberto. “Chegando junto”, *Sinopse- Revista de Cinema* n° 2 ano I, São Paulo, Cinusp, outubro 1999, pp. 2-5.

passado já que hoje a tecnologia contribui na neutralização de acidentes e carência técnica e formal? A ampliação da produção artesanal e a independência do pesado aparato econômico e industrial das décadas anteriores (mesmo em produções pequenas) gerou outro estatuto nos critérios de qualidade das imagens? Será que as mudanças sociais no Brasil nos últimos anos desintegraram o fantasma do subdesenvolvimento que grassava no cinema do passado? Revelar a realidade por meio de certa objetividade seca e direta da imagem sem artifícios (ou que revela sua pobreza por meio dos artifícios, como no Cinema Marginal) é questão superada?

Por mais que pareça que os imperativos tecnológicos e pós-industriais tenham superado uma noção de precariedade ligada à insuficiência técnica e econômica semiprofissional e amadora um filme realizado em 2011 repôs a questão da parcimônia estética (quase precária) como valor preponderante no contra fluxo das tendências atuais que se inclinam ao escamoteamento do amadorismo por meio a eficácia tecnológica e “cosmética”. *Na carne e na alma*, dirigido pelo veterano Alberto Salvá um pouco antes de falecer é anacrônico. É, entretanto, uma exceção. Realizado com câmeras digitais, mas à antiga: sem os preciosismos técnicos de finalização contemporânea, propondo uma dramaturgia bastante elementar em seus conflitos, apelando para a radicalidade dos sentimentos que parece, em princípio, vulgar. O filme foi recusado em vários festivais, mesmo sendo dirigido pelo mesmo diretor de filmes de repercussão como *A menina do lado* (1987), *Inquietações de uma mulher casada* (1978) e *Ana, a libertina* (1975) e que frequentou, junto com os cinemanovistas no início dos anos 1960, o curso de documentário do cineasta sueco Arne Sucksdorff promovido pelo Itamaraty no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Na carne e na alma* possui um despojamento incomum (nos cenários, na construção melodramática tradicional, no naturalismo brusco dos atores), mesmo que não tenha um estilo rude e uma técnica amadora destoou da maior parcela dos filmes contemporâneos que, independentes ou do *mainstream*, primam pela demonstração de virtuosismo técnico. *Na carne e na alma* constrói uma relação muito crua do drama dos corpos com a câmera. Uma ideia tradicional e radical de *mise-en-scène*: a instauração do drama pelos corpos no espaço cênico sem a mediação de uma estilística significativa. Uma *mise-en-scène* fundamental, elementar, direta. A revista *Contracampo* publicou uma crítica de *Na carne e na alma* e o elogio vem justamente dos seus elementos anacrônicos e supostamente precários, de sua parcimônia e economia estética:

Diante de um filme como *Na Carne* e *na Alma*, é difícil escapar do elogio da precariedade: a constatação de que edição de som, figurino, direção de arte, correção de cor ou uma câmera melhor no fundo não são mais do que uma maquiagem sobre os corpos. Ora, os corpos neste último filme de Alberto Salvá estão, precisamente, sempre nus. Essa nudez é a matéria primordial do filme e de onde ele tira sua força. Nenhum espectador sai incólume da violência proporcionada pelo filme. Uma violência que começa nos seus meios de produção e atinge as próprias operações estéticas do filme. A iconografia paupérrima dos estereótipos sociais possivelmente incomodará alguns espectadores, que podem pensar que se trata de algum tipo de comédia involuntária. Tudo é apresentado meio grosseiramente, e leva até algum tempo para entendermos que ela é a menina “rica” e ele o “pobretão” (apenas porque mora em Niterói e escuta samba). Despidos dos adornos figurativos habituais do cinema, os personagens de *Na Carne* e *na Alma* não têm, ademais, nada de muito atraente: não são especialmente inteligentes ou sensíveis, não clamam por identificação do espectador (a não ser por sua entrega verdadeira e absoluta). São personagens ordinários (...) Porque a matéria no filme de Salvá é sempre a mais profunda: no lugar da frivolidade dos estereótipos sociais, o conflito de classes; no lugar do romance adolescente, o amor absoluto; no lugar da paixãoite, o erotismo. Há muito não víamos um filme que tematizasse o amor de maneira tão frontal, tão pura (...) Tudo se passa como se houvesse uma permanente vergonha dos cineastas - brasileiros, sobretudo - em se devotarem a um tema hoje considerado démodé. Salvá opta por mostrar o amor pela via do erotismo. Não consigo deixar de pensar aqui em como a literatura me parece no geral mais bem resolvida com o erotismo do que os cineastas. No cinema, há sempre o espectro da pornografia que ronda. Somente um cineasta de outra geração para nos oferecer um olhar tão destemido sobre o sexo. É o oposto de um Claudio Assis, que em *Febre do Rato* aprisiona e aniquila o erotismo sob um verniz artístico pretensioso e vazio. Sem enquadramentos pomposos, o filme de Salvá se devota a seus atores, que protagonizam uma violência eminentemente física. O que é o amor senão a entrega dos corpos a situações que, fora do teto da intimidade, podem soar estúpidas e mesmo ridículas? (...) É essa bravura e essa tranquilidade na passagem do insólito ao sublime, do ridículo ao romântico – não apenas aqui, mas em cada imagem do filme – que prova o fato de estarmos diante de um grande cineasta (NOGUEIRA, 2012).

Seria esse um parâmetro que ainda serve ao cinema ou somente fez sentido em um contexto em que a consciência afinada do subdesenvolvimento era princípio combativo e afirmativo? No contexto desenvolvimentista atual em que a tecnologia é amplamente acessível (tanto em termos econômicos quanto técnicos) e até o amadorismo pode possuir certa excelência de acabamento, faz sentido pensar em uma estética marcada em seus meios e na sua expressividade pelo subdesenvolvimento? Talvez essa consciência do subdesenvolvimento não se dê mais por meio da carência técnica, ou melhor, talvez ela se dê em outra lógica de trabalho formal e conceitual. Se na realidade a precariedade de todo um sistema cultural e social ainda se insinue, provavelmente ela encontra outros meios de expressão. Outra sintonia. E provavelmente outras respostas, outros modos de escamoteamento. Entre a Vera Cruz e a Boca do Lixo, passando pelo Cinema Novo, qual é o legado estético?

2.3. Caso exemplar 2: o paradoxo da precariedade no cinema paulista

*George Orwell diz que a imagem do futuro
é a bota sobre um rosto, eternamente,
e a nítida impressão que a gente sente
é que vivemos já num tempo escuro.
O Burgess, por sua vez, também foi duro
quando pegou seu jovem delinqüente
e o converteu num ser subserviente
que só lambia sola, robô puro.
O Glauco aqui, que vive do passado,
saudosos duma infância de opressão
(só fui pelos moleques abusado),
É o mesmo Glauco agora, e lambe o chão
pisado pelo mesmo tipo sado;
só que antes enxergava, e agora não”.*
“Soneto Futurista” – Glauco Mattoso

Eu estava na Líder Laboratórios no final de 1961, montando Barravento, quando Paulo me telefonou do Aeroporto Santos Dumont, onde minutos depois o encontrei radiante. Tirando duma pasta o roteiro de Dina do cavalo branco, falou que o escreveu para ser dirigido por mim e que tinha mais projetos, entre os quais uma peça de Flávio Rangel. O subdesenvolvimento matou Paulo Emilio. O Ocupado subdesenvolvido pelo Ocupante subdesenvolvendo-se impediu a práxis cinematográfica de Paulo. Depois de gostar e gozar com a leitura de Dina do cavalo branco, respondi que ele deveria dirigir o filme, mas negou-se veementemente, alegando que não entendia de “negócios e de técnica”. Não entender de negócios e de técnica é uma neurose típica de intelectuais comprometidos com uma visão aristocrática da produção artística. Enquadrando os empresários e os técnicos como executivos das ideias impero-divinas. E Paulo era um Ymperador, a pessoa mais inteligente, culta e generosa do mundo, além de bonito e delicioso sobre todos os aspectos, uma superstar, but...impotente para o cinema porque não conhecia “negócios e técnica”. Glauber Rocha, Revolução do Cinema Novo

O que acontece com o cinema paulista?

