

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**

*DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL E BIBLIOTECONOMIA*

**CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

*PROJETO EXPERIMENTAL*

**Cinema em Transe: O Bandido da Luz Vermelha**

José Rocha Magalhães Filho

8932069

**COMUNICAÇÃO**

**F-140**

Reg.: 439/95

**Março - 1996**

*Micrografia realizada pelo  
professor Luiz Sérgio Sousa*

Monografia orientada pelo  
professor Luis Sérgio Santos

CONTENTS

Alfred

A Battle

Emerson

**"Keep On Movin'"**  
**Hooper - Romeo - Law**

## AGRADECIMENTOS

Algumas pessoas foram essenciais na realização deste trabalho. Sem seu auxílio, seria bem difícil.

A Minha mãe Zenith, por todo seu apoio e à querida irmã Sheyla, pela compreensão e ajuda nos momentos mais difíceis.

A Angela Borges, pelo “start”.

Ao meu mestre e amigo Gilmar de Carvalho, pela paciência.

A Clariane Rebouças pelo incentivo perene.

A Erotilde Honório, Ismael Pordeus Jr., Firmino Holanda e Luís Sérgio Santos, pelos respectivos encaminhamentos.

Aos amigos Edvan Alves e Kiko Bloc-Boris, pela compreensão e diálogo em momentos-chave.

Ao amigo Evandro Abreu pela juventude.

A Silvia Andrade pela persistência.

A Fran Viana e Jackson Araujo pela inspiração perene.

A Hertébio Souza pela capacidade de transformação.

Em especial a Aline Goes, que me fez compreender a magia da sala escura do cinema.

• CONCLUSÃO	95
• BIBLIOGRAFIA	100
• APÊNDICE	105
• ATENÇÃO	110

## SUMÁRIO

• INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO I - A INDÚSTRIA CULTURAL.	11
I.1- As Culturas	12
I.2- A Cultura de Massa	15
I.3- A Indústria Cultural e Cinema.	19
CAPÍTULO II - O CINEMA	22
II.1- A Origem e O Desenvolvimento do Cinema	23
II.2- A Espectacularização do Filme	25
II.3- O Cinema no Brasil	44
II.3- O Cinema Novo	57
CAPÍTULO III - O BANDIDO DA LUZ VERMELHA	75
III.1- O Cinema Possível	76
III.2- Um anti-produto	80
III.3- Reação à ordem	90
III.4- Cinema em Transe	93

• CONCLUSÃO	98
• BIBLIOGRAFIA	100
• APÊNDICE I - Entrevista com Rogério Sganzerla	105
• APÊNDICE II - Filmografia de Rogério Sganzerla	110

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo analisar o cinema experimental e seu impacto na década de 60, mais especificamente do realizador Rogério Sganzerla e sua película “O Bandido da Luz Vermelha”, produzida em 1968. Serão observados o filme e as relações intrínsecas com os fatos de sua época, o meio artístico do qual foi oriunda, fazendo um paralelo com o cinema novo. Observar o compromisso histórico, que como afirma Marc Ferro, acaba se estabelecendo:

“Entre cinema e história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a história que se faz e a história compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos estes pontos o cinema intervêm.” (01)

O cinema marginal localiza-se numa época-chave da história brasileira - a ditadura militar instaurada pós-64. Seu início como movimento se dá em 1968, ano em que é editado o Ato institucional No. 05, impondo poderes totais de repressão, intervenção da União em Estados e municípios, cassação, suspensão dos direitos, demissão, reforma e confisco, tudo submetido aos imperativos da segurança nacional do Estado.

Esta dimensão política, conforme sentida e cobrada na época, se manifestaria na intervenção concreta da arte na sociedade, direta ou indiretamente, às vezes de caráter ideológico diluído, em outras tomadas por forte posicionamento frente à conjuntura encontrada.

“O Bandido da Luz Vermelha” é um filme - considerado junto de “A Margem”, de Ozualdo Candeias - deflagrador de um movimento chamado Cinema Marginal. Assim chamado pelas condições inóspitas de realização e que, de uma maneira ou de outra, iam de encontro ao que se havia estabelecido como normas de produção, distribuição, montagem e todo o aparato técnico que envolve o “fazer cinematográfico”.

Lei Furhammar e Folke Isaksson fazem a seguinte afirmativa:

“É amplamente reconhecido que os filmes refletem também as correntes atitudes existentes numa determinada sociedade, sua política. O cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo; tem também um conteúdo político.” (02)

É justamente esta proposta de cinema como um meio de expressão ideológica, como um manifesto político de seu tempo a que se propõe o trabalho. Mostrar este cinema como vetor no processo de circulação das ideologias e também produtor de uma ideologia própria, como propõe Jean Patrick Lebel.

A delimitação histórica é o período que vai desde a instalação do governo militar, em 1964, até 1973, considerado pelo autor Fernão Ramos a data limite para o cinema marginal. Serão observadas as manifestações artísticas ocorridas nesse período no país, depois de se traçar um histórico e conceituação do cinema mundial e nacional, para então analisar o movimento e o filme propriamente dito.

Assume-se o conceito de uma estética dialética do cinema, posto que este seja uma linguagem convertida graças a uma escrita própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo, ou seja “o cinema de autor”, como define Marcel Martin: “ O cinema tornou-se por isso um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte”. (03)

(01) P O cinema é uma linguagem, tal qual definida pelo semiólogo Christian Metz como um “sistema de signos destinados à comunicação”. A distinção entre a sétima arte e todos os outros meios de comunicação e expressões culturais vêm do fato de sua linguagem funcionar “a partir da reprodução fotográfica da realidade”.

A Perspectiva dialética do cinema foi o ponto de partida para estudar esta estética-história do cinema e suas conseqüências sociais, através de autores como Georges Sadoul e Jean-Patrick Lebel. O estudo de semiólogos e lingüistas, que contribuíram de forma definitiva para o estabelecimento de conceitos sobre o cinema, sua linguagem e implicações destes no contexto sócio-cultural também foram de fundamental importância.

O material de estudo constituiu-se de uma bibliografia básica, acrescida de material jornalístico da época e subsequente, além de relatos pessoais do realizador observado.

- (01) FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992. Pág. 13.
- (02) FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992. Pág. 06.
- (03) MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990. Pág. 16.

se refieren al cambio de estructura  
de los sectores de actividad  
económica. Para ello  
se requiere  
una serie de  
condiciones que  
deben ser  
cumplidas.

## CAPITULO I - A INDUSTRIA CULTURAL

El presente capítulo se refiere a la industria cultural.

El presente capítulo se refiere a la industria cultural.

## I.1- As Culturas

O cinema é uma manifestação cultural, observando o conceito de Edgar Morin:

“Uma cultura constitui um corpo completo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personagens míticas ou reais que encarnam os valores (os ascenstrais, os heróis, os deuses). Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio prático à vida imaginária; ela alimenta o ser semi-real, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si (sua alma), o ser semi-real, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade).” (01)

O termo cultura diz respeito a cada um dos indivíduos, às sociedades e agrupamentos humanos e ao mesmo tempo da humanidade como um todo. É uma peculiaridade humana que está diretamente associada à necessidade de comunicação entre a espécie e vale-se da mesma para acondicionar uma série de outras particularidades, que são concernentes ao fato do homem ser um animal social. Considerando-se a cultura como a maneira como cada grupo, e por sua vez a *civilização mundial*, se transforma e organiza-se, alguns conceitos mais amplos são válidos a seguir para atentarmos aos conflitos de interesses e às tensões geradas na vida social.

Para compreender essa cultura inserida na sociedade de consumo em que se vive, é *sine qua non* perceber como funciona a cultura e a indústria da cultura e dessa forma apresentar um de seus produtos e veículos mais interessantes, o cinema, que é o objeto desse estudo.

As relações entre cultura e seu tempo envolvem elementos de importância invariável, como o momento histórico. Para Muniz Sodré, “ a cultura é precisamente a estrutura que possibilita a dialética código/existência (através da troca de informações entre os dois níveis), a análise do real e da criação” (02). Mas esta cultura só existe num determinado tempo e muda, de acordo com o desenrolar histórico, assim como os valores, as crenças o chamado consenso social.

“Em consequência, pode existir uma cultura sincrética, mas também uma cultura heterogênea, de realidades diferentes (social, econômica etc), como se dá historicamente na nossa sociedade. Cada uma dessas realidades diversificadas comporta por sua vez, uma subestrutura (ou uma estrutura parcial) com seu código particular e seus fenômenos explícitos específicos, sempre regidos por uma dialética estruturante (...) aquilo a que chamamos de cultura tem um sentido estritamente sociológico (...) Esta cultura, de raízes aristocráticas, denominada por muitos de superior ou elevada (...) aquilo que se convencionou chamar de cultura de massa vem tendo sentido no quadro de uma oposição à cultura superior que é colocada geralmente em termos de refinamento contra a vulgaridade. Esta oposição é basicamente falsa, porque o código da cultura de massa (estético-cognitivo) é ontologicamente o mesmo da cultura elevada, apenas adaptado para o consumo de todas as classes sociais (...) não existe nenhum critério realmente válido que permita estabelecer a priori uma diferença entre um produto de cultura elevada e outro de cultura de massa (...) historicamente, a cultura de massa é apenas um momento na evolução da cultura de uma classe, e seus produtos não tardam a ser recuperados pelo sistema elitista da cultura superior”. (03)

Como define Muniz Sodré, “não há sociedade, por mais arcaica que seja, sem um *sistema de comunicação*, ou seja, sem um sistema de circulação de informações baseadas num código comum. (...) *Comunicação* é troca de informações (estímulos, imagens, símbolos, mensagens) possibilitada por um conjunto de regras explícitas ou implícitas, a que chamaremos de *código*. (...) Entender a estrutura de um sistema implica em decifrar o seu código” (04).

