

Metamorfoses do cinema brasileiro na era da mundialização neoliberal: em busca de uma identidade estética?

Jorge Nóvoa^[*]

Resumo

Este ensaio pretende a partir de uma discussão conceitual (subdesenvolvimento, crescimento, cinema subdesenvolvido, cinema do ocupado e do ocupante) enquadrando-o nas diversas fases históricas a que correspondente a evolução e o crescimento do cinema brasileiro, chegando a sua fase atual, da internacionalização neoliberal das economias nacionais, e da brasileira, por conseguinte. Nesse processo defende a hipótese de que hoje mais do que nunca a dicotomia entre o de dentro e o de fora da economia nacional não encontra mais sustentação e que a mundialização neoliberal tornou hegemônico o cinema do ocupante que incorporou o próprio cinema do ocupado. O resultado é que existe uma semelhança muito grande entre os cinemas mundiais no que concerne a utilização dos efeitos especiais e da alta tecnologia de que se dispõe hoje mundialmente e uma semelhança maior: o crescimento em termos formais não permitiu mais a nenhum dos cinema (e o cinema brasileiro é um exemplo) a fundação de verdadeiras novas escolas estéticas. Isto constitui um traço de uma época.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, história e cinema, desenvolvimento e subdesenvolvimento, cinema neoliberal, estética do cinema brasileiro.

Abstract

From a conceptual discussion, this essay aspire to give new conceptions to terms like underdevelopment, development, cinema of de underdeveloped, cinema of de occupied and of the occupying. This new view were made from the several historical phases that correspond to the evolution and increasing of the brazilian cinema till the actual phase that one of the neo liberal internationalization of the national economies and, consequently, of the brazilian one. This essay defends the hypothesis that today, more than ever, the dichotomy between the inside and the outside of the national economy do not find more sustentation, and that the neoliberal model working all around the world made hegemonic the cinema of the occupying. More than that, it incorporated the cinema of occupied. The general result is that a very big likeness exists between the world cinemas, particularly when we speak about the utilization of special effects and high technology, etc In formal - technical terms, this increasing, consequently, did not allow any of the regional cinemas (and the brazilian one is an example of that) to create a really new esthetic school. All this constituted a track of a time of global and esthetic crises.

Key - words: Brazilian cinema, history of the cinema, development and underdevelopment, neo liberal cinema, esthetic of the brazilian cinema.

Paulo Emílio Salles Gomes disse num dos seus célebres ensaios sobre o cinema brasileiro que o subdesenvolvimento[1] do cinema dos países denominados do *terceiro mundo* não se constituía numa etapa a ser superada por uma etapa de desenvolvimento superior. O cinema subdesenvolvido não estava subdesenvolvido. Era assim. Na época em que afirmou isto estavam em voga as discussões sobre o caráter do desenvolvimento das referidas regiões terceiro-mundistas. O tempo passou e do desenvolvimentismo passou-se à teoria da dependência. A paisagem destas regiões consideradas na sua época como subdesenvolvidas mudaram para o bem e para o mal. A Argentina, por exemplo, passou por um processo de desertificação industrial que se recompõe agora através de uma configuração industrial bem mais concentrada, e avançada, que aquela dos anos 50 e 60 do século passado. O Brasil, por sua vez, experimentou o famoso Milagre Econômico (do final dos anos 60 e década de 70) e processos semelhantes ocorreram com países da Ásia (os célebres Tigres Asiáticos), como na própria Índia que sempre teve, senão a maior, uma das maiores produções cinematográficas do mundo.

Hoje, passado mais de 30 anos do infundável debate sobre o nacional e o internacional da produção cultural *terceiro mundista*, uma das questões que precisamos nos colocar diz respeito exatamente sobre o grau do desenvolvimento alcançado não somente por esses países e pela sua cultura, como, de modo específico, pelo seu cinema. Evidentemente, a resposta não pode se ater apenas aos aspectos quantitativos desse crescimento. De imediato nos vem à cabeça sob a forma de hipótese a visualização de um grande crescimento quantitativo a que chamamos de desenvolvimento, progresso, evolução e aperfeiçoamento do cinema dessas regiões, quer do ponto de vista estritamente tecnológico e técnico, quer do ponto de vista da capacidade de manipulação deste arsenal que se traduz em películas que nada têm a dever à produção hollywoodiana, por exemplo, assim como também no que diz respeito aos fenômenos de distribuição e de recepção, no seu sentido mais amplo. Constatamos, por conseguinte, que o cinema do ocupado como chamava Paulo Emílio quando se referia ao cinema dos países subdesenvolvidos, não morreu.

Ao mesmo tempo, se pode dizer que, em muitos casos, regiões dominadas, como é o caso do Brasil (e do seu cinema), até supera em qualidade técnica, muito do que é

produzido nos países dominantes. Isto é verdadeiro mesmo se essa mesma produção, não tenha feito jus a grandes premiações, especialmente aquelas oriundas dos concursos do Oscar, ou de Cannes. Filmes como *Cidade de Deus* (2002) do cineasta brasileiro Fernando Meirelles que se torna emblemático como referência fundamental da nossa reflexão aqui, ou títulos como *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *O Que É Isso Companheiro* (Bruno Barreto, 1997), *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *A Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), ou, como exemplo da mais nova safra, *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *Deus É Brasileiro* (Cacá Diegues, 2003), *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001), *Os Dois Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005), são exemplos de películas de um elevado senso profissional e, sobretudo, de utilização dos mais avançados dispositivos tecnológicos existentes para a produção filmográfica. Na América Latina, outros títulos, como é o caso de *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), poderão ser evocados, sustentando esta mesma observação. Assim, juntamente com o Brasil, a Argentina, o Chile, o México, e para além da América Latina, o Irã, a Turquia, a Coreia, a China, alguns países da África e quase todos os países do Leste Europeu, desenvolveram sua cinematografia de grande qualidade e que não mereceria de forma alguma ser considerada de segunda ou de terceira categoria. É verdade que esta cinematografia não pode ser considerada produto de uma estruturada indústria cultural.