2013 – O que acontece com o cinema paulista? A indagação é crítica, mas não depreciativa. Ao menos não necessariamente depreciativa. Diferente de alguns de seus mais extremistas defensores, a categoria “cinema paulista” (que para esses se distinguiria da de “cinema brasileiro”, ao menos quando lhes convém), mais do que um rótulo ou uma identidade de inscrição regional, não é e nunca foi uma coisa só, ainda que tivesse na monumentalidade batateira da Cia Cinematográfica Vera Cruz de São Bernardo do Campo uma sina (ou uma cruz) segundo a qual o cinema de São Paulo iria se articular e se aprimorar técnica e profissionalmente – afinal, muitos dos técnicos do cinema e da televisão paulista dos anos 1960, se não passaram pela Vera Cruz, foram formados por alguns profissionais que ali trabalharam. Apesar disso, a Vera Cruz se tornou um exemplo quase anedótico e desastrado (e também colonizado) de padrão de qualidade. Glauber Rocha dizia que o novo cinema não poderia vir de São Paulo, dada a herança industrialista esboçada em companhias como a própria Cia Vera Cruz ou a Maristela Cinematográfica. Ele via, nesse legado, nesse academicismo pobre, algo profundamente decadente: para depreciar *Dona Flor e seus dois Maridos*, por exemplo, disse ser este “um filme da Maristela”³⁸.

Se não é possível renunciar ou simplesmente rechaçar a paradoxal importância da Cia Vera Cruz, é também elementar o fato de que ela foi a primeira tentativa mais sistemática de industrialização do cinema em São Paulo. Essa “índole industriosa” do cinema paulista, tal como já apontou Rubens Machado Júnior, não nasceu com a companhia ítalo-são bernardense e perduraria durante as décadas seguintes sob variados modelos e discursos. Dependendo das circunstâncias, essa demanda (ou desejo) industrial não era necessariamente má, ainda que não fosse fundamentalmente boa. Essa dicotomia não é a questão. O problema é da ordem do discurso, da prática e da mentira conveniente: solicitar um padrão de desempenho quando não há mercado (ou quando só há um mercado virtual); pensar em políticas de fomento visando modelos de produção homogêneos (o filme de baixo orçamento mais caro do planeta é em São Paulo); falar

³⁸ Em *Por dentro do cinema novo-minha viagem* (SARACENI, Nova Fronteira, 1993) Paulo César Saraceni conta a história de quando Glauber Rocha bateu à porta da Embrafilme, na época dirigida por Roberto Farias, para pedir dinheiro para realizar *A Idade da Terra*. Na discussão com Luiz Carlos Barreto, Gustavo Dahl, Roberto Farias e Saraceni, Glauber discute com todos os presentes e critica a Embrafilme. Glauber disse que “*Dona Flor* era um filme da Maristela. Que a Embrafilme era estatal e precisava de filmes culturais”.

em pluralidade quando, na prática, o estímulo maior é para um determinado modo de produção (ou seja, por um específico modelo de divisão de trabalho). Há pouco espaço – seja de visibilidade, seja de disputa de recursos – para o amadorismo, apesar de ele existir na cidade e não estar restrito somente a um gueto diminuto e nem querer se bastar em um franciscanismo altruísta.

Na história do cinema brasileiro (aqui, especificamente o paulista), sempre houve relações de força muito violentas entre os poderes (financeiros, estatais) e os realizadores. Sobrevive quem sabe acumular força política e econômica ou, em outro diâmetro, quem sabe resistir ao “peso da força” nas fissuras das contradições e transformar essas mesmas contradições em instrumentos e meios de criação estética propositiva e, nos melhores casos, agressiva. Agressão, que se entenda, não no sentido pueril (que se limita a temas, signos, repertório, estilização), mas no modo de forjar na forma, na tortuosidade à qual a matéria fílmica é submetida pelos próprios processos que possibilitam e, ao mesmo tempo, limitam sua existência. É nessa dialética complexa, porém evidente, que os filmes “irreconciliáveis” se fizeram. É a modernidade incontornável do cinema. Tentar suprimir ou escamotear essas contradições é um problema estético grave, porque é quando a ideologia se afirma violentamente – se entendermos ideologia não segundo o senso comum (como um ideário político coerente), mas no sentido crítico, ou seja, como aquilo que estabelece relações de dominação e vela a realidade sob uma aparência e um discurso.

Essa é uma questão do cinema, mas também é uma questão da cidade, uma cidade que paga (literalmente) um preço alto por ser uma capital da indústria e dos serviços, das grandes – e restritas – oportunidades, da força da grana que, como versou Caetano Veloso em “Sampa”, “ergue e destrói coisas belas”, embora hoje (e talvez há muito tempo) a força da grana se limite a destruir coisas belas e erguer coisas funcionais, porque esta é expressão da economia de tempo (e logo, de dinheiro). São Paulo se tornou o inferno da especulação e uma cidade, aparentemente, com pretensões funcionais, ainda que seja ela toda cruelmente disfuncional, de disputa intransigente de espaço, de loteamento privatista, de ausência de espaços vazios e da quase supressão de espaços de convivência. São Paulo: lugar em que o trabalho responde à sua concepção mais célere e alienada e o capital financeiro à sua noção mais fetichizada. Não que outros lugares sejam paraísos idílicos livres do capitalismo voraz, mas, São Paulo, por sua força, desenvolvimento e poderio econômico, faz do seu *laissez faire* capitalista

uma eminência obscena em quase todos os processos sociais e políticos da cidade. “Paulista só pensa em trabalho” é uma frase corriqueira em vários lugares do Brasil. Mas a sentença é equivocada. É o trabalho que absorve, não só o paulista, mas quem na cidade se instalar. A subordinação ao custo de vida, aos ambientes de trabalho, ao tempo célere, às lógicas de grupo, é prerrogativa e exigência. Tentar controlar essa força racional e absurda é uma questão de resistência. É a força que deforma, com seu peso, quem tenta controlá-la.

Em torno dos elementos primordiais da violência: breve cronologia

Uma breve cronologia do cinema paulistano sobre as relações de violência: nas relações entre os entes, entre os grupos, entre o capital e o trabalho, entre o cinema e a cidade. Nesta lista não há omissões deliberadas, mas escolhas estratégicas (ou táticas, tanto faz).

1958 – *O grande momento*, de Roberto Santos: Incongruência e contradição entre demandas sociais e meios para sua realização. O dito popular de “casar ou comprar uma bicicleta” sofre uma variação que apaga a oposição (e escolha) em chave de triste determinismo: “vender a bicicleta para se casar”. Jean-Claude Bernardet definiu a trajetória do personagem como “corrida atrás do dinheiro”. Assim, a cidade é ainda mais horizontal do que vertical. Existe um horizonte, apesar de tudo.

1963 – *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri: Dois burgueses e duas prostitutas em um apartamento em São Paulo. A relação mediada pelo dinheiro na tradicional dicotomia khouriana, entre o cinismo exasperado da ostentação e dos excessos (Odete Lara e Mario Benvenuti) e os sentimentos nobres, impossibilitados pelas relações de dinheiro (Gabriele Tinto e Norma Bengel). É um dos poucos filmes de Khouri em que a cidade não é somente vista da janela do apartamento, mas sim da perspectiva das galerias de *boutique* e restaurantes na noite e na madrugada (quando a cidade dorme).

1965 – *São Paulo Sociedade Anônima*, de Luiz Sergio Person: Carlos é demitido da Volkswagen e, em plena expansão da indústria automobilística, se emprega na fábrica de Arturo, que faz peças para as grandes montadoras de São Bernardo do Campo. Da condição de formado em curso técnico e estudante de cursinho de inglês, Carlos se

transforma em um pequeno burguês em ascensão. A cidade, agora absolutamente verticalizada, nunca para, nem na virada no ano novo, em que os concorrentes da Corrida de São Silvestre saem em disparada. A cidade é uma espécie de labirinto existencial em movimento e circulação constante. Vertigem. Um organismo vivo que devora seus filhos, como Cronos.