Tudo isso leva a crer que o que não sabemos também sustenta o que sabemos, pois temos um portentoso acervo de informações - mesmo que a partir de um ponto não haja mais registro algum sobre como as primeiras informações realmente verificavam os primeiros acontecimentos - , que nos é útil mas não nos é totalmente visível, é apenas associável, ou melhor, apenas sustentado como parte da cultura humana.

Na verdade, a cultura pode ser vista como um sistema mediador, que possibilita a circulação, a análise e a construção do real. A dialética entre o *código* e a *experiência existencial* faz com que o avanço de um ajude a ascensão do outro. A análise do real e da criação só é possível portanto, através da dialética código/experiência, e é através dessa troca de informações entre os dois níveis que a cultura se compõe. Aqui vale citar o esquema de evolução da cultura humana proposto por Sodré:

O que geralmente se entende por cultura, num prisma estritamente sociológico, é:

“o saber das artes e das letras (as Humanidades), legado greco-latino incorporado pelo ocidente. Essa cultura, de raízes aristocráticas, denominada por muitos de *superior* ou *elevada*, tomou vulto a partir do século XVI. Após a Renascença e a Reforma, a *intelligentsia* (classe dos intelectuais) e a cultura se libertaram da rígida ambientação social imposta pelo Cristianismo durante a Idade Média e se separaram em demasia da existência comum. Dela (dessa cultura) começou a se apropriar, no século seguinte, a burguesia ascendente, desejosa de arrebatara os símbolos de status da aristocracia e também de marcar a sua posição na classe. No século XVIII, um número maior de burgueses ascendeu às posições-chaves da cultura. No século XIX, a classe vitoriosa, senhora absoluta dos meios de produção, passou a patrocinar integralmente a cultura e os intelectuais. . No século XX, a cultura elevada voltou a fechar-se num certo hermetismo e numa posição que exalta a aristocracia do espírito, separando-se - como após a Reforma - da vida comum” . (05)

Essa é uma historiografia sucinta da cultura e aculturação do homem das sociedades históricas. Chegamos ao limite onde apresenta-se a produção social, econômica, política e, conseqüentemente, industrial da cultura, cujas características tem na comunicação de massas o apanágio dessa mesma cultura. Camille Paglia define a natureza animal da cultura:

“As células ocidentais de santidade e criminalidade são um avanço cognitivo na história humana. Nossos mitos fundamentais são Fausto, que se tranca em seu gabinete para ler livros e decifrar códigos, e Don Juan, que faz uma guerra de prazer e conta suas conquistas por número apolíneo. Os dois são egos celulares, sedutores e conhecedores criminosos, nos quais se fundem o sexo, o pensamento e a agressão. Essa célula separada da natureza é nosso cérebro e olho (...) A dureza de nossas personalidades produziu a vulnerabilidade do Ocidente à decadência. Tensão leva à fadiga e ao colapso, ‘últimas’ fases de história, em que floresce o sadomasoquismo. (...) A decadência é uma *doença do olho*, uma intensificação sexual do *voyeurismo* artístico” (06).

## I.2- A Cultura de Massa

A cultura de massa se refere diretamente aos produtos oriundos de uma sociedade industrial, ou de massa. Os meios de comunicação de massa estão intrinsecamente ligados à essa cultura, já que é através deles que escoam a produção destinada ao povo.

Como Morin discorre:

“A cultura de massa integra e se integra ao mesmo tempo numa realidade policultural. Faz-se conter, controlar, censurar (pelo Estado, pela Igreja) e, simultaneamente, tende a corroer, a desagregar as outras culturas. A esse título, ela não é absolutamente autônoma: ela pode embeber-se de cultura nacional, religiosa ou humanista. Embora não sendo a única cultura do século XX, é a corrente verdadeiramente maciça e nova deste século. Nascida nos Estados Unidos, já se aclimatou à Europa Ocidental. Alguns de seus elementos se espalharam por todo o globo. Ela é cosmopolita por vocação e planetária por extensão. Ela nos coloca os problemas da primeira cultura universal da história da humanidade”. (07)

Sobre o binômio produção-criação na sociedade industrial, o autor define que “a indústria cultural precisa de unidades necessariamente individualizadas”, e ainda que:

“Deve pois superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas burocráticas-padronizadas e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer. Seu próprio funcionamento se operará a partir desses dois pares antitéticos: burocracia, invenção, padrão-individualidade.” (08)

Os tipos móveis de imprensa, invento de Gutemberg no século XV, podem ser considerados os protótipos dos meios de comunicação de massa que entraram com vigor na sociedade capitalista liberal da segunda metade do século XIX. Numa visão superficial - mas ainda eficiente - , os veículos e os produtos do

*mass media* têm como objetivo original, levar ao máximo possível de pessoas a informação desejada. Essa é a base do sistema de comunicação de massa, que por fim popularizaria uma cultura massiva.

O progresso e multiplicação dos produtos e serviços aliados à comunicação de massa, levaram a crer que a cultura de massa emergente, destilava e copiava as fórmulas da arte já estabelecida, cultuando subprodutos da cultura tradicional. Assim como o folhetim fora visto como forma simplificada e inferior ao romance; o teatro de revista fora um demérito ao teatro; a opereta era apenas a massificação da ópera, o cinema apresentara-se a princípio como uma vulgarização de todas as artes visuais superiores.

Os princípios de industrialização que transformaram as relações de produção econômica em geral, como a exploração e a mecanização do trabalhador frente ao ritmo acelerado da máquina, foram também utilizados pela próspera indústria da cultura de massa para reforçar a entrada e erradicação de seus valores socializantes. Baseada na divisão de classes e na submissão dos menos afortunados, as classes *dominantes* regiam a distribuição da informação amparadas pela alienação das massas e pela reificação de tudo, inclusive dos *dominados* receptores dessas “regras”.

“A comunicação de massa é, por natureza, caracteristicamente industrial e vertical. Industrial porque se destina a elaborar e distribuir produtos, bens e serviços culturais, em forma de mensagens, mas padronizados e em série, o que exige não só grandes investimentos econômicos, técnicas e especialistas em diferentes campos profissionais e até mesmo mão-de-obra não-especializada como, sobretudo, organização. Esta deve preocupar-se com o planejamento e execução das medidas de ordem administrativa e econômica necessárias ao funcionamento regular e lucrativo da atividade comunicacional, que visa atender às necessidades culturais de um público vasto, heterogêneo, inorganizado e disperso, *massa* ou *audiência*” (09).

Aquilo que se convencionou chamar de cultura de massa ganhava mais e mais público com a descoberta e o aprimoramento dos jornais, das revistas, do rádio do cinema - e mais recentemente da televisão e dos meios interativos. Esses meios de comunicação e de entretenimento sintonizavam o homem médio como consumidor padrão da cultura que vigorava. A guerra entre a cultura de massa e a cultura superior estava armada na falsa idéia de uma oposição da primeira frente ao *refinamento contra a vulgaridade*, colocado como base da segunda. Muniz Sodré adianta que isso é uma inverdade, pois

“o código da cultura de massa é ontologicamente o mesmo da cultura elevada (...), e, “na cultura de massa, a relação estética entre o consumidor e a obra é geralmente mais viva do que na cultura elevada atual, porque existe maior participação psicoafetiva da parte do espectador - e toda relação estética é poderosa quando alimentada pela participação” (10).

A cultura de massa não era portanto uma cultura estruturalmente diferente da tradicional, só portava um código mais maleável, em processo evolutivo, o que a história viria comprovar quando alguns desses veículos e produtos da indústria cultural foram resgatados pela cultura superior. A oposição é uma condição da significação. É o exemplo do cinema, nascido bastardo como arte de massa e, depois, integrado às grandes artes. Mas não se pode analisar os produtos da comunicação de massa apenas em suas bases estéticas e poéticas.

O meio de comunicação de massa e sua inserção no social sempre despertou inquietações. As primeiras críticas guardavam ainda, até os anos 40, o ranço dos tradicionalistas aprisionados às normas e conceitos artísticos já fixados, o que os impedia de buscar os verdadeiros efeitos da revolução trazida pela cultura de massa. Salvo Walter Benjamin, esses estudiosos se limitavam à flagrantes interpretações especulatórias, que pouco diziam sobre as distinções desses meios modernos de comunicação.

Adorno e Horkheimer foram os primeiros a usar a expressão “indústria cultural” para identificar essa estrutura comunicacional como perniciosa e semelhante a um Estado fascista, pois viam nela a promoção do homem alienado, que não meditava sobre si mesmo e aceitava de bom grado se portar como mero alimentador do sistema que o envolvia. A escola de Frankfurt percebia a indústria cultural como integradora dos consumidores a partir do alto, do elitismo, misturando arte superior e inferior, e buscando assim um consentimento ao vender valores falsos de *status quo* e ao expropriar o receptor de sua consciência crítica.

A idéia de indústria cultural que se firma é de uma massificação de profundas implicações ideológicas que ela própria quer ocultar. A adoração da palavra dificultou para os eruditos a mudança cultural radical panfletada pela era da comunicação de massa, que reunia a grande arte e a arte popular, e em termos de imaginação podia quase tudo, promovendo inclusive um retorno ritualístico ao que fora o pictorialismo pagão.