Precisamos, portanto, refletir sobre noções como subdesenvolvimento, crescimento e desenvolvimento, e sobre a relação dominação-subordinação. Isto inclusive para chegarmos à conclusão de que pode ter ocorrido - e de fato ocorreu em todas essas regiões, crescimento (mas qualitativo), sem que possamos, muito menos, confundir o conteúdo desta palavra com o sentido ou a idéia de um desenvolvimento. Por um verdadeiro desenvolvimento deveríamos compreender uma evolução positiva como mudanças profundas nas estruturas basilares das relações de produção e sociais fundamentais a ponto de mudar radicalmente a natureza das relações entre os países ditos subdesenvolvidos e os outros, ditos desenvolvidos. A rigor, há muito tempo o capitalismo cresce em setores diferenciados, mas não se desenvolve no seu conjunto. Cresce em setores capazes de manter elevada a taxa média de lucro ou a remuneração do capital. São exemplos, o setor financeiro, ou o da indústria farmacêutica, assim como aqueles todos ligados à indústria de armamentos, energéticos e petrolífera, além

dos setores ilegais, mas não menos lucrativos, ligados ao tráfico de armas e drogas. Deste ponto de vista, 1974 constitui um marco fundamental para avaliarmos o conjunto da economia capitalista e a própria mundialização do capital[2]. A ruptura da paridade ouro-dólar demonstrou ao mesmo tempo, a força dos Estados Unidos e seu crescente enfraquecimento econômico que exibiu os limites da acumulação mundial. De lá para cá a recessão campeia na maior parte dos setores.

Por outro lado o cinema do ocupante para usar a noção de Paulo Emílio oposta a de ocupado - continua a nos invadir, a nos subdesenvolvidos. Então, neste sentido, a questão que devemos procurar responder passa pela constatação de que, o Brasil e outros países do chamado *Terceiro Mundo* progrediram em termos econômicos e na sua produção cultural geral. Aperfeiçoaram-se também de modo particular na produção cinematográfica, não obstante os seus percursos tortuosos. Mas não mudaram sua relação com o modelo dominante de acumulação de capital, baseado na dominação do capital financeiro internacional.

Ao lado disto, é necessária uma outra observação: também nos países capitalistas avançados, **sempre existiu uma produção cultural e cinematográfica que não a oriunda dos circuitos de produção e distribuição dominantes**. Ou seja: antes, como hoje, em países como os EUA, existiram e existem cineastas subdesenvolvidos. Por conseguinte, se não quisermos fazer fetiche das palavras e buscarmos a construção de conceitos, a afirmação de Paulo Emílio Salles Gomes, só faz sentido se quiser explicar o *subdesenvolvimento* como uma relação que tem os elementos de sua estrutura fundamental no núcleo duro do capital ele mesmo. Não é somente a noção de subdesenvolvimento ou de dependência que deve ser questionada, pelos conceitos de dominação, subordinação e exploração. Os espaços aos quais ela pretende explicar, que não são dados, mas relações estruturadas mudam permanentemente num certo grau. Contudo, eles não se transformam radicalmente em algo novo, vez que não conseguem (ou não conseguiram até o presente momento) modificar a referida relação fundamental de dominação/subordinação. Porém, trata-se de um fenômeno que se verifica assim também, nos interiores dos espaços dominantes, eles mesmos, como expressão empírico-histórica do desenvolvimento desigual, mas orgânico, da acumulação do capital e da estrutura interna deste.

Mas será que a palavra estética é contemplada por essa constatação? Poderemos

afirmar que a esse verdadeiro crescimento da produção cinematográfica do terceiro mundo, corresponde um salto de qualidade estética dessa mesma produção? A resposta a essas questões não poderá deixar de pressupor a questão, a saber: experimentou a cinematografia dos países de crescimento industrial dominante, onde a chamada indústria cultural é um fenômeno de massa dominante, nesses últimos 40 anos um verdadeiro progresso de conjunto, não somente no que concerne ao profissionalismo performático dos efeitos diversos, mas na elaboração de uma verdadeira nova estética?

O sistema de hipóteses que estamos construindo não admite respostas positivas a estas questões. Isto porque, não obstante o crescimento geral e mundial da cinematografia e dos seus diversos aperfeiçoamentos pode-se afirmar que inexistem elaborações verdadeiras novas **escolas estéticas**, como as que vimos com o expressionismo alemão, o neo-realismo italiano, a nouvelle vague e, no caso específico do Brasil, o seu Cinema Novo. A produção cinematográfica mundial patina a deriva ou soçobram em crise profunda no que diz respeito à cunhagem de uma estética que codifiquem linguagens, temas e abordagens no interior de certa homogeneidade que comportaria uma escola. Tais hipóteses examinadas (aqui só poderemos esboçar esse exame) partem da constatação, válida não apenas para o cinema brasileiro, mas também para o cinema mundial, se além ao fato de que, apesar de todo o progresso, avanço e aperfeiçoamentos diversos, verifica-se desde os anos 60 do século passado, a incapacidade para a constituição de expressões novas que sejam capazes de fundir verdadeira e novas relações entre conteúdo e forma, na produção artística em geral, mas na cinematográfica em particular.

