

## UMA MONTAGEM DO CINEMA BRASILEIRO – LENDO A *REVISTA USP*

Lucia de Oliveira Almeida\*<sup>1</sup>

Desde 1998, quando ingressei no projeto “Poéticas Contemporâneas”, venho lendo e indexando a *Revista USP* como parte integrante do esforço de mapeamento e estudo de periódicos literários e culturais, visando investigar o processo de construção e desconstrução dos cânones e da tradição da nossa crítica cultural. Nesta fase inicial do mestrado, decidi retomar alguns textos sobre o cinema brasileiro que possivelmente serão objeto de um capítulo do trabalho. Pensando no sentido mais restrito de montagem como seleção, agrupamento, combinação e organização de fragmentos, buscarei observar as escolhas da revista, o que seleciona, como agrupa, combina e organiza a sua leitura, principalmente no Dossiê Cinema Brasileiro.

Os textos sobre o tema estão basicamente divididos entre os fascículos 4, 8 e 19. O principal foco da revista não está voltado para títulos em particular. Uns poucos ensaios se dedicam a filmes específicos, entre os quais, a interpretação de Saulo Pereira de Mello para o filme *Limite*, de Mário Peixoto, e a leitura de Ismail Xavier sobre dois filmes de Júlio Bressane *O Anjo Nasceu e Matou a Família e Foi ao Cinema*, texto que fez parte de uma tese entregue à Universidade de Nova York em 1982. Contudo, a maior parte da reflexão sobre o tema figura no Dossiê, publicado em 1993, no fascículo 19, composto por 22 ensaios que também me exigirão um trabalho de montagem, na seleção e combinação das idéias, ora confluentes ora divergentes, preponderantes no Dossiê. A revista, que normalmente dá lugar a textos de colaboradores da própria USP, para este empreendimento, convidou realizadores, críticos e historiadores do cinema de fora da instituição.

---

<sup>1</sup> \* Mestranda na UFSC.

O Dossiê Cinema Brasileiro é voltado, na sua maior parte, para a crise que se agrava na década de oitenta, tomando corpo com o fim da Embrafilme e com as outras ações de desmonte do Governo Collor no início dos anos 90. Portanto, a atenção do periódico se volta para a contemporaneidade, discutindo as possíveis saídas para a produção cinematográfica brasileira em meio à massificação de Hollywood. Os textos, de maneira mais ampla, estão tratando da questão da identidade nacional e da relação entre Estado e cultura. Os problemas de produção e distribuição dominam a cena em discussões sobre reserva de mercado, subsídio estatal e leis de incentivo ao investimento da iniciativa privada.

Jean-Claude Bernardet, pensando sobre o início do nosso cinema, enxerga o descompasso entre o filme e o público desde a filmagem de 1898 que se convencionou chamar de o “nascimento” do cinema brasileiro. Além de tratar de outras questões, o ensaio de Bernardet dá o pontapé inicial para a discussão sobre as causas da quase exclusão do cinema nacional do mercado, encontrando, para isso, possíveis razões que teriam relação com a forma como os historiadores pensaram o surgimento do cinema brasileiro: a partir de uma filmagem e não de uma projeção pública e paga. Ou seja, para Bernardet, o foco sempre esteve voltado para a produção e não para exibição e para o público, com exceção das chanchadas e das pornochanchadas. Já o cineasta Guilherme de Almeida Prado, no ensaio seguinte, tem uma visão bem diferente, afirmando que

o cinema brasileiro em todos os momentos de sua história sempre teve uma ligação com o popular. Desde os melodramas dos anos 30 e 40, as chanchadas dos anos 50 e 60 até as pornochanchadas dos anos 70 e 80, o cinema brasileiro sempre teve um diálogo fácil com o público brasileiro. Mesmo o Cinema Novo teve respaldo popular no início do movimento.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> PRADO, Guilherme de Almeida Prado. O elo perdido. *Revista USP*, São Paulo, n° 19, p.25, set./out./nov., 1993.