Os meios de comunicação de massa ganharam enfim atenção acadêmica, sem noções precocemente desvalorizantes. A comunicação de massa, os meios propagadores e os produtos que enformam a cultura de

massa do século XX puderam finalmente ser analisados, seja por seus conteúdos ideológicos subjetivos, seja por suas naturezas como (de) formadores de opinião, seja pelas suas significações com a interioridade e a exterioridade da relação emissão-mensagem-recepção.

O aparato tecnológico que sustenta e propaga as mensagens da modernidade à multidões teve em Marshall McLuhan um inflamado divulgador. Ao dissecar a estrutura da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa nos anos 60, o ideólogo canadense abriu espaço para que a discussão saísse dos campos acadêmicos e se infiltrasse na comunidade. Em relação ao assunto, ele afirmava que a demasiada preocupação com os conteúdos veiculados pelos meios da indústria cultural são infundados, pois o alvo principal é a natureza interior desses veículos de comunicação - que podem ser mesmo um carro ou uma camiseta de malha - , sem esquecer que produto porta os traços de seus produtores. Eles próprios são a medida de seus efeitos e não o uso que se faz deles . (11)

É fato que os *mass media* conferem prestígio e crescem autoridade a indivíduos e grupos, legitimando seu *status*. O reconhecimento pela imprensa, em rádio, jornal, televisão ou até mesmo no cinema, atesta que uma nova personalidade despontou; um alguém de opinião e comportamento bastante significativos para atrair a atenção do público. A idéia de que se você realmente é importante, estará no foco da massa, e se você está no foco da massa é porque é realmente importante, pode ser facilmente aliciante. A força eletiva da mídia confunde-se com a força seletiva e heterogênea da massa, e nem todos podem distinguir uma da outra, acatando daí o que a lógica simplista julgar mais verdadeiro.

Filiado à idéia de que a cultura é uma atividade que produz crises, caso contrário não seria cultura, mas propaganda de regime, Eco chamou de *apocalípticos* àqueles que tinham a indústria cultural como sinônimo de “barbárie cultural”, que lobotomiza e degrada o homem pela alienação. Batizou de *integrados* os que se deixavam seduzir pela idéia propagada de indústria cultural como sinônimo de democracia cultural, filiando-se passivamente ou tolerantemente a seus fins.

### I.3- A Indústria Cultural do Cinema

As mensagens propagadas pelos *mass media* não são por si só representações de uma farsa ideológica que ataque as massas. A significação dada a elas é que determina sua operação, pois a comunicação de massa, os diferentes efeitos e fruições da mensagem dependem da circunstância histórica, da diferenciação e da participação do público-receptor.

O grotesco para um, pode não sê-lo para um outro. Edgar Morin celebra que não basta elucidar a noção de cultura, a cultura ilustrada e a cultura de massas para estar em condições de apresentar os princípios de uma política cultural. “É necessário, também proceder uma culturálise, isto é, diagnosticar a situação cultural da nossa sociedade, conceber a maneira como funciona sociologicamente qualquer sistema cultural” (12).

O que interessa agora não é mais definir a intenção da cultura de massa ao se apropriar de um código de alto repertório e “quedá-lo”, através da massificação e da acessibilidade, a um nível inferior, mas perceber a produção de massa sem deslocá-la ora para o pólo de quem produz, ora para o pólo de quem a recebe. Ao adentrarmos no campo semiológico do cinema, não nos fixemos nem na relação produtores-cineastas-interesses econômicos que moldaram idéias em forma de filmes para atingir multidões, nem em multidões heterogêneas em sua relação com a mensagem.

Cabe envolvermo-nos no com a mensagem veiculada dentro da vitalidade que é própria ao filme e na sua capacidade de promover adesão, pois existe sempre para a ideologia uma dimensão de que as construções filmicas deformam ou alienam o real. O interesse pela emancipação é o que anima as ciências sociais críticas, pois também é ele quem fornece um quadro de referência a todas as significações postas em jogo na psicanálise e na crítica das ideologias. A auto-reflexão é o conceito correlato do interesse pela emancipação (13)

A essa condição Massimo Canevacci adianta que o destino da ideologia será o de não ser jamais completamente verdadeira, nem, ao contrário, completamente falsa, e o sucesso das *mercadorias-ideologias* é o melhor impulso da produção ao consumo, à *ideologia das mercadorias*. E, desse modo, também as mercadorias - os produtos mais materialistas do capitalismo - sofrem um processo de ‘espiritualização’ (14)

O antropólogo italiano fecha a questão anunciando que “a estética do filme, mesmo em seus melhores componentes ‘críticos’, adequou-se ao modo de produção do cinema, à natureza de sua ideologia, à cultura das invariantes (...) Estética do cinema e filme singular se fundiram na mesma identidade ideológica. (...) E mais, “a duplicação que o cinema produz - capturando a consciência do espectador - deve ser interpretada a partir da função originária exercida pela mimese, a qual, por assim dizer, refloresce em todo o filme singular. Também por isso, a ideologia do imaginário filmico (...) é o último *slogan* adequado à massificação escolarizada”. (15)

No entanto, o espírito e a técnica, a estrutura e a função, o significado e o significante do cinema e do filme são propriedades *mutatis mutandis* da crença de alcançar a imortalidade - mais do que da atração de se tornar momentaneamente público - na era das tecnologias reprodutíveis. Logo, a apresentação da história social do cinema, e a conseqüente mitificação das estrelas cinematográficas, esclarecerão o fino e translúcido plano que “divide”, e ao mesmo tempo confunde, o real e o imaginário na montagem do filme. Esse poder, que assemelha-se ao do *criador supremo*, e seus efeitos, compõe a dinâmica cinematográfica, que produz realidade, campos de objeto e verdade.

Descrever tais poderes apenas em termos negativos é excluir, reprimir, recalcar, abstrair, mascarar e censurar essa dinâmica que nos permite a passagem de um plano de realidade a outro. A semiologia, ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social, leva Marcel Martin a resumir que:

“O percurso do semiólogo é paralelo (idealmente) ao do *espectador* de filme; é o percurso de uma ‘leitura’. Mas o semiólogo se esforça para explicar esse percurso em todas as suas etapas, enquanto o espectador o atravessa de enfiada e de maneira implícita, desejando antes de tudo “compreender o filme”; o semiólogo desejaria também compreender de que modo o filme é compreendido. A leitura do semiólogo é uma meta-leitura, uma leitura analítica, face à leitura ‘ingênua’ (em verdade, à leitura *cultural*) do espectador”. (16)

Cientes do avanço quanto aos estudos sobre o cinema e as ideologias nas sociedades industriais, pode-se agora atentar para a capacidade dos mecanismos cinematográficos de reproduzir estereótipos, e a toda mitologia que cerca o cinema, esse máximo produtor de ideologias mercantilizadas do século XX. O cinema, pode-se considerar, está no campo social e na história, sendo influenciado e influenciando tanto um como o outro. Vejamos então, como essa troca se originou, se processa e é classificada.

- (01) MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX* : o espírito do tempo I e II. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, Vol II. pág. 15.
- (02) SODRÉ, Muniz. *A Comunicação do Grotesco: Um Ensaio Sobre a Cultura de Massa no Brasil*. 11.<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1988, pág. 38.
- (03) Op. cit., pág. 38.
- (04) Op .cit., pág. 39
- (05) Op .cit., pág. 40
- (06) PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pág. 15.
- (07) MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX* : o espírito do tempo I e II. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, vol. II, pág. 16
- (08) Op .cit., pág. 16.
- (09) Op .cit., pág. 17.
- (10) SODRÉ, Muniz. *A Comunicação do Grotesco: Um Ensaio Sobre a Cultura de Massa no Brasil*. 11.<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1988, pág. 28.
- (11) MC LUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensão do Homem*. 5 ed. São Paulo. Cultrix, 1979, pág. 25.
- (12) MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX* : o espírito do tempo I e II. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, vol. II, pág. 17.
- (13) CANNEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, pág. 42.
- (14) Op. cit., pág. 44.
- (15) Op. cit., pág. 44
- (16) MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pág. 23.

II.1 - A Origem e O Desenvolvimento do

1920-1930

1930-1940

1940-1950

1950-1960

1960-1970

1970-1980

1980-1990

1990-2000

2000-2010

2010-2020

2020-2030

2030-2040

2040-2050

2050-2060

2060-2070

2070-2080

2080-2090

2090-2100

2100-2110

2110-2120

2120-2130

2130-2140

2140-2150

2150-2160

2160-2170

2170-2180

2180-2190

2190-2200

## CAPÍTULO II - O CINEMA

## II.1- A Origem e O Desenvolvimento do Cinema

Georges Sadoul descreve minuciosamente as origens científicas do cinema, todo o seu desenrolar. A ilusão do movimento provocada pelo cinema só é possível graças à uma propriedade humana, a Persistência retineana (as imagens que se formam na retina não se desfazem instantaneamente). Este estudo foi esboçado nos séculos XVII e XVIII por Newton e por D'arcy. Mas foi apenas no trabalho de Peter Mark Roget, um inglês de origem suíça, que os estudos conduziram à sétima arte. Faraday constrói em 1830, um instrumento batizado de A Roda de Faraday, dando aplicações aos trabalhos de Mark Roget. Na mesma época, John Herschel fez nascer um brinquedo ótico que utiliza desenhos em movimento.