Isto, por sua vez, parece indicar profundo descompasso entre, o incremento técnico (cores, efeitos sonoros e de ilusão diversos) promovido pelo avanço tecnológico e a possibilidade da criação de verdadeiras novas formas artísticas sob o capitalismo entardecido e decadente. Constata-se, portanto, uma grande dificuldade de época! O que fazer para superar a crise dos paradigmas estéticos contemporâneos? Na verdade, a mundialização do capital dominada pela política mundial neoliberal, coloca de um modo ainda mais agudo e claro, a relação desigual e explorada da obra de arte com o capital, na época da sua reprodutibilidade técnica e a situação do artista neste processo. Mas se a arte é dominada pelo capital sob o reino do mercado mundial, em contrapartida o capitalismo pôde generalizar seu consumo como uma verdadeira

mercadoria de massa. Entretanto, não faz isto sem, pelo mesmo caminho, subsumi-la à ideologia das classes dominantes, às vezes só na forma, outras na forma e no conteúdo, e outras ainda apenas no conteúdo. A arte para sobreviver se adapta e nesse processo ela tem que necessariamente pagar um elevado preço ao verdadeiro demiurgo moderno. Contudo, não se trata de uma relação simples. Em sendo verdadeiro o valor estético geral, de forma e de conteúdo de uma obra cinematográfica, termina se chocando contra a cultura e contra os padrões estéticos dominantes. Ela será ainda mais revolucionária se também se opuser à cultura dominada. Não poderia deixar de ser assim se considerarmos que a cultura dominante - e por este mesmo vetor as idéias e os padrões estéticos dominantes são aqueles dos setores, camadas, regiões e classes dominantes, no tempo e no espaço.

E então o que dizer do artista no reino da mercadoria e do capital fictício? Ele irá oscilar entre dois grandes extremos no desespero da busca incessante de sua inserção nesse mercado coisificado, massificado, alienado: o da consecução de verdadeira obra de arte de elevado valor estético perceptível de diversos modos e que nunca será neutro em relação às condições sócio-materiais de sua produção, nem politicamente e o da produção de verdadeiras mercadorias cristalizadas e descartáveis, vendidas como se fossem obras de arte. Isto é bem visível em manifestações culturais como as da música, por exemplo, e o Brasil é um verdadeiro laboratório para a investigação do fenômeno nesse domínio da relação dos artistas com a indústria fonográfica. Pode-se constatar que a maioria dos verdadeiros artistas se acha crivada por esta contradição e que só excepcionalmente, superam-na. Alguns conseguem superar esta contradição em favor de uma verdadeira criação artístico-cultural elaborada com uma consciência crítico-revolucionário. Não foi este o drama consciente de muitos artistas que produziram sob o capitalismo, como os exemplos de Baudelaire, Rimbaud, Breton, Péret que o evocam em suas poesias?

O demiurgo da era moderna é o *Fausto* de Goethe. A sua metáfora transposta nos diz que o artista sob o capital tem que vender a alma ao diabo. Muitos acreditam que o podem enganar e lutam desesperadamente entre a sobrevivência digna com concessões e o servilismo total. Outros simplesmente se vendem de corpo e alma num cinismo cada vez mais niilista. Poucos, muito poucos, escolhem lutar contra a metamorfose da obra de arte em mercadoria vil. São os mais que conscientes do drama do artista moderno e os engajados com o seu ofício e uma ética crítico-humanista. Se o

artista vive as agruras da exploração e da alienação em geral do mundo capitalista, o cineasta vive-a de um modo ainda mais difícil de ser superada dentro de uma ética sem concessões de forma e de conteúdo. Poucos se engajam na defesa da verdadeira condição de seu ofício e do valor ético-estético de suas obras. Estes poucos sustentam que mesmo sob o julgo do capital o seu trabalho não pode ser medido apenas pelo tempo socialmente necessário à sua produção! Alguns, simplesmente fenecem diante da impossibilidade da construção de uma autêntica via para a produção de sua estética. Os colegas ou os críticos cínicos tratam-nos de heróis imbecis. Buñuel, Godard e Eisenstein, Fassbinder - e Glauber, de um modo ainda mais retumbante - foram vítimas dessa impossibilidade congênita de criar e de viver fazendo concessões ao monstro devorador.