1974 – *Zézero*, de Ozualdo Candeias – Zézero abandona a vida no campo, que nada tem de idílica, para tentar a sorte na cidade grande, que de atraente nada tem. Ali, passa a trabalhar em construções e a gastar dinheiro com prostitutas e bilhetes de loteria. Não há dicotomia estreitamente valorativa entre vida no campo e cidade grande. As duas são atravessadas pela miséria das condições e pela miserabilidade das relações. Em oposição a *São Paulo Sociedade Anônima*, não há psicologia, não há a impecabilidade do corte (continuidade), não há a vertigem existencial. Coisas de burguês. Em Zézero, há matéria e objetividade, os descampados, a coloquialidade da fala e a clareza nua das ideias visuais. Os jogos de poder são violentos. O dinheiro está no centro. Depois de ganhar na loteria e constatar que não tem mais família ao voltar para o interior, Zézero pergunta: “e agora o que eu vou fazer com todo esse dinheiro?”. A resposta ecoa categoricamente: “Enfia no cú”.

1981 – *O Homem que virou suco*, de João Batista de Andrade – Deraldo é um poeta popular nordestino que mora na periferia de São Paulo e vende seu trabalho nas ruas do centro. É confundido com um operário pelego que matou o patrão. É perseguido pela polícia e se esconde em subempregos (construção civil, manutenção em uma mansão, obras do metrô), aos quais não se subordina. É como se, nos empregos, ele se confundisse com a massa, perdesse a identidade. A cidade é como um canteiro de obras amparado pelos migrantes que recebem salário ruim. A objetividade crua da câmera tem uma textura que reforça a aspereza da realidade. É um paradoxo: o realismo do lumpemproletariado é tão didático que é quase delirante, mas nunca abstrato.

1982 – *Noites paraguaias*, de Aloysio Raulino – Depois do migrante de João Batista de Andrade, os imigrantes de Aloysio Raulino. Trabalhadores paraguaios tentam a vida em São Paulo. As alturas da cidade filmadas do chão, com a câmera a altura dos olhos. A realidade incitava o imaginário (que era documentado). O fluxo de movimento da

cidade e das ruas. Diferente de muitos filmes atuais que filmam São Paulo, o aparato cinematográfico (mínimo) não é um obstáculo para a realização do filme. É irônico, mas é verdade. A cidade nunca teve sua feiura hostil transformada em poesia gentil como no *traveling* que Raulino faz ao som de “Meninas do Brasil”, de Moraes Moreira. É a subversão de lógica: São Paulo, que nunca dá boas vindas, nos saúda. É um dos *travelings* mais bonitos do cinema brasileiro, ainda que a cidade continue ordinária, feia e acinzentada.

1987 – *Beijo 2348/72*, de Walter Rogério – A crítica vem por meio do burlesco, porque constata o absurdo. Norival beija Catarina em pleno expediente de trabalho. É demitido por justa causa. O número do processo era 2348/72. O trabalhador, antes vítima de um desamparo jurídico, é agora vítima da burocracia. O comentário sobre a questão segue abaixo em *A Causa Secreta*.

1996 – *A Causa secreta*, de Sergio Bianchi – “a burocracia também é a causa da miséria”, brada Lígia Cortez, integrante de um grupo de teatro às voltas com a burocracia de “balcão” do financiamento público de cultura. É a década de 1990, e o diretor observa os trabalhadores da arte. Teatro do absurdo, de Sergio Bianchi – documento histórico sobre o início da burocratização dos processos artísticos em uma cidade intransigentemente administrada (ao sabor da incompetência). A cidade não dá o ar da sua desgraça em sequer um plano. Ela e suas instituições são citadas (verborragicamente), mas não mostradas.

1997 – *Um Céu de estrelas*, de Tata Amaral – Dalva, cabelereira da Mooca, ganha concurso para ir a Miami. Vítor, o namorado agressivo, quer impedi-la. As relações de poder ganham outra dimensão, íntima e de gênero. O espaço em princípio é a casa, a cidade pulsa do lado de fora, mas interfere decisivamente no seu interior via televisão. Mesmo que o trabalho não seja uma questão, o trabalhador (sabemos que ela é cabelereira, ele metalúrgico) é. A violência em *huis clos*.

Se fosse possível fazer um gráfico, seria interessante observar como aspectos amplos da sociedade repercutem na intimidade em *O Grande momento*, ganham maiores dimensões no filme de Person que se aplica a uma imersão na subjetividade do

personagem. Do pequeno patrão de *São Paulo Sociedade Anônima*, segue-se para os trabalhadores em deslocamento em *Zézero*, *O homem que virou suco* e *Noites paraguaias*. Da exploração à comédia do operário encurralado pelo legalismo em *Beijo 2348/72*, se estende para o absurdo da burocracia em *A causa secreta*. Já em *Um céu de estrelas*, voltamos à intimidade doméstica. Mas aqui não há leitura mais abrangente de problemas mais gerais, mas sim a particularidade invadida pela violência íntima (a do namorado) e da sociedade (a televisão). Os indivíduos, o trabalho e o dinheiro estabelecem as relações de força.

Como os filmes paulistas atuais problematizam, se subjugam ou resistem a essa força? A questão do trabalho (como problema nos filmes) ou do cinema como trabalho (como problema dos filmes) é uma questão do cinema paulista pelo menos desde os anos 1950. Hoje, existem muitas obras que partem desses pressupostos. *Corpo presente* (2011), de Marcelo Toledo e Paolo Gregori e *Supernada* (2012), de Rubens Rewald, têm no trabalho e nas suas mediações incontornáveis problema fundante. Também *Falsa loura* (2007), de Carlos Reichenbach, e *Trabalhar cansa* (2011), de Marco Dutra e Juliana Rojas, são dois exemplos notáveis que partem do trabalho como constituição e descaracterização dos sujeitos.

“Venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse” – Itamar Assumpção

Este texto não é uma tese abrangente, um diagnóstico totalizante sobre o cinema paulista, nem procura rechaçá-lo em bloco, mas sim arrisca identificar algumas linhas de força que refletem problemas estruturantes que condicionam determinados automatismos estéticos de um cinema que, em muitos casos, é sabotado pelos seus próprios condicionantes. E quais seriam esses condicionantes? Seriam as necessidades prévias que não diriam respeito às prioridades criativas, mas sim a um certo modelo de gestão econômica que antecede aos filmes e que não encontram resposta no mercado. Ora, a primeira contradição: como partir de um modelo econômico, se esse modelo não responde a uma demanda objetiva, ou melhor, concreta? Longo assunto e intrincado problema que realizadores mais jovens e associações de classe visam equacionar por meio de ações propositivas e enfrentamentos políticos necessários e cada vez mais inevitáveis.

Voltamos à pergunta: o que acontece com o cinema paulista? De que modo ele deixa evidenciar, nas suas formas, o peso de suas condições (materiais, profissionais, econômicas)? Como essa violência se enuncia? Ponto significativo: a violência que tratamos aqui não é necessariamente a da representação, mas a violência do próprio processo social no qual o cinema está inserido inevitavelmente.

Na última década, alguns filmes feitos na cidade de São Paulo – como o díptico de Roberto Moreira (*Contra todos*, de 2004, e *Quanto dura o amor*, de 2010), *Corpo* (2007), de Rubens Rewald e Rossana Foglia, *Cabra cega* (2005), de Toni Venturi, *Não por acaso* (2007), de Philippe Barcinski, *Jogo subterrâneo* (2005), de Roberto Gervitz, *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), de Sérgio Bianchi, *O cheiro do ralo* (2007), de Heitor Dhalia, e até mesmo um filme tão despojado como *Bróder* (2009), de Jefferson D, só para ficar em alguns exemplos paradigmáticos, sofrem de uma rigorosa contenção (e correção) estrutural e asfixia cênica. Trocando em miúdos: apreço demasiado pelo naturalismo, obsessão acentuada por uma “ciência” do roteiro, ordenação de *mise en scène* do cinema mais acadêmico dos anos 1930 (rigidez cênica ilustrativa de roteiro) em um controle imobilista e asfixiante, que consiste em uma *scène* (cena) sem uma lógica de *mise en* (colocar em). Cenografia sem cena, como escreveu Serge Daney, só que, diferente do cinema clássico, sem um “desejo de mais ver” (atrás, através). O trabalho que antecede as filmagens, mesmo que não garanta controle absoluto, dita de forma muito cerceadora o processo do filme. Há, nesses filmes todos, uma busca de excelência técnica e artística que permite ver as contradições desse modelo de produção, menos pelo que escapa ao controle e mais pela tentativa de apagamento (ou ocultamento) dos problemas oriundos do modo de produção. O aceno da contradição se dá de modo reverso, como refluxo. Dissimulado.