A visão do cineasta sobre a relação entre o cinema e o público parece um tanto isolada dentro do Dossiê, pois as posições dos outros colaboradores, com pequenas variações, evidenciam muito mais dificuldades do que facilidades nessa relação, o que pode ser percebido através do título do ensaio de José Inácio de Melo e Souza, “A morte e as mortes do cinema brasileiro”, ao qual retornarei mais adiante. Guilherme de Almeida Prado vê no humor o traço comum reconhecível em todos esses períodos de possível sucesso junto ao público, essa ligação teria se perdido apenas lá pelo fim dos anos 80. Entre as possíveis explicações para essa perda, o cineasta pensa que “já não temos mais um país claro e definível, não sabemos mais quem somos, qual a nossa ‘cara’. Há vinte anos o Brasil tinha uma cara reconhecível no Brasil e na maior parte do mundo. Hoje parece que vale tudo”. O ensaio de Guilherme, por não dar maiores explicações sobre como seria essa “cara” que o país tinha, possibilita pensar que o cineasta está enxergando a crise do cinema como um reflexo direto de uma crise de identidade nacional, o cinema brasileiro teria se perdido porque os cineastas não saberiam mais que histórias contar. Guilherme parece muito mais ver o cinema brasileiro como uma espécie de refém de uma crise identitária e muito menos como parte da construção dessa possível identidade.

Para Randal Johnson, professor da Universidade da Flórida que vai refletir sobre a falta de continuidade crônica do cinema brasileiro, o ponto diferencial foi o Cinema Novo, que redefiniu “o papel social do cinema, já não concebido como mera forma de entretenimento, mas sim como um modo de intervenção artística e cultural na conjuntura histórico-social do país”. O cinema saía de um modelo de estúdio para um modelo de autor contra a mentalidade mercantilista do cinema industrial. Contudo, Johnson vê como um erro por parte dos cineastas do Cinema Novo o fato de não terem criado circuitos exibidores alternativos. A sua posição em favor de “circuitos paralelos” de exibição o coloca em uma posição controversa com relação aos outros ensaístas, que se debatem com relação à reserva de mercado e aos apoios estatais. A

opinião de R. Johnson se contrapõe à do cineasta Vladimir Carvalho que, sem maiores rodeios, dispara contra o circuito alternativo que em um momento de crise como o do final da década de 80 poderia ser uma saída, porém, para ele, os líderes desse circuito

se transformaram em aprendizes de capitalistas, raposas do lucro e das vantagens do filme estrangeiro e nos traíram miseravelmente. Como é o caso da ‘cadeia’ Estação Botafogo, cujos responsáveis já assinalaram a ruptura com as engajadas origens e elegeram o bezerro de ouro como meta. Para eles só representamos prejuízo (...).<sup>3</sup>

Se por um lado a idéia de Randal Johnson não encontra eco entre os outros ensaístas, a questão da reserva de mercado e de outros apoios estatais é central nas discussões. José Inácio de Souza no subtítulo “A Morte” vai lembrar que embora muito se fale nas ações de desmanche do Governo Collor com o emblemático fim da Embrafilme em 16 de março de 1990, tratava-se apenas de terminar de “sepultar um corpo pútrido, cuja decomposição havia começado alguns anos antes”. Para o autor, afundava com a Embrafilme “a ideologia do intervencionismo estatal na área cinematográfica, que fora a base de sustentação do filme brasileiro nos 60 anos anteriores”. Atestando que o cinema brasileiro nunca abandonou o Estado e vice-versa, José Inácio de Souza considera as ações de assistência em nível estatal e municipal empreendidas após o fim da Embrafilme um retrocesso. Ações como a criação da Riofilme (distribuidora municipal), as possibilidades de financiamento com a Lei Rouanet e outras são consideradas por ele uma volta ao passado e se no tempo da Embrafilme “o bolo era pequeno” ele pelo menos “era para todo o país”. Se o ensaio do pesquisador José Inácio de Souza, por um lado, se concentra na “morte” mais recente do cinema brasileiro, no mercado que não é o paraíso, no abismo entre o cinema e a televisão, por outro não aponta caminhos, não vislumbra soluções, o seu texto torna mais aguda a situação em que se encontrava o cinema quando condena as

---

<sup>3</sup> CARVALHO, Vladimir. O mundo sente falta. *Revista USP*, São Paulo, n° 19, p.60, set./out./nov., 1993.

medidas de apoio sem que apresente outras. O tom agônico do texto ainda se amplia quando o trecho de subtítulo “as mortes” se encerra com uma frase que atribui a sobrevivência do nosso cinema muito mais ao destino do que a iniciativas ordenadas: “O desenlace para tantos problemas parece longe de uma solução criativa. Mas, como sempre, sobreviveremos, porque esta é a nossa sina”.