Antes, em 1825, Fitton e Paris criam o Taumatrópio, “um simples disco de cartão que tem no verso dois desenhos que se sobrepõem quando girados com rapidez”. Os aparelhos que foram criados simultaneamente em 1832, por Joseph Plateau e Stampfer retomam os dispositivos essenciais da Roda de Faraday (um disco dentado visto num espelho) e os desenhos do taumatrópio. Um Inglês, Horner, deu-lhes uma nova forma no zootrópio (1834), em que há uma série de imagens que anunciam já timidamente o protótipo de um filme.

O austríaco Von Uchatius projetou desenhos numa tela, em 1853, combinando-os com a lanterna mágica descrita por Kischer. Para o cinema faltava apenas unir a estes preceitos a fotografia, o instântaneo - a fotografia em movimento. Foi à partir de 1851 que começaram a ser feitas as primeiras fotografias animadas. A idéia era fazer poses sucessivas. Já era uma antecipação da imagem em movimento. Foram necessários vários anos para aperfeiçoar os instrumentos fotográficos até que se chegasse à simulação de movimento.

A invenção do filme em 35 mm, de Edison fez com que o processo tivesse outro andamento. Em 1894 ele resolve comercializar os kinetoscópio, aparelhos de observação individual (caixas que continham filmes perfurados a 50 pés). Faltava apenas projetar estes filmes numa tela. Segundo Sadoul, tinham apenas que resolver um problema teoricamente bem simples: Fazer passar estes filmes numa lanterna mágica, animando-os de movimento descontínuo mediante dispositivos mecânicos.

Em 1895 começaram a aparecer o que se pode chamar de as primeiras representações do cinema. Na América do Norte, onde tinham sido vendidos os primeiros kinetoscópios, ocorreu o pioneirismo com Acma Le Roy e Eugène Lauste, Dickson, Latham e Armat e Jenkins. Logo em seguida aparecem kinetoscópios também na Alemanha.

II.2- A Como Georges Sadoul descreve, “nenhum destes espetáculos teve o êxito enorme do Cinematógrafo Lumière, inaugurado a partir de 28 de dezembro de 1895. O autor ainda acrescenta:

“Louis Lumière, que dirigia com o pai e o irmão uma importante fábrica de produtos fotográficos em Lyon, iniciaram suas investigações logo que chegaram à França os primeiros kinetoscópios (em 1894) (...) Após diversas demonstrações públicas feitas a partir de março de 1895, Lumière mandou fabricar seu cinematógrafo - que era ao mesmo tempo uma câmera de tomada de vistas, e um projetor e uma copiadora....realizou assim uma máquina superior a todas as concorrentes. Sua perfeição técnica e a novidade sensacional dos assuntos dos filmes asseguraram-lhe um triunfo universal”. (01)

Estava inventado então o cinema como aparelho, com suas técnicas e métodos de funcionamento. Começava ai também a história do cinema como manifestação, como meio de expressão, fazendo parte dos acontecimentos sócio-culturais onde chegava, até tornar-se algo mais que apenas imagens em movimento.

## II.2- A Espetacularização do Filme

Para Muniz Sodré:

“A informação está estreitamente associada ao fenômeno da cultura de massa e pode mesmo trazer maiores esclarecimentos quanto às suas funções. Com efeito, a informação destina-se sempre a grupos sociais (...), com uma intenção comunitária, generalizadora...um artigo de jornal visa a todo e qualquer indivíduo, indistintamente, na sociedade. A finalidade aparente da informação é ordenar (ou reordenar) a experiência social do cidadão, promovendo o seu convívio com setores contingentes. A informação tem assim, uma função política - no sentido de constituição ou formação da polis. Por esta razão, um produto da cultura de massa não pode ser analisado em termos puramente estéticos ou poéticos, mas também em função do sistema comunicador - definidas pela publicidade, pelas ideologias predominantes, pelos interesses das empresas de comunicação”. (02)

A informação veiculada através do cinema, vem sempre, pois, imbuída de caráter inerente à cultura de massa: a manipulação.

O cinema é um exemplo do ciclo dialético das culturas. Primeiro, encarado como uma diversão para os pobres, sobe para um lugar privilegiado na cultura e mantém uma complicada relação com a indústria que o criou diversão para. Tornou-se um “produto” estratificado dentro da cultura de massa. Esta questão acaba preocupando quem detém os meios de produção e manutenção do “status quo”, já que como produto cultural de cultura “elevada” ou não, o cinema atinge um público restrito (pelo menos em sua forma dita artística), como atesta Glauber Rocha: “O cinema é elitista. No máximo mil pessoas vêem o mesmo filme, no cinema, enquanto milhões vêem um bom filme na televisão” (03).

A cultura de massa tem uma função política e se instaura como um “paralelo” da chamada cultura de elite. O cinema não escapa a esta roda-viva instalada na sociedade industrial.

Robert Sklar define o estabelecimento do cinema como um meio de comunicação de massa logo em seus primórdios na América do Norte:

“Os trabalhadores urbanos, os imigrantes e os pobres tinham descoberto um novo meio de entretenimento, sem o auxílio dos zeladores e árbitros da cultura de classe média e, na verdade, sem que estes dessem pela coisa. A luta pelo domínio do cinema começaria logo depois e continua até hoje.

Mas o cinema nunca perdeu o caráter original de meio de cultura popular de massa” (04).

Edgar Morin acrescenta ainda que:

“No começo do século XX, o poder industrial estendeu-se por todo o globo terrestre (...) eis que começa nas feiras de amostras a máquinas de níqueis a segunda industrialização: a que se processa nas imagens e nos sonhos...penetra na grande reserva que é a alma humana...Cinquenta anos depois um prodigioso sistema nervoso se constituiu no grande corpo planetário: as palavras e imagens saiam aos borbotões dos teletipos, das películas, das fitas magnéticas, das antenas de rádio e televisão; tudo que roda, navega, voa, transporta jornais e revistas, não há uma molécula no ar que não vibre com as mensagens que um aparelho ou um gesto tornam logo visíveis ou audíveis”. (05)

Esta segunda industrialização a que se refere Morin acontece simultaneamente ao desenvolvimento da indústria cinematográfica, que passa então a derramar mercadorias culturais no interior do homem. O que o autor denomina cultura de massa, “que constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de produções e de identificações específicas do cinema. Como as demais, acaba inserido dentro desse conceito de cultura de massa, aliado ao seu caráter industrial.

Sobre cinema relacionado à cultura de massa, Glauber Rocha faz seguinte análise:

“Cinema , uma indústria cultural, a mais sofisticada que existe, porque é audio-visual. Tem uma tecnologia alta, porém um nível de intelecto realmente baixo, ainda não atraiu cérebros de primeira grandeza que atuam em outros setores. E isso porque cinema é muito caro, feito em condições econômicas e políticas precisas, de que é difícil, senão impossível escapar. O único país em que o Estado não protege a indústria são os EUA. A culturalização do cinema nasceu nos EUA, com Griffith, que praticamente inventou a forma, depois Stromheim, que introduziu a psicologia e o romance e em seguida a consolidação, com John Ford e Howard Hawks, digamos. O projeto americano estabeleceu as normas de toda a indústria mundial, inclusive porque tentacular, absorvendo distribuição e exibição; Mas houve reações. Um exemplo é o expressionismo alemão, formalista, embora quebrando a estrutura narrativa típica. Mais importante, nos primeiros anos da revolução soviética, Eisenstein e Pudovkin, trazendo espírito revolucionário às telas. Foi secado pelo Stalinismo e o expressionismo também virou arte acadêmica, sob Hitler. No fundo URSS e Alemanha nazista seguiram o modelo americano, no sentido de que passaram a expressar o ponto de vista da classe dirigente. Depois da II Guerra, o neo-realismo italiano retomou, à sua maneira, o realismo revolucionário que

Eisenstein iniciou. Em 1960, a *nouvelle vague* na França, numa França prostrada diante da magnitude industrial americana, fez um poderoso ruído formalista, uma questão de ciclos”. (06)

Chegamos a um ponto onde se questiona se o cinema é ou não uma forma de arte, com uma linguagem própria e de caráter ativo com relação à história. Não seria o cinema de autor ou o cinema-arte manifestações desligadas do processo de massificação da cultura proposto por Edgar Morin? Estes tipos de cinema são inovadores porque propõem algo pessoal, com uma linguagem diversa do chamado discurso dominante que está inserido na “cultura de massa”. Morin diz que “tudo que é inovador sempre se opõe às normas dominantes da cultura”.