Beto Brant (até nos seus filmes menos interessantes), Carlos Reichenbach (este que durante um bom tempo ainda será visto como um “cafona”, um boa praça que “não sabia dirigir atores”) e Ugo Giorgetti não escapam também desses problemas, com a diferença de que não dissimulam o que inevitavelmente é disfuncional no modo de produção contemporâneo. As contradições estão visíveis em uma parcimônia quase teatral de seus registros. Carlos Reichenbach, por exemplo, não filmou o artifício em *Falsa loura* (2008) como correção do real, mas filma o artifício com artifício (o mar de plástico em *Falsa loura*) e o registro antinaturalista dos atores, o que gerou algum desequilíbrio, porém sem atenuantes. Elogio do disfuncional? Não exatamente, mas

solicitação de modernidade. Isso que restitui – apesar dos pesares – uma complexidade aos filmes, que nos relembra dos paradoxos das reminiscências teatrais do cinema, da imprevisibilidade da matéria fílmica e dos corpos, dos arranjos entre o técnico e o estético, sem que o primeiro se sobreponha ao segundo e sem que este segundo ignore o primeiro.

A modernidade solicitada não ignora a violência da representação – uma violência em diversos níveis, não só na sua estilização ou no *ethos* e no *logos* do drama, mas também na tortuosidade dos seus meios de realização e na gestão econômica do seu processo, assim como no confronto com a atualidade e seus discursos e clichês (voltamos à ideologia). Conflito inevitável. Essa violência (mesmo que velada) se faz sentir, na enunciação dos seus paradoxos, na constatação de suas contradições flagrantes. O cinema é como um instrumento que conjuga poder e dá a ver – no forjamento de suas formas – relações de força, não só pelas questões que sugere, mas sim pelo modo como essas questões são desrecalcadas e denunciam (não negam, pois a reconhecem dentro de sua totalidade) aquilo que a vida social reprime. *Falsa loura*, insistimos em Carlos Reichenbach, está imerso nessa reflexão crítica ativa, assim como o horror em *Trabalhar cansa*, em menor proporção, e um curtinha formidável chamado *Entre nós, dinheiro* (2011), de Renan Rovida, exercício brechtiano que usa como potência estética sua incompetência técnica como dado de uma precariedade do próprio trabalho representado no filme. Um teatro pobre e político na história do dono de um pequeno boteco chamado “Capital” que explora seus funcionários. O filme trata do assunto que boa parte dos filmes paulistas se empenha em retratar: de trabalho e de relações intermediadas pelo dinheiro. Enfim, a dimensão social. Violência pura.

Deformados pelo peso da força

Nos casos específicos de dois filmes mais ou menos recentes como *Super nada*, de Rubens Rewald e *Corpo presente*, de Marcelo Toledo e Paolo Gregori, a violência do trabalho – e de uma cidade fundada na ideia de trabalho escasso, necessário e contínuo, no anseio de uma realização pessoal que se projeta como possibilidade, mas que objetivamente se mostra inviável (que movimenta os personagens, mas ao mesmo tempo lhes mina as forças) –, essa violência submete os corpos a uma espécie de engrenagem perversa despersonalizante. Em *Corpo presente*, as duas personagens

femininas são corpos subjugados a uma engrenagem perversa. Beatriz é operária e mãe solteira, personagem esvaziada que não apresenta ambição, só a disciplina ocasional de uma trabalhadora que “bate cartão”; Cynthia é manicure e *stripper* que sonha em ser dançarina e faz alguns programas, a fim de juntar dinheiro para fazer um curso de teatro no Japão. Beatriz é um corpo submetido a esforços repetitivos submetida a um regime disciplinar fabril. Ela sucumbe à força da cidade, na verdade, à imponderável e óbvia fatalidade da natureza (a chuva) que investe sobre a cidade. Tanto a natureza quanto a cidade são indiferentes a ela. Beatriz desaparece. Cynthia é um corpo submetido à função de mercadoria, que é o meio que encontra para a sua futura e incerta realização (intrinsecamente, profissional e pessoal). A comercialização do corpo, como modo de trabalho provisório, seria a possibilidade de um trabalho mais lucrativo, diferente do emprego de manicure feito de pequenas humilhações. Sua personagem no fim parece um rascunho expressionista (caricatura bizarra e exótica) do destino que ela projetou pra si própria. Foi deformada pelo peso da força.

A figura de Marat Descartes tanto em *Corpo presente* como em *Super nada* (e também em *Os inquilinos*, de Sergio Bianchi) é exemplar. Ele vive personagens – corpos – que perdem o lastro do seu peso, vítimas da inércia de um mecanismo social que os despersonaliza. Em *Super nada*, o personagem Guto empresta seu corpo aos pequenos papéis que representa. São papéis sem importância, que servem a objetivos bem pouco estimulantes, mas absolutamente necessários (sobrevivência). Não empreende a busca de um grande papel, mas de um papel qualquer. O primeiro plano do filme é de seu corpo inerte, jogado ao chão. Ele representa, como ator de produção, um morto estirado em cima de uma grade metálica (dessas que ocupam os arredores de estações do metrô). Em *Corpo presente*, ele é Alberto, agente funerário que transporta defuntos e não deixa de ser uma espécie de morto-vivo. Tanto Guto quanto Alberto interagem em circunstâncias diferentes com corpos desfalecidos, inertes, seja quando Guto faz de um Zeca desmaiado (Jair Rodrigues) boneco de ventríloquo, seja quando Alberto encontra e dialoga no necrotério com o corpo de sua amiga de *rave*. Quando encarna Valter, em *Os inquilinos*, Descartes vive um personagem cheio de sentimentos reprimidos (o que o diferencia do esvaziamento parcial dos anteriores), mas vítima de uma paralisia que o limita ao trânsito casa-trabalho-escola noturna-casa, ainda que o mundo ao seu redor esteja, literalmente, em chamas.

Nos três filmes, os personagens de Descartes estão submetidos, em diferentes graus, a esforços exasperantes, tendo como elemento estruturante esse cotidiano ancorado ao trabalho, não segundo uma concepção “clássica” de divisão de classes e exploração da força de trabalho como mercadoria (ainda que isso não esteja ausente). A diferença em relação a filmes como *A queda* (1976), de Ruy Guerra, *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade, e *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman (ambos de 1981) é que os filmes não se fazem em torno da tomada de consciência de classe e nem da reflexão quanto à precarização do trabalho no sistema. Nos filmes de Rewald e da dupla Toledo-Gregori, o trabalho deixa de ser meio e passa a se confundir com a própria identidade dos personagens.

Mas esse peso, que entorta e subjuga Cynthia, Beatriz, Alberto e Guto, se basta como questão dramática (de roteiro), ou exerce sua força também sobre os procedimentos do filme? Parcialmente. A gravidade do que narram parece ter a energia reprisada por como ela é representada. Existe, em *Super nada* e *Corpo presente*, uma aparência de organização e de transparência que faz com que os filmes pareçam pouco afetados pelo que contemplam. Há uma assepsia técnico-formal, profissionalíssima, mas asfixiante. Essa asfixia não é conceito, mas sim sintoma de um método derivado não somente de um modelo de produção, mas de uma lógica de realização, o que consiste – em termos estéticos – menos em um modo de se aproximar desses universos (dos personagens, da cidade) do que de “imprimir” uma imagem (seja das temáticas, seja da cidade). São filmes fortes, em alguma medida importantes (são expressões legítimas de projetos pessoais e carregam essa marca) em especial *Super nada*, mas que quase sempre neutralizam algumas contradições importantes. Os personagens se dobram ao peso da força das circunstâncias. Os filmes não.

O problema é dos filmes, mas também tem um caráter mais amplo. Diz respeito aos modos e meios de se fazer cinema em São Paulo. Aos valores de produção. Esses valores (ou ideologia?) podem ser considerados um encontro entre o academicismo pobre da Maristela Cinematográfica e o “cinema universitário”. “Cinema universitário”, aqui, é tomado menos pelo caráter de risco (o que é cada vez mais raro, dada a obsessão nos cursos pela formação de quadros técnicos) e mais pela necessidade de demonstração de *savoir faire*. Essa é uma realidade no cinema paulista, menos terrível que a do “cinema publicitário” é claro, já que ao menos pretende mais um trabalho que tenha implicações formais e não só um impacto imagético artificioso. A imagem cidade corre

o risco de se assemelhar a uma espécie de cenário pré-fabricado: imagens distantes ilustram como fundo o “palco” do drama dos personagens. Filma-se a cidade e ao mesmo tempo se protege dela. Cidade como imagem pura e esvaziada. Cidade vertical e sem vertigem. O cinema de São Paulo precisa se deixar afetar mais profundamente pelas relações de força e recuperar sua vocação para o perigo, precisa recuperar a sua violência. É o único modo de fazer frente à brutalidade das convenções de toda ordem.