Menos pessimista é A. S. Cecílio Neto em “Reflexões sobre o cinema brasileiro”. Embora o autor não seja favorável a uma reserva quase absoluta do mercado, para ele “não haverá cinema organizado sem a ação reguladora, incentivadora ou subsidiária do Estado”, acreditando na descentralização do investimento por regiões ou estados como o meio mais eficiente de viabilização dos filmes nacionais. Para o cineasta, o investimento público no cinema brasileiro é “um investimento estratégico, de certa maneira não diferente do realizado na educação (...)”. Embora o raciocínio de Cecílio Neto, de alguma forma, equacione o problema do não retorno financeiro das películas quando as posiciona como um investimento estratégico como a educação, afastando-as, portanto, de um padrão mercadológico industrial, isso não parece resolver a questão da perenidade desse cinema, pois mesmo com apoio estatal a produção cinematográfica brasileira aos poucos entrou em colapso. O ensaísta aponta como possíveis soluções, sem constrangimentos, medidas adotadas em países da Europa como “quota de exibição nos cinemas, obrigatoriedade de exibição nas televisões, financiamento com verbas públicas através de organismos culturais, participação das emissoras de televisão na produção, etc”. Contudo, entre as saídas procuradas pelos cineastas naquele momento, a chamada internacionalização é a que provocou mais polêmica.

O ensaio de Eugênio Bucci, sobre os filmes *A Grande Arte*, de Walter Salles Jr. e *Brincando nos Campos do Senhor*, de Hector Babenco, posiciona o primeiro como um filme brasileiro que parece americano e o segundo, ao contrário, como um filme americano com muito

de não-americano. Sem entrar em uma análise dos dois filmes, o que chama a atenção aqui é a efervescência da discussão. Esse aspecto quase passional que a questão adquire no início da década de 90, talvez o auge da maior de todas as crises do cinema brasileiro, provoca algumas afirmações, que hoje quase dez anos depois, parecem um pouco descalibradas. Quanto ao filme de Walter Salles, a controvérsia se deve à clara opção pela conquista do mercado, pois o cineasta, em um momento em que a produção cinematográfica nacional estava praticamente paralisada, lançou um filme brasileiro falado em inglês e com uma estética que cita claramente o cinema noir americano. As reações, como era de se esperar, foram extremas. Por outro lado, para o ensaísta, *Brincando nos Campos do Senhor*, apesar de sua produção hollywoodiana, mantém fortes laços com o cinema brasileiro naquilo que ele tem de insubordinado, de radical. De fato, seja pela sua longa duração, pela sua pouca pressa e pela ausência de uma redenção final, a película de Babenco se afasta dos filmes de Hollywood, o que talvez justifique o seu fracasso de bilheteria e o fim da aventura do diretor pelos estúdios americanos. Embora estes aspectos possam distinguir *Brincando nos Campos do Senhor*, o fato de o filme ter sido lançado no mesmo ano (1991) que *A Grande Arte*, momento de agonia do cinema brasileiro, levou a um certo maniqueísmo crítico como se um filme (o de Babenco) constituísse a sobrevivência da identidade nacional de dentro da indústria de Hollywood e o outro (o de Walter Salles) abrisse mão dela dentro do Brasil. No calor do momento, Eugênio Bucci chega a afirmar sobre *Brincando nos Campos do Senhor*: “(...) além de antiamericano, ele adquire um parentesco distante com alguns dos melhores filmes brasileiros dos últimos 30 anos” e mais adiante “a brasilidade de *Brincando* tem, de fato, raízes mais profundas, que o levam para junto de alguns dos momentos mais inquietos do cinema nacional”. *Brincando nos Campos do Senhor* e *A Grande Arte* tiveram, então, concentrado sobre si, todo o foco das discussões sobre cinema, que tinham em seu bojo também uma outra questão que ocupa a parte final do Dossiê: o gênero no

cinema brasileiro. *A Grande Arte* pontuava essa discussão junto com *Faca de Dois Gumes* (Murilo Sales, 1989), por promover, segundo José Mário Ortiz Ramos, “uma entrada sem culpa” no gênero policial. O autor considera, no caso brasileiro, assim como Guilherme de Almeida Prado, a comédia como o gênero que “permeia com êxito a história cultural recente”, citando as chanchadas, Mazzaropi, as pornochanchadas e as 36 produções dos trapalhões, obras que teriam interconectado “as ‘lógicas’ da produção e dos consumidores”. José Mário Ramos chama a atenção para os poucos trabalhos dedicados a esse cinema de linha cômica, pois as reflexões se voltaram preponderantemente para o cinema de autor. Sua proposta é exatamente um aprofundamento nas reflexões sobre o gênero no cinema brasileiro, concentrando-se em um dos nós da discussão que seria “a questão da cultura popular numa sociedade modernizada”. Faltaria “uma concepção atualizada, contemporânea, que (...) perceba a imersão do país na cultura *pop*, (...) uma postura que perceba como se fundem as tradições populares com a cultura moderna e industrializada, e como se originam as novas formas”.