Com estes elementos, pode-se reexaminar e autocriticar uma noção pré-concebida que divide as culturas em maiores ou menores planos, maior ou menor importância. É importante criticar a noção disseminada de ética ou estética de cultura, baseada na história e sociologia. Sim, porque como afirma Morin:

“A cultura de massa nos coloca problemas mal formalizados, mal emersos. O termo cultura de massa não pode ele mesmo designar essa cultura que emerge com fronteiras ainda fluidas, profundamente ligada às técnicas e à indústria, assim como à alma e à vida quotidiana. São os diferentes estratos de nossas sociedades de nossa civilização que estão em jogo na nova cultura”(07)

Gerard Betton, faz a seguinte consideração:

“O cinema, antes de mais nada, uma arte, um espetáculo artístico. É também uma linguagem estética, poética ou musical - com uma sintaxe e um estilo; é uma escrita figurativa, e ainda uma leitura, um meio de comunicar pensamentos, veicular idéias e exprimir sentimentos uma forma de expressão tão ampla quanto as outras linguagens (literatura, teatro etc). Bastante elaborada e específica. Fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, subjetiva, objetiva ou poética do mundo (...) A imagem filmica suscita certamente um sentimento de realidade suprema, o resultado de inúmeros fatores ao mesmo tempo objetivos e subjetivos”. (08)

Para Adorno:

“Arte não significa aguçar alternativa mas, através simplesmente de sua configuração assistir à roda viva que sempre de novo está a mirar o peito dos homens”. (09)

Walter Benjamin tinha um ideal estético diferente, como fala Luís Sérgio Santos, “era a construção de uma obra descontinuada, a partir de uma tão perfeita colagem de citações que o eximisse uma intervenção explícita”. Para Santos, a obra de arte

“é um processo em aberto, a grande arte não se encerra. Arte é denúncia, é resistência. A política de arte, sua própria estética. É por isso que as grandes obras são abertas. Captam o sentido das coisas de modo tão profundo que são atemporais e universais”. (10)

Para o autor:

“as singularidades de Adorno e Benjamin situam-se no fato de que ambos, mesmo tendo visões contrárias aparentes da obra de arte, são convergentes quanto às possibilidades da arte para a consciência crítica. A convergência é a própria essência”. (11)

Benjamin encerrava a obra em seu conceito de aura e de irreproduzibilidade. Era a favor de uma obra de arte hermética, anti-industrial. Para Benjamin, a destruição da “aura” representa a dessacralização da obra de arte: a modernidade caracteriza-se destruição da “aura” - a reprodução técnica da obra de arte. Não haveria lugar para a verdadeira arte numa sociedade industrial.

Para uma melhor compreensão dos termos “linguagem”, “estética”, e “realidade”, é necessário uma análise etimológica (a palavra grega “aisthesis” significa sensação). Para Marcel Martin, “a imagem filmica atua com uma força considerável, resultante de todos os tratamentos ao mesmo tempo purificadores e intensificadores que a câmera pode impingir ao real bruto” (12). A imagem filmica reproduz exatamente o que é oferecido ao aparelho de registro mecânico, neste caso a câmera. O registro feito da realidade, portanto, é objetivo. Este princípio é irrefutável. Para Martin “A imagem filmica portanto é antes de tudo realista, ou melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade”. Neste caso, a imagem filmica

suscita no espectador um sentimento de realidade bastante forte, em certos casos para induzir na existência objetiva do que é mostrado.

Mas, como afirma Martin :

“É fácil perceber que só raramente a imagem possui esse simples valor figurativo de reprodução estritamente objetiva do real: é apenas o caso dos filmes científicos ou étnicos e dos documentários mais impessoais (...) escolhida, composta, a realidade que aparece então na imagem , é o resultado de uma percepção subjetiva, a do diretor. O cinema não oferece uma imagem artística da realidade, ou seja, se refletirmos bem, totalmente não realista (...) e reconstruída em função daquilo que o diretor pretende exprimir sensorial e intelectualmente”. (13)

A imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é na verdade , dinamizado pela visão artística do diretor. Martin ainda observa que “Fundado assim, como toda arte e por ser uma arte, sobre uma escolha e ordenação, o cinema dispõe de uma prodigiosa possibilidade de adensamento do real, que constitui, sem dúvida, sua força específica e o segredo que a fascinação exerce”.

Todas estas modificações que tornam possível fazer surgir que a primeira vista não passa de uma reprodução da realidade só é possível através da linguagem cinematográfica e seus elementos : o tempo, o espaço, a palavra e o som e demais elementos secundários (cenário, iluminação, representação), além da montagem - noção fundamental da linguagem cinematográfica.

Martin sintetiza assim a atitude estética do cinema:

“A imagem reproduz o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente afetar nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente adquirir uma significação ideológica e moral. Esse esquema, corresponde ao papel de imagem tal como foi definido por Eisenstein. para que a imagem nos conduza ao sentimento (movimento afetivo) e, deste, a idéia.” (14)

Falou-se em signos, língua e linguagem, elementos da lingüística, uma disciplina científica como adverte o próprio Martin ”a tentativa de aplicação de uma disciplina científica a uma atividade de +criação artística revelou-se uma atividade atraente mas perigosa na medida em que a formulação das leis da produção e da transmissão do sentido não elimina o mistério do milagre da criação individual. (15)

Christian Metz, precursor da semiologia fílmica, reconhece os limites da pesquisa semiológica nesse domínio. No entanto, como são citados constantemente neste trabalho vários termos da semiologia, convém defini-los:

Quanto ao signos, Metz afirma que “ não existem signos cinematográficos. Essa noção decorre de uma classificação ingênua que procede por unidades materiais (linguagem) e não por unidades de pertinência (códigos). Não há no cinema (e em nenhum lugar) um código soberano que viria a impor suas unidades mínimas, sempre as mesmas, a todas as partes de todos os filmes”. (16). Mas ainda completa:

“Entre as diversas unidades pertinentes, há algumas que se pode legitimamente chamar de signos, desde que se tome este termo num sentido denotado e técnico (o melhor elemento comutado) que possui ainda um sentido próprio). Não há inconveniente em considerar um movimento de câmera um signo, uma vez que ele tem sempre um sentido e é, no código dos movimentos de câmera, o menor elemento com sentido”. (17)

Para Metz, “o cinema não é uma escrita, é aquilo que permite uma escrita: por isso o definimos como uma linguagem que permite construir textos”. Finalmente, Christian Metz define o papel do semiólogo com relação ao cinema:

“O percurso do semiólogo é paralelo (idealmente ao do espectador de filme; é o percurso de uma leitura. Mas o semiólogo se esforça para explicar esse percurso em todas as suas etapas, enquanto o espectador atravessa de enfiada e de maneira implícita, desejando antes de tudo compreender o filme; o semiólogo desejaria compreender de que modo o filme é compreendido. A leitura do semiólogo é uma meta-leitura, uma leitura analítica, face à leitura “ingênua” (em verdade, a leitura cultural) do espectador”. (18)

Ferdinand Saussure define semiologia como “a ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social.

“A língua é ao mesmo tempo um produto social da capacidade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias. Tomadas em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita”, diz Saussure. “O fato da língua é múltiplo por definição: existe um grande número de línguas diferentes. Não há linguagem cinematográfica específica, há uma comunidade cultural, diz Jacques Aumont.

Christian Metz faz a seguinte afirmação, ainda sobre língua:

“Uma das grandes diferenças entre a linguagem cinematográfica e a língua, consiste em que, a primeira, as diversas unidades significativas mínimas não tem significado estável e universal. As “figuras cinematográficas” têm um sentido; não são unidades significativas mínimas: não se pode cortar em dois ou três um congelamento de imagem. Essas figuras adquirem um significado preciso em cada contexto, mas, tomadas em si mesmas, não possuem valor fixo; se as considerarmos intrinsecamente não poderemos dizer nada sobre o seu sentido. Os códigos cinematográficos gerais são sistemas de significantes sem significados”. (19)

A idéia de unidades significativas é bastante elucidativa quando se tem a noção de imagens em movimento, dos fotogramas de um filme. Cada imagem é independente. São várias capturas de espaço-tempo diversos unidas para daí formar um sistema de signos. É como se cada letra de uma palavra tivesse uma propriedade que a difere das outras, um conceito único que se adequa a um contexto. Jacques Aumont completa:

“A linguagem cinematográfica apresenta um grau de heterogeneidade particularmente importante, um vez que combina cinco elementos diferentes: a imagem compreende as imagens em movimento, e acessoriamente, notações gráficas (letreiros, legendas, inscrições diversas); a trilha sonora compreende o som fônico (diálogo), o som musical e o som analógico (ruídos). Apenas um desses elementos é específico da linguagem cinematográfica: a imagem em movimento”. (20)

Estes elementos cinematográficos diversos, quando unidos, dão a dimensão da força cinematográfica. É a composição de vários sentidos combinados com um objetivo fixo: (re) criar uma realidade - a realidade filmica. De acordo com os interesses do autor de cinema - esta realidade filmica vai estar mais ou menos próxima do real. Sua estética, a disposição dos elementos, definirá o nível de estruturação ideológica, a idéia de formação de uma realidade filmica que ao mesmo tempo possibilite a visão do real e uma reflexão sobre ele. Este foi o objetivo de escolas como a de cinema soviético do início do século - que defendiam uma ótica cinematográfica marxista. Jean Patrick Lebel define esta estética:

“O papel de uma estética marxista, a nosso ver será fora de toda a perspectiva normativa originar o conhecimento da vida e da evolução das formas cinematográficas simultaneamente na sua articulação com a verdadeira história do cinema (que igualmente será sua história das formas

cinematográficas) e na sua articulação entre si e uma dada época, atualizando a rede extremamente complexa de mediações micro-estruturais que as unem e as opõem através (e indiretamente) daquilo chamamos de “o conteúdo da imagem”. Uma tal estética devia apresentar-se como fim para ajudar aos cineastas a compreenderem melhor a relação entre os signos e a formação de sentido nas formas e nos signos cinematográficos. Isto, para lhe permitir melhor compreender os antigos signos, portanto para melhor os fazer agir e por conseguinte inventar novos. Esta estética deve igualmente integrar as investigações levadas a cabo noutras formas de linguagens ideológicas e os resultados obtidos na exibição dos diferentes códigos culturais e relacioná-los com a utilização destes signos e sistemas formais no cinema, o que permitirá, através de diferenças que se estabelecem, melhor compreender os mecanismos próprios da ficção cinematográfica enquanto estruturação ideológica, portanto enquanto linguagem”. (21)

Ao examinar a montagem, chega-se ao cerne da importância da linguagem cinematográfica. Ela constitui o fundamento mais específico da linguagem fílmica. Definir cinema sem definir montagem, deixar uma lacuna irreparável. Para Marcel Martin, montagem “é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração”. Consiste e reunir em seqüência lógica ou cronológica, tendo como objetivo contar uma história ou um sentido mais expressivo, “baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso (...) neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma idéia” (22). Na maioria dos casos, uma montagem pode ser considerada narrativa. Nos casos em que há alterações nos elementos fílmicos (tempos, espaços etc), pode se dizer que estamos diante de uma montagem expressiva. Nos casos de “cinema de autor”, temos montagens expressivas, pelas características já apresentadas.