Epílogo

Entre o enraizamento e a abertura

P.Diógenes, R.Pretti,G.Parente, L.Pretti. no mato sem cachorro em *Estrada para Ythaca* (2011)

Em *Estrada para Ythaca* (Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, 2010), pouco antes do arrebatamento alienígena que faz desaparecer temporariamente o quarteto protagonista, interpretado pelos próprios (e sobrecarregados) diretores, o fantasma de Júlio, o amigo morto por quem estão enlutados em uma viagem sem destino, aparece de braços abertos no meio de uma bifurcação e canta “Divino Maravilhoso”, música de Caetano Veloso e Gilberto Gil que teve como intérprete Gal Costa no paradigmático ano de 1968.

“É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte”

O fantasma aponta dois caminhos: o da direita que é o do “cinema desconhecido, o cinema de aventuras”, e o da esquerda que levaria ao “cinema do terceiro mundo, perigoso, divino e maravilhoso”. Um plano mais fechado revela o rosto do fantasma de Júlio e uma placa que indica na via da esquerda a estrada para a mítica Ythaca. O quarteto, depois do arrebatamento que os fez desaparecer no filme por alguns minutos, estão barbeados e transfigurados. O luto acabou em uma elipse. Ao cruzarem a bifurcação não hesitam muito e optam pelo caminho do cinema do terceiro mundo.

Ai, nessa escolha, se instala uma contradição significativa. Por que, apesar de ser evidente que este caminho do “terceiro mundo” não foi uma questão durante o *road movie* de aventuras (o filme não trata do primeiro, do segundo e nem no terceiro mundo, mas de *outro* mundo), eles tomaram o caminho pragmático preconizado por Glauber Rocha em *Vent d’est* (1970), do grupo Dziga Vertov (Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin)? A cena é uma homenagem-paródia da sequência do filme de Godard-Gorin em que o cineasta brasileiro aparece cantando Divino Maravilhoso de braços abertos no meio de uma trilha que se bifurca. Nessa cena, realizada em um plano, uma grávida carregando uma câmera interpela Glauber: “Desculpe interromper a sua luta de classes camarada, mas qual é o caminho do cinema político?”. O cineasta aponta para o fora do quadro “para lá é o cinema desconhecido, o cinema de aventuras”. Em seguida indica outro caminho à sua esquerda e anuncia “para ‘aqui’(sic) é o cinema do terceiro mundo, o cinema perigoso, divino e maravilhoso”. A câmera se move para a direita revelando o

caminho estreito que a mulher adentra, chuta uma bola vermelha e volta, se embrenhando no meio de uma mata (a trilha do “cinema desconhecido, de aventuras”, até então, fora de quadro) enquanto a fala de matraca de Glauber Rocha repete o mantra “cinema do terceiro mundo, perigoso, divino e maravilhoso” com ambíguos acréscimos a cada toada “é o cinema da repressão, da opressão fascista, do terrorismo (...) é o cinema bola-bola de Miguel Borges (..) é o cinema que vai construir tudo, a técnica...”.³⁹

Dentro de uma lógica mais ampla que *Estrada para Ythaca* empreendeu até este momento e, segundo o sentido determinado pela cena original em *Vent d'est*, não é difícil constatar: eles tomaram o caminho errado. A saída foi pela esquerda, ao menos no interior do plano. O filme que vimos se identifica muito mais com o outro caminho sugerido pelo fantasma do amigo morto.

O crítico e cineasta Luis Alberto Rocha Melo foi quem notou a incoerência interna do filme na escolha do caminho tomado pelo quarteto em mesa redonda publicada na revista eletrônica *Contracampo* em 2010. O crítico então respondia aos colegas de revista que foram duros com o filme, defendia-o, mas com a ressalva de que não sabia por que o filme dava uma falsa resposta ao seu projeto nessa cena.

Quando o Glauber aponta esse cinema do terceiro mundo em 1970, ele está apontando para um cinema de indústria. Ele está no meio de uma polêmica na qual ele diz: você, Godard, que é um burguês, um cineasta europeu decadente etc e tal, você quer destruir as câmeras, enquanto nós, cineastas do terceiro mundo, nós queremos construir o cinema; o nosso rumo é o da indústria, o rumo de um cinema que vai se afirmar. Então, quando os personagens de *Estrada para Ythaca* seguem direto esse rumo apontado pelo Glauber, eles estão seguindo o rumo de uma industrialização, de um cinema que está querendo se afirmar como indústria. Ao menos é assim que devemos interpretar naquele contexto de *O Vento do Leste* (MELO, 2010)

³⁹ Mateus Araújo no artigo “Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro” (2007) trabalha o encontro, o diálogo e o desajuste entre os programas estéticos e políticos de Godard e Glauber na referida cena de *Vent d'est*. Entre outras coisas o texto aponta a posição ambígua na indicação do caminho do cinema do terceiro mundo porque o próprio Glauber se equilibrava entre o desejo de construir um sistema cinematográfico no terceiro mundo (criticando assim os ímpetus “desconstrutivos” de Godard), e por outro lado se guiava por uma prática que, sob certo aspecto, se identificava com o outro caminho, o do “cinema desconhecido”. É a contradição entre uma situação concreta – um cinema de autor às margens da indústria – com a necessidade – uma indústria.

Essa discussão propõe alguns questionamentos: teria o filme respondido não às suas prerrogativas mais evidentes, mas à tradição do cinema moderno brasileiro de modo automático? Seria então um ato de fé cega precipitando os cineastas-personagens a incorrerem em um equívoco conceitual e político, esvaziando absolutamente a proposição original de Glauber em Godard? Ou é simplesmente uma citação cinéfila referencial atualizada (e reprocessada) que tenta ressignificar a relação dos diretores com a tradição moderna em um momento histórico em que predomina outro referencial estético e político, deslocando a referência de Glauber Rocha para um sentido outro, mais lúdico e menos “teórico”? Não seríamos então nós, os críticos, que estaríamos cobrando respeito e coerência estética e ideológica de cineastas que estão sob outra esfera de influências? Ou, não seria o caso, de que nossa vigilância crítica, por demais ortodoxa, não compreende um ato de liberdade artística, de apropriação e ressignificação?

Mas essa apropriação livre do quarteto Pretti-Parente não tem implicações para além do chiste pontual e da piscadela cinéfila. Não é bem um gesto antropofágico, pois não “devora o diferente” se apropriando das qualidades do objeto devorado, mas pós-moderno, porque não se apropria de uma imagem outra, mas faz a ela uma homenagem cinéfila. Neutralizam o sentido original sem problematizá-lo e nem invertê-lo. O que em princípio não é bom ou ruim, mas um dado comum da condição histórica e geracional dos cineastas.

Mas, por mais que os diretores tratem de desassombrar o fato de terem se referido nessa cena a um ponto nevrálgico da tradição do cinema brasileiro (o cinema do terceiro mundo e as tarefas necessárias para construí-lo), é clara a opção por homenagear essa cena-encruzilhada do cinema moderno e tomar o caminho do “divino e maravilhoso” quase que automaticamente ou ainda, diriam alguns escribas hoje em dia, “afetivamente”. Isso diz menos respeito aos seus objetivos artísticos conscientes e mais a um gesto significativo do inconsciente, um condicionamento comum de um filme brasileiro independente que se identifica – por circunstâncias criativas e econômicas – com as míticas do cinema moderno, de modo geral, e do cinema brasileiro, de modo específico, ainda que o filme não trave uma discussão acerca dos temas do cinema brasileiro e moderno. Se reportam à tradição mesmo sem intenções, o que só confirma que essa tradição – que alguns daqueles que se reconhecem como seus herdeiros reclamam ter sido esquecida pela nova geração – foi integrada ao caldo cultural

brasileiro. Entretanto, toda conquista de resultados positivos traz consigo algumas derradeiras contradições: até que ponto se cita impunemente Glauber e as tarefas do cinema do terceiro mundo? Será que essa cena é realmente desprovida de um sentido mais profundo? É sinal de inocência ou de ingenuidade política? O fato é que esse gesto de *Estrada para Ythaca* é um tipo de olhar e uma relação muito particular com a tradição (não só do cinema brasileiro, mas do próprio programa do cinema moderno), mas há outros gestos – similares ou bastante diferentes – presentes nessa mesma geração de cineastas, que podem ser pontuais ou programáticos. É como se, mesmo sob outro universo de influências cinematográficas e culturais, se buscasse uma reconexão com algumas radicalidades do cinema moderno, ainda que mais sob o intento da revisão e da homenagem do que de uma proposição política original que responda a um espírito geral da época (como o cinema novo).