No caso do cinema brasileiro, teve-se no *Cinema Novo* um momento excepcional desse encontro entre conteúdo e forma, de modo profundamente revolucionário, na obra de Glauber Rocha. Nela, encontra-se, de fato, a conquista de expressões formais que ao mesmo tempo traduzem novos conteúdos sobre o mundo, a vida e a história, que para Glauber, não permite a dicotomia entre o nacional e o de fora. Se ele partia do dentro reencontrava, como um Ulisses dos tempos modernos, o mundo através de uma verdadeira cosmogonia transcendente a épocas e a espaços! Mas o de fora em Glauber, não era o cinema do ocupante. Se ele admirava obras do cinema americano, vivia imerso nos sonhos fellinianos, bergmanianos e eisensteinianos. A genialidade de Glauber se acha exatamente no fato de promover a vitória de uma revolução estética, com poucos recursos financeiros, tecnológicos, e de material humano. Glauber, assim como os *cinemanovistas*, tinha no povo o seu objetivo maior. Contrariamente ao discurso do colonizador ou do dominador não concebiam a população incapaz de se desenvolver. Esta sim era a premissa daquilo que poderíamos denominar de um neocolonialismo cultural. Porém, tanto quanto seus colegas de escola ele partia do dado da realidade que constituía a alienação do povo. A sua diferença em relação aos seus companheiros de movimento era a de que pensava que o povo também era responsável da sua própria condição de alienado, depossuído dos meios de produção materiais e simbólicos. Por isto não tratava o povo em suas películas de modo paternalista ou populista. Não fazia concessões nem estéticas, nem políticas ao povo brasileiro. É por isto que sua criação alcançou níveis muito elevados. Estabeleceu, e não somente para o Brasil, mas também para os países dominantes e para o cinema do ocupante, um muito elevado padrão estético, em muitos aspectos insuperado ou

mesmo insuperável, quer dentro, quer fora da cultura cinematográfica capitalista brasileira. É claro: para conseguir isto se colocou praticamente fora da cultura e dos mecanismos dominantes de produção de filmes da sociedade capitalista nacional e internacional. Quando aos 24 anos Glauber Rocha finalizou *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) ele instituiu um padrão de um muito elevado valor estético revolucionando teorias e práticas nacionais e internacionais de se fazer cinema obra de arte! E com esta obra provou ser possível alcança-lo, mesmo em condições desfavoráveis. É verdade: o público a quem pretendeu se dirigir principalmente e pelas razões expressas anteriormente, não conseguiu apreciar sua obra, introduzindo mais um complexo problema para o artista sob as condições capitalistas de produção e distribuição: a questão da recepção de sua obra e da possibilidade que ele, artista, tem de dialogar com seu público, estando este esmagado pela cultura e ideologia dominante. Este é um outro drama para o verdadeiro artista na modernidade capitalista. O que fazer se sua estética precisa, para continuar existindo, ser consumida por uma massa alienada? O que fazer se as massas alienadas só entendem a linguagem dos produtos e produtores alienantes?

Sem dúvida não queremos dizer que tudo que foi feito antes e depois de Glauber não tem valor estético. Somente em casos excepcionais - que não dizem respeito apenas as condições técnico-material da criação, o artista consegue, sob o capitalismo, alcançar, ao mesmo tempo, os níveis estéticos mais elevados - como produto dialético e intrínseco de conteúdos crítico-humanistas ou revolucionários, que se opõem aos valores dominantes do lugar espaço-temporal (de dentro e/ou de fora) onde a obra de arte vê a luz e onde o artista vive e produz - e sobreviver de seu próprio ofício!

No Brasil dos anos 60, já existia uma busca cultural e artística que procurava contestar os valores impostos pela cultura invasora. Mas o cinema brasileiro nunca conseguiu deixar de ser tributário dos paradigmas hollywoodianos. Ou seja, em muitos aspectos o cinema brasileiro é um cinema americano. E nestes termos Paulo Emílio tinha razão ao chamar a atenção, a seu modo, para este fato que se constitui desde a mais tenra idade do cinema brasileiro, quando Hollywood ainda se formava. Diz ele:

Logo após o estrangulamento do primeiro surto cinematográfico brasileiro, os norte-americanos varreram os concorrentes europeus e ocuparam o terreno de forma praticamente exclusiva. Em função deles e para eles o comércio de exibição foi

renovado e ampliado. Produções européias continuaram a pingar, mas durante as três gerações em que o filme foi o entretenimento principal, cinema no Brasil era fato norte-americano e, de certa forma, também brasileiro. Não é que tenhamos nacionalizado o espetáculo importado como os japoneses o fizeram, mas acontece que a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos estratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A amplíssima satisfação causada pelo consumo do filme americano não satisfazia porém o desejo de ver expressa uma cultura brasileira que, sem ter a originalidade básica como a hindu ou árabe em relação ao Ocidente, fora se tecendo com características próprias indicativas de vigor e personalidade. (1996, p. 93)

O grande público nas condições capitalistas de produção (e distribuição), busca, sobretudo, não deleite estético, nem consciência crítica, mas, sobretudo divertimento efêmero. Na verdade, esta mentalidade fecha um círculo vicioso na *sociedade do espetáculo* onde o fetichismo da mercadoria deve servir em primeira e em última instância à reprodução do capital e às condições de existência das formações sociais capitalistas globalizadas pelo neoliberalismo. Nela o produtor direto doa o seu valor de uso, submete-o, deforma-o, em função das necessidades do capital. Seu valor de troca junto com sua força subjetiva simbólica, imagética e estética (que não pode ser medido pelo tempo de trabalho socialmente necessário à sua produção) é subjugado no que concerne, não apenas a forma, mas ao conteúdo também.

Em nenhum momento a camisa de força da dominação cultural hegemônica deixou de exercer sua pressão. Se isto é verdade, deve-se perguntar então, por que apesar disto, ocorrem vitórias da arte de estética elevada, inclusive no Brasil? A resposta não tem a ver apenas com o valor, o talento e a capacidade de realização de cada artista, mas, sobretudo com a opção que o artista faz esteticamente que nunca será neutra politicamente! Trata-se de um problema que envolve uma complexa relação entre estética e ética.