Após as primeiras definições, em que o aspecto técnico da montagem visa criar uma tonalidade geral de ordem estética, e portanto psicológica, é preciso estudar o papel ideológico da montagem. Num nível superior, a montagem desempenha um papel intelectual propriamente dito, criando ou evidenciando relações entre acontecimentos, objetos ou personagens que provocam reações no espectador. Para Martin, “a montagem, a condição necessária e suficiente da instauração estética do cinema. (...) atua em conjunto por sua totalidade e tonalidade” (23). Para Sergei Eisenstein:

“A virtude da montagem consiste em que a emotividade e a razão do espectador se inserem no princípio de criação (...) o princípio da montagem, diferente do da representação, obriga o espectador a criar e graças a isso que a montagem alcança, junto ao espectador, essa força de emoção criadora que distingue a obra patética do simples enunciado lógico dos acontecimentos”. (24)

É pela montagem que o cineasta nos dá sua visão pessoal de mundo. Para Eisenstein, “o arranjo da montagem casa a realidade objetiva do fenômeno com a atividade subjetiva do criador da obra”. Ele completa o pensamento, afirmando: “A montagem é para mim o meio de dar movimento (ou seja, a idéia) a duas imagens estáticas”.

Para Rudolf Arnheim,

“O cinema assemelha-se à pintura, à música, à literatura e à dança, no seguinte aspecto: é um meio de expressão que pode, embora haja necessário, conduzir a resultados artísticos. E os filmes não têm de ser necessariamente arte.” (25)

Segundo Marcel Martin foi uma arte desde suas origens “contrariando André Malraux que afirma ser o cinema de qualquer forma uma indústria. De fato, o cinema é uma indústria porque envolve meios técnicos, financeiros e humanos. Marcel Martin analisa a questão:

“Mais que o seu caráter industrial, e o comercial que constitui uma grave desvantagem para o cinema porque a importância dos investimentos financeiros que necessita o faz tributário dos poderosos, cuja única norma de ação é a da rentabilidade; estes acreditam poder falar em nome do gosto do público em função de uma suposta lei de oferta e procura, cujo jogo é falseado porque a oferta modela a procura a seu bel prazer. Enfim, se o fato de ser uma indústria pesa gravemente sobre o cinema, as responsáveis por isso são antes as implicações morais desse conceito que as materiais. Felizmente, isso não impede sua instauração estética, e a curta vida do cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que o cinema é uma arte”. (26)

André Bazin descreve-o, como uma linguagem, vindo a ser esta a consecução no tempo da objetividade fotográfica. Glauber Rocha define como a mais importante das artes, porque é a síntese, assim como Marcel Martin ao afirmar que o cinema é uma arte que, socialmente falando, é mais importante e a mais influente de nossa época.

Ao examinar a montagem, chega-se ao cerne da importância da linguagem cinematográfica. Ela constitui o fundamento mais específico da linguagem fílmica. Definir cinema sem definir montagem é deixar uma lacuna irreparável. Para Marcel Martin, montagem é “ a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração” (27). Consiste em reunir em seqüência lógica ou cronológica, tendo como objetivo contar uma história ou um sentido mais expressivo, “baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso (...) neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou idéia” (28).

Na maioria dos casos, uma montagem pode ser considerada narrativa. Nos casos, em que há alterações nos elementos fílmicos (tempos, espaço etc), pode se dizer que estamos diante de uma montagem expressiva. Nos casos de “cinema de autor”, temos montagens expressivas, pelas características já apresentadas.

Após as primeiras definições, em que o aspecto técnico da montagem visa criar uma tonalidade geral de ordem estética, e portanto psicológica, é preciso estudar o papel ideológico da montagem. Num nível superior, a montagem desempenha um papel intelectual propriamente dito, criando ou evidenciando relações entre acontecimentos, objetos ou personagens que provocam reações no espectador. Para Martin, “a montagem é a condição necessária e suficiente da instauração estética do cinema (...) atua em conjunto por sua totalidade e tonalidade”. (29)

Para Sergei Eisenstein:

“A virtude da montagem consiste em que a emotividade e a razão do espectador se inserem no processo (...) o princípio da montagem, diferente do da representação, obriga o espectador a criar, e é graças à isso que a montagem alcança, junto ao espectador, essa força de emoção criadora que distingue a obra patética do simples enunciado lógico dos acontecimentos”. (30)

É pela montagem que o cineasta nos dá sua visão pessoal do mundo. Para Eisenstein, “o arranjo da montagem casa a realidade objetiva do fenômeno com a atividade subjetiva do criador da obra”. Ele completa o pensamento, afirmando: “a montagem é para mim o meio de dar movimento (ou seja, a idéia) a duas imagens estáticas”.

É Martin quem define a relação entre fazer artístico e cinema:

“A arte esteve inicialmente a serviço da magia e da religião antes de tornar-se uma atividade específica, criadora de beleza. Tendo começado como simples espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco linguagem, ou seja um meio de conduzir um relato e de veicular idéias: os nomes de Griffith e Eisenstein são os marcos principais dessa evolução, que se fez pela descoberta progressiva de procedimentos de expressão filmicas cada vez mais elaborados”. (31)

Para Ernst Fischer , “o homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo em si” e é através da arte que ocorre essa união do indivíduo com o todo, “reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiência e de idéias”. Para Bertolt Brecht, a arte tinha uma qualidade libertadora. É dele a afirmação:

“Nosso teatro precisa estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade. Nossas platéias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Nosso público precisa aprender a sentir no teatro toda a satisfação e alegria experimentadas pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador”. (32)

Fischer ainda afirma que “a obra de arte deve apoderar-se, não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão”. (33). O cinema através de um apelo à razão que requeira ação e decisão”. O cinema entra aí com como um agente da história. Vindo de um instrumento do progresso científico, utilizado por cientistas, médicos e militares, o processo da montagem tornou o cinema uma forma de arte. Foi aí então que os realizadores passaram a intervir na história com filmes. Simultaneamente, o estado descobre a função ideológica do cinema.

Segundo Marc Ferro,

“os cineastas, conscientemente ou não estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, ou simplesmente de se contrapor a uma idéia dominante, criando e propondo uma visão peculiar do mundo, suscitando uma tomada de consciência de tal forma que as instituições ideológicas instauradas entram em disputa e rejeitam tais obras, como se apenas estas instituições tivessem o direito de se expressar em nome de Deus, da nação ou do proletariado, e como se elas dispusessem de outra legitimidade além daquela que elas próprias se outorgaram (...) Desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderem a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo ao seu serviço. As

... tanto ideológica, a que as autoridades sejam representativas do capital, dos soviets ou da burocracia, desejam tornar submisso o cinema. Este, entretanto, permanece autônomo, agindo como contra-poder". (34)

O trabalho do criador emerge de forma definitiva para que a noção de montagem ideológica e de persuasão apareçam interligadas. Ao mesmo tempo, este processo lhe é impingido pelos acontecimentos históricos. O que teria uma conceituação de criação - pura e simplesmente, passa a ser produção. Assim como a indústria que evoluía a passos largos - o cinema precisava caminhar rapidamente. No momento em que se percebe a força deste novo invento, o autor desponta como um capataz de idéias, como um provedor de relatos com uma formação técnica que deixa o trabalho pessoal enfraquecido dentro de um contexto de propaganda ideológica. É aí que Edgar Morin discorre sobre a chamada zona central e zona marginal da indústria cultural:

“da substância e da forma de sua obra, emergiu tardiamente na história da cultura: É o artista do século XIX. Esse afirma precisamente no momento em que começa a era industrial. Tende a se desagregar com a introdução das técnicas industriais na cultura. A criação tende a se tornar produção (...) “a dialética padronização-individualização tende freqüentemente a se amortecer em uma espécie de termo médio (...) Existe uma zona marginal e uma zona central na indústria cultural. Os autores podem expressar-se em filmes marginais, feitos com um mínimo de despesa (...) inversamente, a padronização restringe a parte da invenção (levando em conta algumas grandes exceções) no setor fechado da indústria cultural, o setor ultra-concentrado, o setor onde funciona a tendência ao consumo máximo”.

(35)

Assim, fica esclarecido como o cineasta pode agir como um autônomo na sociedade industrial, através destas brechas culturais. É através delas que os realizadores de cinema manifestam uma independência das correntes ideológicas dominantes. É o cinema de autor, definido por Marcel Martin.