Há em outros filmes algum desejo de intervenção direta na realidade como *Enchente* (Paulo, 2011) um documentário *found footage* sobre o problema permanente das enchentes na Cidade de Deus e o recente *Rio em Chamas* (vários diretores, 2014), um *agitprop* realizado por vários diretores durante as manifestações de 2013 no Rio de Janeiro, e *Em Trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013) que ataca frontalmente a política urbana do governador de Pernambuco Eduardo Campos.

Ismail Xavier no prefácio à segunda edição de *Alegorias do Subdesenvolvimento* identifica a relação entre o cinema contemporâneo e o moderno e as evidentes distinções entre contextos políticos do passado e do presente, fonte natural de alguns impasses.

A busca da intervenção política não desapareceu, mas se deslocou, incorporando formas variadas de ceticismo, uma dúvida quase sistemática, que reforçou o debate em torno das condições que tornam possível (ou impossível) tal intervenção, e resultam no encaminhamento dos projetos e na composição dos filmes. Essa é uma problemática que todos partilham, os que viveram os anos 60-70 e os cineastas das novas gerações, cuja relação com o passado – seja como dado de inspiração ou de recusa – tem um ponto forte de referência no cinema moderno. No debate, eles têm dado pouca ênfase a rupturas radicais, exceto em raras declarações que vieram como resposta a perguntas diretas ou mesmo a provocações quando, por exemplo, Fernando Meireles expressou sua distância face ao cinema novo. De qualquer modo, há um saber tácito sobre as posições dos cineastas atuais, pois seus

filmes constroem uma posição efetiva, não só com o passado, mas também com o presente (XAVIER, 2012, p.8)

Os residentes (2010), de Tiago Mata Machado, *A alegria* (2010), de Felipe Bragança e Marina Meliande e *A Cidade é uma só* (2011), de Adirley Queirós buscam modos de reconexão do presente histórico com o passado, seja como reativação atualizada e problematizada (ou problemática) de ideários de vanguarda dos anos 1960, seja como acerto de contas com a história mesma. Busca-se responder ao presente tempo histórico e ao cinema moderno sobre o qual se faz luto. O luto, inclusive, é o sentimento latente desses e de outros filmes como *No meu lugar* (Eduardo Valente, 2009), *As horas vulgares* (Rodrigo de Oliveira, 2011), *Os monstros* (Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, 2011), *O que se move* (Caetano Gotardo, 2012) e *O sol nos meus olhos* (Juruna Mallon e Flora Dias, 2013). A experiência do luto se dá pela morte de um personagem e por outras perdas significativas (a utopia das vanguardas como em *Os residentes* ou a política em *A cidade é uma só?*) o luto realiza uma vigília e rememoração do que foi derradeiramente perdido.

Seja na reverência, no luto ou na revisão histórica, há sempre uma estratégia de reconexão com o passado que ilumina o presente, tanto na reflexão voluntária empreendida pelos cineastas em seus filmes, quanto, involuntariamente, pelos sintomas apresentados pelos próprios filmes.

Ora, as matrizes estéticas e estilísticas dos filmes são outras que não diretamente o cinema moderno brasileiro, sobretudo em *Estrada para Ythaca* e *A Alegria*, que estão muito próximos de algumas tendências estéticas do cinema dos anos 2000, com forte referência nos filmes do tailandês Apichatpong Weerasetakul, do português Miguel Gomes ou do francês Philippe Gandrieux. *Ythaca* não faz referência direta ao tempo histórico, está dentro de um tempo onírico. Em *A Alegria*, reconhecemos o relato do tempo histórico atual, ainda que lance mão de uma abordagem fabular. No caso de *Os residentes* e *A cidade é uma só?*, por mais que tenham pontos de ligação com o cinema contemporâneo (no caso de Mata Machado, na sua relação com as artes plásticas e com Queirós, no híbrido documentário e ficção), realizam um acerto de contas violento com o passado. *Os residentes* se volta às vanguardas heroicas estrangeiras dos anos 1960

(como o situacionismo e o neoísmo) e nos lembra Jean-Luc Godard e o grupo Zanzibar, fazendo da arte um campo de batalhas que trabalha as possibilidades – ou o fracasso – de intervenção na realidade. Em *A cidade é uma só?* Queirós instaura uma relação entre o presente e o passado histórico, entre a precariedade da Ceilândia e a miragem moderna de Brasília, entre os eventos da política oficial e o fracasso de uma representatividade política autêntica, mas sem programa. É uma guerra entre espaços (territórios), lugares (alteridade) e tempos (o passado e o presente). É um acerto de contas que toma o espaço da Ceilândia como campo de conflitos a fim de fazer valer o ponto de vista (ou como diz o diretor, do “lugar da fala”) dos vencidos, ainda que com incontornável ceticismo, ainda que não derrotista ou cínico, mas francamente aguerrido.

Esse cinema, mais do que o da retomada que de modo geral primava por variados graus de pragmatismo, está próximo ao aspecto mais experimental e combativo do cinema moderno brasileiro, mesmo que tenha uma compreensão (e uma crença) diferente da política e de seu potencial de intervenção. Talvez não haja muita consciência desse diálogo (como é o caso da referida cena de *Estrada para Ythaca*), não é imprudente afirmar que uma série de problemáticas econômicas, sociais, históricas e estéticas são fatores de identificação desta geração com a tradição moderna do cinema brasileiro, tanto nos modos de realização quanto na tentativa de compreensão de seu lugar na sociedade. Nos defrontamos com impasses comuns (ainda que com feições diferentes) de mercado e produção, como também, a dinâmica precária do tripé autor-obra-público - que tenta se configurar em um quadro adverso – é ainda um problema basilar no campo cinematográfico brasileiro⁴⁰.

A afirmação que fazemos aqui - da permanência de alguns constrangimentos históricos - provavelmente será tomadas por uma parcela de realizadores e pesquisadores do audiovisual como uma postura intelectual superada que não mais dá conta e uma ampla e vicejante realidade. Afirmar que alguns problemas que o cinema brasileiro experimenta hoje são desdobramentos cumulativos de experiências passadas,

⁴⁰ Segundo Ismail Xavier, algumas das conexões da produção contemporânea como os filmes realizados entre 1967 e 1971 no que diz respeito ao estatuto da arte e do intelectual “nessa sociedade violenta e fraturada, seja no período da administração militar, seja no atual presidencialismo de coalizão” (2012) estão no trabalho na fronteira do filme-ensaio e do documentário. Esses filmes contemporâneos seriam obras que ampliaram as inquietações estéticas e de método do desafio político proposto por Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho, que encerraria o ciclo político do cinema brasileiro que começou nos anos 1960. Os filmes que Xavier se refere são, provavelmente, os mais recentes do próprio Eduardo Coutinho, de Andrea Tonacci, Maria Augusta Ramos, Marília Rocha, Cao Guimarães e Carlos Nader.

principalmente no que tange a relação arte e indústria, pode soar um tanto *demodé* e alheio aos “devires” de uma situação histórica contingente que apontaria para uma prática cinematográfica que não teria mais a indústria como norte (pois as multidões estariam hoje equipadas e os meios técnicos, criativos e de acesso estariam democraticamente disponíveis), dado que o capitalismo já não organizaria a produção, mas buscaria capitalizar em cima da produção gratuita e selvagem. Por isso a realidade da produção audiovisual brasileira, seria “pós-industrial”. O diagnóstico com ares de manifesto “Por um cinema pós-industrial”, de Czar Migliorin (2011), anunciou que o audiovisual brasileiro vive um novo perodo em que as velhas categorias do capitalismo da era industrial no servem mais para entender a produo contempornea e os novos desafios. A indstria no mais paradigma, pois os sujeitos “no podem estar mais presos a uma linha de montagem em que suas potncias criativas so deixadas de lado, nem podem estar presos previsibilidade e passagem ideal do projeto ao produto”.