Uma breve panorâmica na história da cinematografia brasileira permite, ao olhar atento, distinguir alguns momentos fundamentais, destacando-se pelo menos três grandes movimentos por um cinema nacional, brasileiro: a *Chanchada*, o *Cinema Novo*

e o *Cinema do Lixo* [3] . Mas antes destes movimentos, o artista do cinema brasileiro, universalista por natureza, já havia dado mostras da sua extraordinária capacidade criativa. De 1930 temos uma obra-prima que é uma espécie de batismo-de-fogo para o cinema brasileiro. Foi um verdadeiro **manifesto estético**, uma espécie de síntese expressionista-surrealista condensada na única obra de Mário Peixoto denominada *Limite* (1929). Após este brilhante primeiro grande filme estético da cinematografia brasileira, não creio que se possa falar de uma obra do mesmo quilate, se considerarmos a estética não apenas a forma através da qual uma narrativa nos é mostrada nos écran das salas de projeção-exibição.

Se considerarmos a estética como a junção indissociavelmente revolucionária entre forma e conteúdo, somente 34 anos depois de *Limite*, através de Glauber Rocha é que a cinematografia brasileira conhecerá, em um mesmo autor, pelo menos três obras extraordinárias: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967), e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). O Brasil do Rio de Janeiro e São Paulo, e a cinematografia brasileira vivia uma espécie de efervescência teórica, político e de criação artística, e as obras eram como que a síntese mais completa deste momento febril. É claro que antes do *Cinema Novo* tivemos o grande ciclo da *Chanchada* que deixou, sem dúvida, sua marca impregnando o cenário histórico do cinema brasileiro. E a desagregação rápida do movimento do *Cinema Novo* descambou através de seu ideário radicalizado no *Cinema do Lixo* em São Paulo em finais dos anos 60. Contudo o *Lixo* não tem, sem dúvida alguma, a mesma expressão que o *Cinema Novo*. O *Lixo* reuniu os marginalizados do cinema nacional e uma intelectualidade de rancorosos e revoltados sem projeto claro, de cineastas-lupens que se moveram através de um pseudo-anarquismo, vez que não havia nenhuma preocupação em dar coerência teórica ou política ao movimento, sistematizando com rigor as suas idéias. O *Cinema Marginal*, sem dúvida, também deixou sua marca na história da cinematografia brasileira, mas sem a força do *Cinema Novo*. Este foi, com certeza a culminação particular, cinematográfica, de um amplo movimento cultural que sacudiu a música popular brasileira (lembrem-se que o TROPICALISMO, movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, queria ser também mais que musical), o teatro, a literatura. Os autores *cinemanovistas* com certeza também não conseguiram dar uma grande homogeneidade e coerência ao seu ideário teórico, estético e político. Na verdade, seu grande mentor foi Glauber Rocha, verdadeiro começo, meio e fim do movimento do *Cinema Novo*. A integridade através da qual Glauber viveu este projeto,

colocou-o num beco sem saída. Suas trajetórias resumem a história inúmeras vezes vividas pela solidão revolucionária, desta vez, provavelmente, pelo maior e o mais autêntico teórico e artista revolucionário que esse país já produziu. Em síntese, o drama da vida e da morte de Glauber Rocha é o drama do *Cinema Novo* e da verdadeira arte brasileira revolucionária, ao mesmo tempo anti-subdesenvolvida e antiimperialista. Glauber persistiu até a morte, literalmente.

Depois do *Cinema Novo*, mas antes mesmo do seu fim, seus integrantes já haviam derivado. Os cineastas brasileiros, inclusive os integrantes do movimento *cinemanovista*, desde o início dos anos 70 já havia se tornado pragmático. A rigor, a esmagadora maioria, já havia ingressado num processo de adaptação às condições implacáveis do mercado e da mentalidade do público consumidor.

Passados mais de 30 anos o cinema brasileiro continua a sua escalada desesperada em busca por adaptar-se às condições do mercado. Esta corrida se acentuou desde os meados dos anos 80 em um mercado cada vez mais globalizado. Cada vez mais o cinema brasileiro não pensa apenas em inglês, mas fala cada vez mais em inglês! Almeja o OSCAR! Deseja ardentemente o mercado americano e mundial. Seus cineastas pretendem ingressar em Hollywood e fazer filmes lá. Assim, parece quase que uma figura de estilo formulações como as que pretendem que o cinema brasileiro se acha a procura de uma identidade, sobretudo se considerarmos no conteúdo desta palavra o conceito da palavra estética.

Esse cortejo crescente do cinema brasileiro procurando seduzir o mercado americano e europeu, além, é claro, do público interno às fronteiras nacionais, teve alguns importantes (e bons filmes) estruturados através de narrativas classicamente hollywoodiana com o tradicional começo, meio e fim. Desde no início dos anos 70 essa ambição adquiriu consistência. Pode-se lembrar aqui o sucesso grande de um filme que, em buscando na história do Brasil colonial o seu cenário, procura introduzir uma mescla de culto à raça negra e à luta contra a opressão dos escravos. Mas, sobretudo algo que pôde fazer o cinema sobreviver financeiramente no período da Ditadura através da pornochanchada: sexo, luxúria e erotismo. O filme se chama *Xica da Silva* (1976). É claro que seu autor, Carlos (Cacá) Diegues, um dos mais célebres integrantes do movimento do *Cinema Novo*, explora o mito de *Xica* usando dando-lhe uma personalidade exuberante. Deste modo, aparece na tela mais que seu fogo erótico.