Sabendo-se que a ideologia se apresenta sempre como um corpo de idéias e representações tidas espontaneamente como verdadeiras, vê-se a importância do cinema como agente ideológico, principalmente como agente dos governantes, da elite, do poder. Mas a crença na natureza ideológica do cinema revela-se um

tanto idealista, já que o cinema foi uma invenção científica não (pelo menos diretamente) um produto ideológico. E, como afirma Jean Patrick Lebel :

”Além disso, supor que a ideologia dominante perfeitamente consciente de si própria teria levado a ciência a produzir uma invenção material destinada a protegê-la, o que é absurdo, visto que a ideologia dominante não se considera transitória, sobretudo num momento histórico em que a burguesia, que acaba de chegar ao poder, e o capitalismo nascente estão ainda na fase ascendente (...) e não tem por conseguinte necessidade de uma ideologia reacionária, teológica, para se perpetuar, mas pelo contrário, apoiam-se ainda mais na ciência e na idéia de progresso. Em suma, não ter em conta concretamente um dos dados essenciais do marxismo, o que afirma que a ideologia é, em última instância, o reflexo das relações de produção”. (36)

Conclui-se, portanto, que em sua origem, o cinema não teve um caráter ideológico, porque câmera em si, ou qualquer outro aparelho utilizado na realização cinematográfica, não produzem nenhuma ideologia específica. Numa segunda instância, sim, o cinema pode ser (e o foi e é) utilizado com fins ideológicos, desde sua instalação definitiva dentro do processo industrial. A partir do momento que o cinema, se revelou um bom negócio, as salas começaram a ser “centros de comunicação e difusão cultural (...) os trabalhadores imigrantes haviam encontrado uma fonte própria de entretenimento e informação (...) que serviam de guardas e disseminadores cultura norte-americana oficial”. (37). Foi assim que aconteceu nos Estados Unidos, no início da instalação do cinema como meio de comunicação de massa. Primeiramente dirigido às classes baixas, depois, com o crescente aprimoramento da linguagem fílmica, o público foi aumentando até tornar-se o conglomerado de estúdios e indústrias existentes hoje.

Se o cinema tende a ser o reflexo da ideologia dominante, certamente que isto não se deve à sua natureza ideológica, mas como diz Lebel “à força que a ideologia dominante exerce”. Aí entram a cultura de cada cineasta e também o condicionamento ideológico de cada espectador. Medir ou fazer uma avaliação da ação exercida pelo cinema é muito difícil. Existem vários fatores para que tal ação aconteça. Sem dúvida, estas questões dizem respeito à sociedade que produz um determinado filme e a que o recebe. Marc Ferro percebe assim:

“Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e

trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados, os lucros da glória e do dinheiro são aqui regulamentados com a precisão que seguem os ritos de uma carta feudal: guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores que é mais cruel à medida que, sob o estandarte, da liberdade, e na promiscuidade de uma aventura comum, não existe empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça diferença tão intolerável entre olho da fortuna de uns e a obscura miséria de outros artesãos da obra”. (38)

Pier Paolo Pasolini observa estas relações que ocorrem atrás das câmeras num dos episódios de *RoGoPag* (1963), chamado “La Ricota”, quando um figurante morre de indigestão numa encenação da paixão de Cristo, sob os olhos indiferentes da equipe.

É sabido que na realização de um filme ocorrem conflitos, lutas de influência, de maneira disfarçada ou aberta, esses conflitos vêm à tona segundo a sociedade em questão o artista e sua relação com o estado, o produtor e o distribuidor, o autor e o realizador. São microcosmos sociais das relações de poder que ocorrem em qualquer grupo humano, daí a importância de uma leitura histórica e social de um filme, que permitem revelar as censuras impostas, a situação econômica, o conteúdo social e político embutido em cada película.

Um caso peculiar de observação histórica é a do emigrado alemão Fritz Lang, autor de **Man Hunt** (Caçada Humana) **Hangmen Also Die** (Os Carrascos Também Morrem) e **Ministry of Fear** (O Ministério do Medo), três dos mais fortes filmes anti-nazistas feitos durante a Segunda Guerra Mundial. Ele acabou tornando-se um símbolo do Clima de resistência ao fascismo e ao nazismo. Leif Furhammar e Folke Issaksson analisam:

“Suas primeiras obras importantes haviam sido feitas na Alemanha durante a República de Weimar onde se classificava entre os realizadores mais talentosos e imaginosos. Essa primeira fase de sua carreira terminou mais ou menos na época em que Hitler chegou ao poder. (...) Lang fugiu da Alemanha e chegou a ser importante em Hollywood, onde dirigiu três filmes, inequívocas obras de propaganda que o confirmaram como um irreconciliável antifascista”. (39)

Tratar cinema e política é uma dificuldade, porque os fatos precisam ser relacionados ao nível de produção e de espectador. Para Leif e Folke, “ a questão dos efeitos e funções da propaganda sobre a plateia é tão complexa como as intenções e consciência dos produtores” (40). Assim foi idealizada a indústria

cinematográfica americana. Cecil B. De Mille, um dos grandes produtores de Hollywood compreendeu que o cinema do tipo “apolítico” oferecia um método excelente para a disseminação de informações sobre o pensamento e o modo de vida americano. “É atribuída ao Presidente Sukarno a afirmação de que os filmes de Hollywood constituem o cinema político mais eficiente, na medida em que mantém as massas afastadas da política”, revelam Leif e Folke.

Outras vertentes preferem afirmar que Hollywood abre o caminho para a revolução nos países em desenvolvimento ao revelar claramente as diferenças alarmantes entre as idéias de prosperidade e pobreza.

Como tentar definir o efeito político de um filme? Uma lei materialista pressupõe uma análise a nível histórico e social para investigar as possíveis respostas. Jean Patrick Lebel faz um esboço:

“As formas cinematográficas podem ter um certo sentido num dado momento, em função de outras formas e signos utilizados e integrados pelo cinema neste momento e em relação à configuração cultural de um dado público. Num estágio preciso da história das formas cinematográficas tal ou tal forma pode cristalizar momentaneamente nela dados significados ideológicos (...) É necessário, além disso, igualmente mostrar que estas formas, se são na maioria das vezes aparentemente as mesmas, não são nunca de fato exatamente as mesmas, para explicar a relação dialética entre o progresso cíclico de certas formas e o progresso histórico das formas (...) e que formas aparentemente idênticas produzam efeitos ideológicos opostos ou formas aparentemente opostas produzindo efeitos ideológicos idênticos não possam coabitar num mesmo estágio histórico”. (41)

Quanto ao aspecto sociológico do cinema, Lebel propõe que:

“Além do estudo da função social do cinema (e dos meios áudio-visuais) e da sua evolução, que é a contribuição primordial (através do conhecimento da base social do cinema) que pode acrescentar a sociologia do cinema ao conhecimento do cinema como linguagem. A sociologia (...) pode colaborar de uma maneira decisiva para o conhecimento da configuração ideológica dos espectadores”. (42)

Definidas as importâncias dos caracteres sócio-históricos para uma análise materialista do cinema, resta saber se este cinema de caráter político deve ser visto apenas em termos de resultados eleitorais e de mudanças de atitude ou deve preencher os itens menos óbvios de satisfação de necessidades políticas e

confirmação de atitude? É complicado por que até que ponto é possível definir e fundamentar as conseqüências de uma experiência cinematográfica? Para Leif e Folke,

“É possível especular sobre as razões, mas a pesquisa oferece pouca evidência apoio à teoria de que os filmes de ficção têm a capacidade de efetuar mudanças de comportamento, inspirar ações ou mesmo alterar opiniões. Talvez isso se deva em parte à situação ambivalente da plateia em frente à uma tela de cinema. Com um filme de ficção, todos podem se lembrar que estão olhando uma série de acontecimentos construídos, artificiais e irreais. Esses filmes nunca tem a autenticidade da experiência real. Por mais absorventes que possam ser, acontecem num “espaço ficcional”, estritamente separado da realidade (...) Não há mais muita dúvida de que a reportagem de televisão tem um efeito consideravelmente maior sobre as reações de grupo do que jamais tiveram as ficções de cinema, especialmente no desencadear de repercussões políticas”. (43)

É de Leon Tolstói a frase “A influência não é só um sinal certo de que algo é arte, como também o grau de influência é a única medida do valor da arte”. Eisenstein e Pudovkin, tentaram levar essa máxima para o cinema. Suas teorias de montagem cinematográficas partilham as proporções subjacentes aos filmes de propaganda: através da manipulação da imagem cinematográfica da realidade, é possível também se manipular os conceitos do espectador sobre a realidade. Em outras palavras, transformar as atitudes e ações do público através do cinema. O crítico de cinema André Bazin se opunha ardentemente à essa idéia da escola soviética, que considerava “totalitária”. Tentou formular a de um cinema democrático. Segundo Leif e Folke (44), “os russos formularam, analisaram e desenvolveram princípios que sempre foram mais ou menos conscientemente aplicados pelos propagandistas cinematográficos - e que continuariam sendo, mesmo sem os teóricos. É o que dizem Leif e Folke:

“O realizador constrói sua própria realidade quando aparentemente está trabalhando com fatos objetivos, num documentário, por exemplo (...) a seleção é a meia verdade são pontos fundamentais do documentário propagandístico e é um fato psicológico que as meias verdades sirvam como verdades inteiras como base para as ilusões cinematográficas do que é real” (45).

Essas técnicas logicamente que se dirigem à emoção e não ao intelecto.