O texto de Migliorin preciso quando trata de problemas polticos pontuais e fundamentais como a distribuio, que hoje raramente leva em considerao novas formas de escoamento de uma produo no enquadrada em uma perspectiva de retorno econmico, e o papel da universidade, que no est preparada para um tipo de produo que no responde a predicados industriais convencionais na sua formao de quadros profissionais. A lucidez do texto est na identificao de que a produo como um todo no tem como referncia central os parmetros e os valores de um cinema de indstria. A histria e o cinema atual nos mostra que o apego estrito a esse tipo de parmetro realmente cerceador, do ponto de vista profissional, e esterilizante, no aspecto criativo. O texto, porm, desconsidera que o que ele indica como particularidade na esttica e nos modos de trabalho da parcela dos filmes contemporneos (que no so realizados pelos parmetros industriais tradicionais) que prioriza, no so singularidades ps-industriais, mas um reconexo com os meios e modos do cinema moderno brasileiro e internacional. Mas se Migliorin prioriza esse recorte e a ele se limita, no de se ignorar que os antigos espaos de disputa – o mercado e seus meios de produo e difuso – ainda existem e com um papel importante no contexto nacional, dentro de um projeto de pas, tanto que os esforos de regionalizao e descentralizao do cinema (assim como uma busca, ainda que incipiente, de privilegiar novos e alternativos mtodos de produo) tem sido a tnica dos ltimos anos, ainda que, tambm, sem as funes didticas e programaticamente identitrias do projeto nacional-popular das dcadas de

1960 e 1970. Entretanto a pergunta simples “como atingir as pessoas?” garante sua permanência e diz respeito, diretamente, ao esforço de formação de um sistema cultural constituído no tripé autor-obra-público.

Arriscamos aqui parecer estar fazendo a psicanálise de uma geração ou ao menos a realização de um exame de consciência agudo. Entender os fenômenos artísticos e estéticos desses filmes contemporâneos - usados aqui como exemplos - em sua relação com a tradição pode parecer um esforço um tanto fastidioso. Jean-Claude Bernardet diz que é necessário a essa geração matar o pai. Não creio que o parricídio deva ser um programa ou uma estratégia de mudança de quadros, porque este legado não parece ser um problema especial para os realizadores que surgiram na última década e inclusive, não faltam aqueles que reconhecem em si um DNA cinemanovista e *udigrudi*, ou mesmo, pauloemiliano. Se um dia essa herança moderna foi um fardo porque o cenário era hostil a experiências mais radicais, hoje parece que as distinções e semelhanças entre a geração atual e as anteriores mais claras, mesmo que o cinema, os cineastas e críticos do passado, conservem a aura de modelos ideias difíceis de serem ultrapassados.

Se essas questões “modernas” ainda nos dizem algo, não é questão de requebrá-las ou retomá-las em chave farsesca, mas é preciso, pois, saber recolocar as questões fundamentais contra e a despeito das caricaturas, dos axiomas explicativos, dos cultos de personalidade ou mesmo da profissão de fé que, se não é cega, tem demasiada mediação da doxa.

O desafio de entender a tradição à luz dos novos problemas e recolocar as questões fundamentais a partir dela, é também saber lhe fazer uma crítica leal (e real), já que a cultura instrumentaliza as ferramentas – analíticas, retóricas, teóricas – muitas vezes cooptando ideias e subordinando-as a intentos questionáveis e equivocados ou mesmo neutralizando-as em uma postura intelectual imobilista e conservadora que não consegue reconhecer novas conjunturas e colocar a tradição a serviço delas, permanecendo em terrenos seguros. Se acreditamos que a tradição é mais do que um edifício ideológico é porque reconhecemos que seu objetivo é a escuta da realidade, do presente, sempre. Há se ter como referência o lastro do processo cultural que liga o passado ao presente, mas é preciso, a partir dele, trilhar novas veredas onde nem sempre a tradição vai nos oferecer respostas satisfatórias, mas sempre será uma referência que

volta nossa atenção e rigor aos pontos cegos do processo histórico vivido. É na dialética entre enraizamento e abertura que reside a substância viva da tradição.

Considerações Finais

Personalidades:

Getúlio Vargas

Jacaré, Jerônimo, Tatá,

Dorival Caimmy, Eros Volúcia,

Vinícius de Moraes, Ary Barroso,

Grande Otelo, Orson Welles,

Richard Wilson

Brasil, de Rogério Sganzerla (1981).

O trajeto foi extenso e breve, mas espero que eu tenha conseguido fazer apontamentos importantes sobre os desdobramentos da tradição cinematográfica brasileira. Cada ensaio foi concebido para funcionar isoladamente, mas também em grupo, como uma sequência lógica em que o ensaio posterior necessariamente dialoga e responde ao anterior. O que os distingue não é necessariamente o foco do assunto, mas a forma do texto: na abordagem da questão, no tom reflexivo e indagativo. É de se perceber que, quando um ensaio se volta ao passado, ele é mais digressivo, o pensamento é mais organizado, as ideias são menos apressadas, o tom é mais sereno. Quando os ensaios, no entanto, se relacionam com problemáticas do presente, é mais virulento, direto, fragmentado, como se ao me dirigir ao agora o desejo fosse tomar um ponto de vista e estabelecer uma tensão com a imagem que se faz do passado e à presença do passado na realidade atual do cinema brasileiro. Do passado, o importante seria decifrá-lo, interpretá-lo, dele se aproximar sem tentar possuir sua verdade total, sem tentar uma reconciliação harmônica com ele, o que seria um gesto decadente. É necessário avançar sem abrir mão da escuta do presente, mas sabendo que ele – o presente – sozinho não constitui a aurora do novo.

Isso que acabo de escrever é, talvez, um tanto abstrato por isso, colateralmente, penso no que há de mais concreto que é a experiência histórica e a realidade do cinema brasileiro. Essa dissertação é um conjunto de reflexões que não se aparta de uma experiência atual. Foi escrita tendo em vista demandas reais: problemas estéticos, econômicos e críticos. É possível vislumbrar algumas linhas de força que representam continuidades do cinema brasileiro moderno, mas também a lógica de um cinema que parece querer ignorar que um caráter industrial não foi superado, ou melhor, ressignificado. Este cinema brasileiro responde a qual realidade? Ele coloca problemas pra si próprio?

Usei como objeto de reflexão os filmes paulistas, porque parecem ter os mais proeminentes traços de uma arte que não consegue conciliar o autoral com o industrial e, contraditoriamente, não consegue apartá-los. Natimorto, normótico ou agonizante? Já o que descende da tradição moderna (Cinema Novo e Cinema Marginal) ainda tenta encontrar um assunto. Assunto, não um tema. Ou seja: uma questão que imponha um olhar de mundo mais imperativo conjugando estética e ética, forma e política. Mas esse

“assunto” já possui um esboço avançado e, se os processos históricos permitirem (porque eles geralmente não respondem às nossas expectativas como temos aprendido há 50 anos), podem render grandes coisas.

Nos modos de pensar o cinema brasileiro também urge uma renovação de parâmetros, uma relação mais sólida (mas sem contemporização) entre cineastas, críticos, gestores e público. Esse foi o sonho de Paulo Emilio e, por mais que esteja longe de se realizar plenamente, é importante ver e entender que há conexões importantes sendo realizadas, ainda que incipientes e com menos adesão do que seria necessário. É preciso encurtar as distâncias, escapar das zonas de segurança, renovar paradigmas e sair do atavismo decadente de achar que se a realidade não responde às expectativas e que o problema está somente na “falta de condições históricas”, como se elas existissem por si só.

Há muito a se fazer ainda, inclusive, abrir outras veredas para entender o trajeto histórico do cinema brasileiro moderno, no seu “conjunto de personagens e bifurcações que a taxonomia mais habitual da modernidade cinematográfica brasileira não contemplava”⁴¹, como escreveu Ewerton Belico em “Cânone e Contra-cânone”. O papel da crítica, o mercado, a Cinemateca, a indústria, o cinema de autor, a relação Estado e cinema, a pesquisa histórica, todas essas questões não são novas e, ainda que tenhamos problemas distintos daqueles dos anos 1960, 1970 e 1980, são primordiais e carecem de novas análises e respostas mais criativas.