É preciso registrar um ponto de consenso tratado por quase todos os colaboradores: a necessidade de uma relação entre cinema e televisão. Uma das razões reconhecidas pelos ensaístas para o aprofundamento das dificuldades do cinema brasileiro junto ao público seria a sua ausência das telas das emissoras de TV. As opiniões sobre o papel da televisão oscilam desde pensá-la como mais um veículo para a exibição dos filmes até como participante nas produções. Guilherme de Almeida Prado via nas emissoras estatais a maior possibilidade de início de um “namoro” entre o cinema e a TV no Brasil, seria o início do processo que então se ampliaria para as outras emissoras. José Inácio de Souza acrescenta um outro ingrediente à discussão que é a questão do custo. As emissoras comprem pacotes de filmes e telefilmes “a preços convenientes” no exterior, portanto para que os filmes brasileiros fossem exibidos pela TV os preços teriam que ser competitivos.

O Dossiê Cinema Brasileiro se distingue por estar voltado para a contemporaneidade em um periódico que tem como marca a preponderância de estudos sobre a tradição. Portanto, a discussão de uma crise no calor do momento em que ela se dá talvez seja a justificativa para a quase totalidade de colaboradores não “uspianos” na realização deste Dossiê que, digamos, sai um pouco dos padrões da revista muito mais voltada para questões de ordem teórica do que para conjunturas de mercado. O Dossiê resulta em uma discussão de caráter muito mais emergencial, a preocupação não é de ordem conteudística ou estética, mas de sobrevivência. Os títulos e subtítulos são um retrato da crise: “O elo perdido”, “A volta por baixo”, “Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990”, “A morte e as mortes do cinema brasileiro”, entre outros. A crise dos anos oitenta não se resume às dificuldades encontradas pelos realizadores na produção dos filmes, mas principalmente na parca distribuição e na falta de público. A abertura com o texto de Jean-Claude Bernardet que vai justamente chamar a atenção para o foco sempre ou quase sempre concentrado apenas na produção e não na exibição já aponta para o tom do Dossiê. Os cineastas e idéias permaneciam, mas as produções estavam alijadas do mercado, elas não interessavam à indústria cinematográfica. O Cinema Novo aparece como referencial de qualidade, mas também como referencial das dificuldades de relacionamento com o público. Desenha-se aí o maior impasse enfrentado pelos cineastas, que carregando a herança da ousadia e inventividade do Cinema Novo, encontraram enormes dificuldades em lidar com as exigências facilitadoras do mercado. A colocação de Eduardo Leone condensa um pouco a corda bamba sobre a qual se equilibram os profissionais de cinema naquele momento.

No afã de fazermos cinema, numa estrutura como a da Embrafilme que deveria estar voltada para o mercado, acabamos apenas fazendo filmes para prestígio e reconhecimento intelectual nas elites culturais brasileiras, esquecendo a existência dos espectadores nessa arte cara e, basicamente, industrial; perdemos a chance de organizar melhor o mercado, o demos de



bandeja para o cinema internacional, e um grande dinheiro foi gasto a fundo perdido.<sup>4</sup>

Como não ser “alternativo no próprio país”?<sup>5</sup> Como entrar no mercado ao lado objetos que visam unicamente o entretenimento, sem repeti-los, sem fazer concessões? Como ocupar lugar no mercado sem se internacionalizar? O mapeamento das principais questões levantadas pelos ensaístas e algumas de suas respostas foi o objetivo para o momento. Estes são apenas alguns apontamentos que deverão ser tratados de forma mais ampla em um futuro trabalho a ser realizado no mestrado que ora se inicia.

---

<sup>4</sup> LEONE, Eduardo. Calças no País das Maravilhas. *Revista USP*, São Paulo, n° 19, p.68, set./out./nov., 1993.

<sup>5</sup> Expressão utilizada por Teixeira Coelho no texto que apresenta o Dossiê Cinema Brasileiro.