Aliás, estes elementos pudicamente sempre estiveram ausentes nos filmes do *Cinema Novo*. Este cinema da adaptação aos novos tempos teve exatamente aí seu principal motor de sedução do grande público. *Xica da Silva* incorporou o cinema brasileiro às exigências do mercado e às rotas dos circuitos internacionais. Só com ele, Diegues vendeu 5,5 milhões de ingressos e mais 2,5 milhões com *Bye Bye Brasil* (1979). Seu mais recente filme *Orfeu* (1999) - que transpõe o mito grego para uma favela do Rio de Janeiro - só nas 8 primeiras semanas vendeu 1 milhão de ingressos. Igual a esses filmes, outros títulos (*Dona Flor e Seus Dois Maridos*, Bruno Barreto, 1976, por exemplo), bons sem dúvida, repetiram narrativas lineares e utilizaram os mesmos ingredientes temperados pelo erotismo. Entretanto, tais narrativas sempre estiveram marcadas por uma visão do povo herdado do populismo de autores como Jorge Amado, no qual o povo é sempre ou vítima, ou malandro. Glauber odiou esta fórmula populista! Alguns dão um tom mais dramático e angustiante como *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia*, (1977), *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, (1980) todos 2 filmes do diretor argentino radicado no Brasil, Hector Babenco, autor de uma das mais custosas superproduções do recente cinema brasileiro denominado de *Cinema da Retomada*. Em *Carandiru* (2003) Babenco aborda mais uma vez uma das linhas de força da sua criação (e do cinema brasileiro recente), os excluídos, os ladrões, a favela, a injustiça social, etc. Mas o que tem de novo e de diferente das produções hollywoodianas esse *Cinema da Retomada*?

Na verdade, o cinema brasileiro ingressa nos anos 70 e 80 com muita vontade de afirmação e romper as fronteiras do cinema subdesenvolvido diagnosticado por Paulo Emílio. Ele é capaz de abordar todos os temas. Dos mais intimistas dramas de classe média, às questões ligadas à luta política na história do Brasil fazendo referência velada ou explícita aos militares e ao seu regime ditatorial. Os antigos do *Cinema Novo* como Nelson Pereira dos Santos (*Amuleto de Ogum*, 1975) continuam a produzir. Leon Hirszman coloca nas telas *São Bernardo* (1972), além de tudo uma grande homenagem a um grande escritor da literatura brasileira (Graciliano Ramos), no qual as antigas questões do campo e do sertão aparecem com força. Filmes históricos também aparecem como *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), *O Caçador de Esmeraldas* (Osvaldo de Oliveira, 1978), o que com certeza indica uma necessidade, aqui, como lá fora, de se voltar permanentemente às raízes históricas em busca das gêneses e genealogias que podem ajudar a explicar o presente. Outros filmes retomam questões psicológicas ou dramas amorosos ou sócio-culturais e mesmo a questão

social. *Os Condenados* de Zelito Viana (1973), *Iracema, uma Transa Amazônica* (1981) de Jorge Bodanski e Orlando Senna e *Eles Não Usam Black-Tie* (1980) de Leon Hirszman são exemplos significativos. O conteúdo e a forma destes e de outros filmes não parecem incomodar os militares brasileiros que não recuam diante de uma reivindicação antiga dos cineastas e do meio cinematográfico do país e criam a EMBRAFILME no final dos anos 1960[4].

A EMBRAFILME foi criada oficialmente por decreto, em 12 de dezembro de 1969, como uma agência do Instituto Nacional do Cinema. Ela foi um importante organismo de produção e distribuição que teria vindo reforçar a arte ou o cinema do ocupado. Estaríamos aí diante de uma contradição? O próprio Estado Nacional brasileiro não teria no capital financeiro internacional uma de suas bases de sustentação? No entanto, no final dos anos 80, a Embrafilme já era o bode expiatório do cinema nacional. A empresa, que agonizante em 1989, teve um fim inusitado quando ex-presidente Collor decidiu empurrá-la definitivamente para uma cova rasa. EMBRAFILME foi sepultada desse modo por alguém que se dizia um grande escudeiro da livre iniciativa. Mas não vimos realmente muitos cineastas brasileiros chorando a sua morte. Collor de Mello que havia inaugurado uma política de privatizações - que seria aprofundada pelos governos sucessivos de Fernando Henrique Cardoso e pelo atual de Luiz Inácio Lula da Silva, acaba com a EMBRAFILME. Curiosamente, boa parte, senão a maioria dos cineastas brasileiros apóia a medida! Uma outra parte considerável chora a sua perda! A morte anunciada tantas vezes do cinema do ocupado, do cinema subdesenvolvido, marcado pelo seu raquitismo estrutural histórico, parecia inevitável. Um país que realizava 90 longas-metragens por ano que ocupava 35% de um mercado de 200 milhões de entradas durante os anos 70 e 80 conseguiu não produzir um único filme em 1991. Morreu o cinema nacional? Qual o cinema que morreu então?

Com a crise mundial profunda do final dos anos 80 o cinema brasileiro parecia realmente marcado pelo pecado original e incapacitado a construir uma verdadeira indústria cultural nacional de massa. Esta crise se traduziu simbólica e materialmente pela derrubada do Muro de Berlim em 1989, pela Guerra do Golfo. No Brasil, ela se manifestou através da ascensão à Presidência da República de Fernando Collor de Mello que coloca a economia e a política do país na mais perfeita coerência com a política neoliberal e com as aspirações do capital financeiro internacional.