Esta dissertação é para a obtenção do título de mestre e serviu como levantamento e organização e algumas questões caras ao cinema brasileiro contemporâneo. É também uma reflexão sobre o que moveu até hoje minha prática crítica e cinéfila, também meu trabalho como realizador e curador. Ter atuado em diversas frentes do cinema nos últimos dez anos foi uma opção famigerada, uma vontade de intervir diretamente no cinema brasileiro. Um pouco de desespero também, que muitas vezes somou mais frustrações e desacertos do que êxitos e resultados concretos. O cinema brasileiro dispende energia.

Lamento o curto tempo de realização do mestrado, como também as condições complicadas de subsistência durante este percurso que rouba um tanto de energia que poderia ser aplicada à escrita e à pesquisa. Espero que a relação que tento criar aqui

⁴¹ BELICO, Ewerton. “Mostra cânone e contracânone”. *Catálogo Fórumdoc.BH*. Belo Horizonte, 2012, p.26.

entre tradição e inovação (ou traição?) e entre passado e presente tenha alguma serventia para além do objetivo original de titulação. Não penso que toda reflexão deva ser operacionalizável, mas não acredito em ideias que não sejam úteis de alguma forma. Por isso, fica aqui o desejo de que esses ensaios tenham alguma vida para além da execução de uma tarefa universitária. Fim.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Míriam; ANDRADE, AUGUSTO, Sérgio; AVELLAR, José Carlos; Valério M.; AZEREDO, Ely; LEITE, Maurício Gomes; SHATOVSKY, Alberto. “O filme em questão: Terra em transe”. *Jornal do Brasil*. 09 de maio de 1967. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070048I00301.pdf>. Acesso 31 de julho de 2013.

ARANTES, Paulo; Otilia. *O Sentido da Formação: três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda Mello e Souza e Lúcio Costa*. São Paulo. Paz e terra, 1997.

BELICO, Ewerton. “Mostra cânone e contracânone”. *Catálogo Fórumdoc.BH*. Belo Horizonte, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Anablume, 1995.

_____. *Os cineastas e a imagem do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. *Trajetória crítica*, São Paulo, Polis, 1978.

_____. “Aruanda como ‘objeto mental’” in: Mourão, Maria Dora; Caetano, Maria do Rosário; Bacqué, Laure. (orgs.) *Jean-Claude Bernardet: uma homenagem*. São Paulo: Imprensa Oficial; Cinemateca Brasileira, 2007, pp. 83-86.

_____, CANDIDO, Antonio, GALVÃO, Maria Rita, SEGALL, Maurício, XAVIER, Ismail. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. *Filme Cultura* 35 e 36. Embrasilme: 1980.

CAETANO, Daniel (Org). *Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaio sobre uma década*, Rio: Azougue Editorial, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *Paulo Emilio Salles Gomes: o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto*. Brasília-DF. Festival de Brasília do cinema brasileiro, 2012.

CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrasilme, 1986, p. 223 e 224.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro. Ouro sobre azul, 2007.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo. Lumiar, 2002.

GAMO, Alessandro (org.). *Críticas de Jairo Ferreira - Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

GARDNIER, Ruy. “De novo cinema novo”. *Catálogo Revisão do Cinema Novo*. CCBB, 2007.

_____.”As mil máscaras do dr. Rogério - cineasta”. *Contracampo* n.58. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/milmascaras.htm> Acesso: 02 de janeiro de 2013.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

_____. *Crítica no Suplemento Literário Vol.1.* São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. *Crítica no Suplemento Literário Vol.2.* São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.* São Paulo : Perspectiva, 1974.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado : contribuição à semântica dos tempos históricos.* Rio de Janeiro : PUC-RIO, 2006.

PRADO Jr. Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo.* São Paulo. Companhia das Letras, 2011.

JÚNIOR, Luiz Carlos Oliveira; XAVIER, Ismail. “A estética do cinema”. *Revista Cult*, 175. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/01/a-estetica-do-cinema/> Acesso: 21 de julho de 2014

MACHADO JR., Rubens. “Clássico, Anticlássico e Quase Clássico: aspirações, invenções e tradições do cinema brasileiro” in: *Uma História do Cinema na Cinemateca Brasileira, Módulo 27.* [folder] São Paulo: Cinemateca Brasileira, 26 de abril a 14 de junho de 2011.

_____. “Consciência cineclubista”, *Cine-Olho* n° 3, Rio: Cineclube do CAC, PUC-RJ, 1977.

_____; MOREIRA, Roberto Franco. “Chegando junto”, Sinopse – revista de cinema n° 2 ano I, São Paulo, Cinusp, outubro 1999, pp. 2-5.

MELO, Luís Alberto Rocha. “Cinema falado 2010”, *Contracampo* n.58. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/96/artcinemafalado2.htm> Acesso: 19 de julho de 2014.

_____. “Tempos de cinema no Brasil”, *Cinemas* n 15, Rio, janeiro-fevereiro 1999, pp. 43-60.

_____. “Passos e descompassos à margem”. *Alceu*. Disponível em http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_MachadoJr.pdf acesso: 01 de setembro de 2012.

_____. *Estudo sobre a organização do espaço em terra em transe*. Doutorado. Eca-USP, 1997.

MENDES, Adilson Inácio. *Escrever cinema: a crítica de Paulo Emilio Sales Gomes (1935-1952)*. 2007. Mestrado ECA-USP.

_____. *A crítica viva de Paulo Emílio*. 2012. Doutorado ECA-USP.

_____. “Paulo Emilio polêmico”. *O Estado de S.Paulo*, 12 de maio de 2014. Entrevista concedida a Luiz Zanin Oricchio. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/paulo-emilio-polemico/>

MORAES, Malu (cord.). *Perspectivas do cinema brasileiro*. Brasília: editora universidade de Brasília, 1986.

MIGLIORIN, Cezar. “Por um cinema pós-industrial – notas para um debate”. *Cinética*. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm> Disponível em: 07 de setembro de 2014.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

NOGUEIRA, Calac. “Na carne e na alma”. *Contracampo*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/99/pgnacarneenaalma.htm> Acesso em 03 de janeiro de 2012.

NEVES, David E. *Telégrafo visual: Crítica amável de cinema*. São Paulo: Editora 34, 2004.

PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo. Débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*. Doutorado ECA-USP, 2008.

_____. “Constelação de figuras entre vistas: sobre uma crítica moderna diante dos impasses do cinema brasileiro”. *ANPUH*. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1363628191_ARQUIVO_pedro_plaza_pinto_constelacaodefigurasentrevistas.pdf. Acesso em: 10 de junho de 2014.

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: Os críticos do grupo Clima em São Paulo, 1940-1968*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal : a representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosacnaify, 2004.
_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosacnaify, 2004.

RODRIGUES, Nelson. Comentário sobre Terra em transe. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/terra.htm> Acesso:30 de junho de 2013.

ROMERO, Silvio. *A Filosofia no Brasil – ensaio crítico*. Porto Alegre, Deutsche Zeitung, 1878.

SARACENI, Paulo Cesar. *Por dentro do Cinema Novo - minha viagem*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1993

SARAIWA, Leandro. Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas: O homem que copiava e Redentor. Doutorado. ECA-SP, 2005.

SOUZA, José Inacio. *Paulo Emilio no paraíso*. São Paulo, Record, 2002

SGANZERLA, Rogério. “Cinema Fora da Lei”. *Contracampo*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>. Acesso 02 de janeiro de 2013.

_____; IGNEZ, Helena. “Helena - a mulher de todos - *O Pasquim*, n.33, de 5 a 11 de fev. de 1970. Entrevista concedida a Millôr Fernandes, Paulo Francis, Sérgio Cabral, Tarso de Castro e Jaguar.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. *Folha de S.Paulo*. 7 de junho de 1986.

_____. “Verdade Tropical - Um percurso do nosso tempo”. *Martinha versus Lucrécia - Ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. Paz e Terra. São Paulo, 2001.

_____. “O Averso dos anos 90”. *Mais! Folha de S Paulo*, 10 de junho de 2001. Disponível <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200105.htm> Acesso em 02 de agosto de 2013.

_____. “O cinema brasileiro dos anos 90”. *Praga – Estudos Marxistas* n°9, 2000.

_____. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento – Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados”. *Novos Estudos*, 75. 2006.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

_____. “Sétima arte – culto moderno”. São Paulo: Perspectiva, 1978.