Não será por acaso que, somente no final dos anos 90 um processo de certo vigor que se autodenominou de *CINEMA DA RETOMADA*, restabeleceu alento para o cinema nacional. Alguns filmes concorreram ao Oscar e outros conseguiram sucesso em Cannes. Ninguém mais duvida da qualidade técnica, nem profissional geral do cinema brasileiro. Carla Camurati reafirma a necessidade de o filme deixar de ser subdesenvolvido e de falar inglês. *O Quatrilho* (1995) de Fábio Barreto fez um grande estardalhaço afirmando a idéia de que a via havia sido encontrada na linha da superação definitiva do subdesenvolvimento do cinema brasileiro. Ele conseguiu a indicação para o Oscar de melhor filme estrangeiro. Nos últimos anos dessa década o Brasil já produzia 25 filmes por ano e havia reencontrado 10% do mercado para seus filmes. Mais de 50 prêmios em todo o mundo se constituiu então em mais um atestado da vontade desse cinema.

Nessa conjuntura desponta uma das mais importantes figuras do novo cinema da *RETOMADA* [5]. Filho de banqueiro e diplomata, herdeiro da fortuna do pai, Walter Salles cava um clarão e alavanca jovens cineastas dos quais se torna mestre, colaborador e produtor. Seus filmes têm estilo e não abandona a temática do povo. Depois de haver falado de uma geração de desesperados da classe média baixa que sai do país (*Terra Estrangeira*, 1995), retoma uma das suas inspirações (e motivação de Glauber que considera uma de suas referências fundamentais) através de *Abril Despedaçado* (2001). Nele parece homenagear o cineasta baiano, sobretudo no que concerne a forma não linear da narrativa que retrata as disputas entre velhas famílias de proprietários de terras e de suas questões de honra. Mais tudo é contado através de certo realismo naturalista que vai ser exibido, ainda com mais linearidade e respeito aos cânones do modelo hollywoodiano em *Central do Brasil* (1998), seu mais badalado e premiado filme no exterior. Mais recentemente filmará as aventuras de Che Guevara no momento mais importante de sua formação política e humana em *Diários de Motocicleta* (2004). A citação a seguir que apareceu no *Le Monde* de 11 maio de 2000, resume bem seu ideário. Diz ele,

(...) Em cada momento de desespero, nós somos salvos sempre por dois fatores diferentes, mas, complementares: a capacidade de resistência dos cineastas de diferentes gerações e a presença do público que sempre se manifestou malgrado as crises. O que procura o público? Por que ele não nos abandonou em um país onde a distribuição dos filmes hollywoodianos não conhece nenhuma barreira? (...) O cinema

é ainda mais necessário como instrumento de formação em países como o Brasil, onde a identidade nacional não se cristalizou ainda plenamente. Ou em países que sofreram graves traumatismos e que tentam se reinventar. É notadamente o caso da Polônia, onde o último filme de Andrzej Wajda, *Pan Tadeusz* (1999), que é uma grande saga histórica sobre a identidade polonesa e que foi visto por mais de seis milhões de espectadores de uma população composta por 40 milhões de indivíduos.

Enfim, parece que continuamos na dicotomia cinema do ocupado versus cinema do ocupante, onde o subdesenvolvido mesmo falando inglês, francês ou espanhol não consegue se tornar ocupante. Os autores diversos parecem não entender que de há muito não existe o de dentro ou o de fora, porque tudo é de dentro e de fora. Antes mesmo dos anos 80 o processo de acumulação de capital planetária caminhava irredutivelmente para sua internacionalização baseada na mundialização neoliberal.

Dentre os filmes do novo cinema da retomada, um se tornou o mais emblemático de todos. Trata-se de *Cidade de Deus* do festejado cineasta Fernando Meirelles que não somente conseguiu concorrer ao Oscar, como se instalou em Hollywood. Mais uma vez o povo como *leit motiv*. O povo brasileiro e suas mazelas. Mais uma vez a favela, a injustiça social, as dificuldades de sobrevivência da grande maioria da população que vive em centros urbanos como o Rio de Janeiro. Utilizando-se de sua experiência na televisão e dos mais sofisticados recursos tecnológicos e efeitos especiais, e uma narrativa ambiciosa, entrecortada pela música dos guetos (funk, rap, etc.) negros, mulatos, quase brancos do Brasil varonil, Meirelles parece naturalizar a violência, estetizando-a. O feio é belo no seu filme que consegue o que poderia denominar de *lirismo tecnológico* recuperando a vida de um jovem traficante que faz uma jovem da classe média se apaixonar por ele. Ao lado desse drama romântico contado quase que de modo clínico, aparece a história de um jovem favelado que deseja se tornar fotógrafo de jornal para retratar seu mundo. Sem dúvida, em muitos aspectos a ficção imita a realidade. Mas com certeza em um aspecto o filme se perde: ele patina a deriva sem diagnóstico, nem, muito menos, prognóstico para a realidade que tenta apreender. O tráfico de droga, de armas, a miséria e a violência, parecem sempre ter existido e nunca acabarão. Aliás, esse é o refrão que as chamadas elites governamentais repetem junto com o próprio povo. Parece realmente no seu cotidiano, algo absolutamente inelutável, natural. Esta estética que vendeu horrores de bilheteria no mundo, não quer ter ética. É cética, quase niilista. É o olhar de alguém que se sensibilizou com a miséria,

que aprendeu a ganhar dinheiro com ela, mas que se exime de emitir uma opinião, um desejo de mudança. É uma estética colada com o seu tempo, pragmática e neoliberal.

Do final dos anos 90 e nos 5 primeiros anos do século XXI, o cinema brasileiro não parou de crescer numericamente. É um cinema respeitado no mundo inteiro. Ninguém ousaria dizer mais que esse cinema é tosco, mal arranjado, como muitas vezes os filmes de Glauber podem parecer indicar. Competindo com os filmes italianos, holandeses, espanhóis, mexicanos e do resto do mundo, pode-se dizer que hoje ele se acha longe da morte anunciada. Mas repetindo um feito também inerente ao cinema mundial da atualidade, ele é incapaz de forjar uma escola estética. Reproduz simplesmente a fragmentação da realidade coisificada do mundo atual e de seus fetiches. Nele a miséria vira objeto de culto! Não resta dúvida que não se pode mais falar do cinema brasileiro como um cinema subdesenvolvido. Se ele foi, como falou Paulo Emílio, um cinema do ocupante quando se referiu ao cinema da *Belle Époque* brasileira, hoje ele se tornou, sem dúvida e mais uma vez, num cinema do ocupante. Ele fala sua linguagem, reconstrói suas narrativas, usa a sua estética, os seus jogos. Não está, portanto, interessado em adquirir uma identidade própria, nem construir uma verdadeira estética cinematográfica nova.

O avanço da qualidade técnica do *novo* cinema brasileiro se traduziu em muitos prêmios nacionais e internacionais. Expressou-se também por um número grande de filmes produzidos e pela quantidade infinita dos temas abordados e gêneros tratados. A manipulação tecnológica que produzem imagens difíceis e belas e uma narrativa colada nos moldes dominantes fez crescer a aceitação do filme brasileiro pelo público brasileiro e internacional e isto se concretizou cada vez mais por grandes bilheterias. O artista de cinema brasileiro quer persistir nas vias construídas. Não obstante pode-se afirmar que, diferentemente do ideal *cinemanovista*, a fragmentação teórica e de concepção do cinema brasileiro dos anos 80, 90, mas também aqueles do século XXI dão provas de que existe uma dificuldade ou mesmo uma impossibilidade na elaboração de uma proposta estética que se consubstancie numa verdadeira escola. Mesmo aqueles que demonstram uma grande preocupação social e uma crítica ao mundo capitalista decadente não conseguem entusiasmar e marcar tanto alguns dos emblemas aos quais já nos referimos. Voltaremos, sem dúvida, mais de uma vez a assistir os filmes das novas safras. Mas eles passarão aos arquivos sem muita dificuldade. O único consolo para o artista brasileiro é que isto não diz respeito

exclusivamente ao cinema. A literatura e mesmo a ciência se encontram marcados por esses impasses e não só no Brasil.

Penso que é possível se afirmar que, em se tornando um cinema internacionalizado, inclusive através dos mais variados requintes de suas linguagens, o cinema brasileiro reproduziu também, e não poderia ser de outro modo, a dificuldade maior do cinema mundial: como fundir forma e conteúdo de modo humanista e revolucionário, em um mundo cada vez mais vazio de valores, onde o homem depois de mercadoria e coisa, virou, na sua miséria, fetichismo permanente do lixo neoliberal? De uma estética sem ética, estamos não longe de uma estética do vazio.

[*] Professor do Departamento de História e Pós-Graduação em História e Ciências Sociais, Coordenador da Oficina Cinema-História da Universidade Federal da Bahia e editor da revista O Olho da História (www.oohodahistoria.ufba.br)

[1] GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

[2] Ver a este propósito Chesnais, François. *La mondialisation du capital*. Paris, Syros, 1994. Serfati, Claude. *Larmement en France: genèse, ampleur et coût d'une industrie*. Paris, Nathan, 1992. Gill, Louis, *Fondements et limites du capitalisme*. Québec, Boréal, 1996 (traduzido para o espanhol pelas edições Trotta de Madri).

[3] A *Chanchada* foi gênero dominante no Brasil durante os anos 40 e 50, e semelhante a manifestações similares em vários países, se constituiu em comédias de costumes, em geral com gosto satírico. Mazzaropi foi, no Brasil, o rei do gênero! Veja-se, por exemplo, AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro - A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira, 1989. O *Cinema Novo*, por sua vez, teve os anos 60 como seus anos de glória. Também queria retratar o povo, mas o povo como vítima, sofrido e explorado do nordeste brasileiro, ou povo criativo, musical e malandro das favelas do Rio de Janeiro. Veja-se sobre o assunto XAVIER, Ismail. *Sertão mar - Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. O *Cinema do Lixo* ou da *Boca do Lixo* ou ainda *Cinema Marginal*, vigorou,

sobretudo nos anos 70. Era radical e não admitia fazer concessões à ordem e aos modelos cinematográficos. Explorava o tema do lupenproletariado, bizarros, mas sem querer ser antiestético, ou melhor, anti-cinema. Foi uma espécie de sucedâneo do Cinema Novo. Ver sobre o assunto RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973) - A representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense / Embrafilme, 1987, ou ainda FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo, Max Limonad / Embrafilme. São Paulo, Limiar, 2000.

[4] Amâncio, Tunico. *ARTES E MANHAS DA EMBRAFILME: CINEMA ESTATAL BRASILEIRO EM SUA ÉPOCA DE OURO (1977-1981)*. Rio de Janeiro, EdUFF, 2002.

[5] NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada*. São Paulo, Editora 34, 2002.