“Confiando no fato de que as pessoas em estado de excitação são receptivas influências que de outro modo seriam esquadrihadas, os propagandistas fazem tudo que podem para provocar emoções. Para que mais facilmente possam conduzir à meta política”. (46)

Exemplos claros do cinema propagandista são os já citados cinema nazista e soviético, o cinema americano durante a Segunda Guerra Mundial e, principalmente no período da Guerra Fria. A propaganda camuflada assume várias fórmulas. Leif e Folke afirmam que:

“Toda sociedade construída sobre um conjunto de valores realmente firmes e homogêneos, luta para reforçá-los e mantê-los nas épocas de mudança nas épocas de mudança. As visões e os padrões sociais são passados adiante pela imitação e educação, mas também é possível transmitir e implantar atitudes através de meios mais assistemáticos e menos intencionais - por exemplo, através das várias formas de diversão”. (47)

Nos tempos de guerra ou dificuldades políticas este tom propagandístico acentua-se, “criando níveis de reflexos condicionados em vez de manipular processo mentais mais complicados e vagarosos”.

“Em perspectiva, esses filmes podem ser mais eficazes na medida em que são eficazes politicamente algumas obras literárias. Mas a utilidade da arte é uma antiga questão e creio que reflita um certo sentimento de culpa mais cristão que marxista. O cinema é um meio de expressão que abre perspectivas ao conhecimento. Creio que para ele não existem outras funções mais importantes. Mesmo se, em certos momentos históricos, um filme pode ter um valor de agitação e propaganda, pode ser eficaz somente em uma determinada época e em circunstâncias especiais. O cinema, para os cinéfilos e para o público, sobretudo um provocador onírico, excitante, como a droga. O público procura no cinema uma visão do realismo que é absolutamente onírico, mesmo nos filmes mais naturalistas. O intelectual procura no cinema uma correspondência codificada pelo menos às próprias obsessões. O cinema, no fundo, manifestação lúdica, como o esporte. Em termos estritos de eficácia política, devemos destacar Godard e Straub, que fazem filmes políticos que no plano imediato são ineficazes”. (48)

Assim, o cinema e sua linguagem tornaram-se pouco a pouco veículo para a divulgação de mensagens. A política, uma delas. A manutenção de poder está intimamente ligado com o uso e a dominação dos meios de comunicação:

“Quer na estrutura capitalista, quer na socialista, os meios de comunicação estão sob o domínio da elite dirigente. No primeiro caso, pertencem aos grupos econômicos que os exploram como organizações industriais, produtoras de consumo. No segundo caso, estão sob influência do estado o que corresponde a dizer que se encontram nas mãos da elite política que detém o poder. Ou ainda, nos casos de países capitalistas que adotam a estatização de determinados meios de comunicação social, o controle é feito pela elite intelectual (exemplo da BBC, de Londres da radiodifusão francesa, das televisões educativas do Brasil”. (49)

Estabelecida esta relação entre meios de comunicação e a elite econômica, constata-se que o cinema é um meio de comunicação de massa, e sendo controlado pela elite, tem objetivos já citados, como o de dominação transferência de valores. É meio político pelo seu caráter propagandístico e, no desenvolvimento de sua história tradicionalmente prestou serviços de poder, como nos casos da Rússia stalinista e da Alemanha nazista, sendo usados por instituições políticas, religiosas e econômicas.

A exceção fica por conta da chamada zona marginal, de Morin, onde o realizador cinematográfico fica livre para criar, independente das ideologias dominantes. É deste cinema de autor que iremos tratar mais adiante.

A respeito da montagem ideológica usada como um meio de subverter a ideologia dominante, por meio de uma estética “desconstruída”, que ponha a nu o cinema e seus mecanismos e assim a parta em direção a um “cinema revolucionário”, Jean Patrick Lebel tem a seguinte análise:

“É necessário chamar a atenção para esta noção de “desconstrução que engloba dois níveis: um essencial, ligado à natureza do cinema, o outro relativo às formas de representação (...) No primeiro nível trata-se pois, de destruir a impressão de realidade que o próprio cinema possui. Mas logo se vê a que beco de saída isto conduz, visto que o cinema não pode destruir essa “impressão de realidade” com os seus próprios meios, ou seja, com aqueles que criam a “impressão de realidade” (...) ficamos num círculo vicioso do qual não se pode sair (...) no espírito dos radicalistas da desconstrução para ser verdadeiramente revolucionário e materialista e para que não surja uma nova mistificação (...) o filme deve dizer TUDO sobre o cinema (...) evidentemente, o próprio êxito deste projeto levará sem dúvida a produção de um objeto literalmente informe e insensato”. (50)

O autor tenta clarificar seu pensamento através de três idéias abaixo enumeradas:

“Há primeiramente a idéia de desconstrução radical do efeito ideológico da câmara pela desconstrução ao nível de todas as formas de representação. Há desconstruções parciais, ao nível de certas formas de representação, que não são mais do que processos formais cujo conteúdo ideológico não é absolutamente unívoco, ao contrário do que alguns pensam (...) o filme não denuncia a ideologia que produz, mas é unicamente tido como desmascarador de coisas que os filmes escondem habitualmente (...) fazendo isso, esta denúncia esgota-se sempre na impressão de realidade. Há por fim uma tendência que procura através da "desconstrução" um equivalente cinematográfico do método Brechtiano. Estas formas de desconstrução cinematográfica seriam o equivalente dos feitos de distanciamento no teatro e teriam como finalidade fazer passar o espectador de uma atitude passiva de fascinação a uma atitude ativa de compreensão”.

(51)

É nesta perspectiva que vai se colocar o cinema de Rogério Sganzerla e seu filme “O Bandido da Luz Vermelha. Fazendo parte de um movimento que tentava subverter a ordem (política, social e inclusive cinematográfica), os realizadores do cinema marginal, à exemplo dos outros movimentos (a nouvelle vague, o neo-realismo, o expressionismo alemão) que serviram de contraposição à ordem vigente por meio da tentativa (às vezes frustrada) da implantação de uma estética revolucionária, que de alguma maneira pudesse reverter o curso da história. Para tanto, levaram à cabo experiências radicais, como no caso do movimento surrealista, motivo de escândalo na França dos anos 30 ou do neo-realismo italiano, que chocou seus compatriotas ao mostrar uma Itália destruída enquanto que a imagem oficial era a de um país em industrialização, modernizado. Os rótulos para este tipo de cinema, considerado “à frente de seu tempo”, são vários, desde “underground” (por causa das condições adversas de produção - geralmente desvinculadas da indústria propriamente dita) até o explícito “marginal”, ou termos como “vanguarda cinematográfica”.

Esta desconstrução provocada sempre foi motivo de escárnio mesmo dentro do meio cinematográfico e obras-primas do cinema, como *L'age D'or* de Luís Buñuel, só tiveram sua reconhecida importância com o aprimoramento da linguagem e no distanciamento do cinema-indústria pela desconstrução dos métodos usuais após um período de perseguição. Noutros casos, o desprezo é total, quando os filmes não chegam nem a ser exibidos ou sofrem pressões por parte das instituições para, num outro momento sejam devidamente aplaudidos, quando não representam mais “perigo à ordem vigente”

### II.3- O Cinema no Brasil

Em 1840, chegam os primeiros registros fotográficos ao Rio de Janeiro. Os equipamentos foram trazidos por um religioso francês, o Abade Combès. Roberto Moura narra que três anos depois instalava-se o primeiro ateliê fotográfico na cidade. Surge uma nova tecnologia, um novo veículo de informações e idéias, que a partir de uma linguagem inovadora estabelece um contorno diferente à realidade.

Já havia então o registro por máquina fotográfica, faltava agora a captação do movimento, sua projeção em proporções suficientes para atender a demanda “ventos do progresso”. O crítico Paulo Emilio Salles Gomes descreve este processo:

“O aparecimento do cinema na Europa Ocidental na América do Norte na segunda metade dos anos 90 foi o sinal de que a primeira Revolução Industrial estava na véspera de se estender ao campo do entretenimento. Esse fruto da aceleração do progresso técnico e científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sobre a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889. O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e o outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema”. (52)

As transformações nacionais do sistema de trabalho e do regime político substituíram o rumo lento das chamadas “descobertas da civilização ocidental moderna”. As etapas foram suprimidas ou alteradas, em busca de uma reestruturação das relações sócio-econômicas, incluindo-se aí a “indústria de entretenimento” bem como todo o processo de modernização pelo qual os grandes centros do país estavam passando.

É tanto que menos de sete meses depois da exibição histórica do cinematógrafo dos Lumière em Paris, os cariocas já tinham acesso ao instrumento de “última geração”:

“na virada do século, com quase um milhão de habitantes, o Rio de Janeiro era o centro vital do país. Principal sede industrial, comercial e bancária, principal centro produtor e consumidor de cultura, a cidade era a melhor expressão e a vanguarda do momento de transição por que passava a sociedade brasileira”. (53)

Simultaneamente ao invento dos Lumière, ocorreriam descobertas similares em outros países. “é um desses aparelhos que faria a primeira projeção cinematográfica no Rio de Janeiro, em 8 de julho de 1896, como descreve (...) uma matéria do Jornal do Commercio:

“Inaugurou-se ontem, às duas horas da tem uma sala à Rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas, por meio de uma série de enormes fotografias. Mais desenvolvido que o kinetoscópio, do qual é uma ampliação, que tem a vantagem de oferecer a visão, não só a um espectador, mas a centenas de espectadores, cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de cinematographo”. (54)

Em 19 de julho de 1898, Segreto roda o primeiro plano em terras brasileiras, flagrando a entrada da baía de Guanabara a bordo do navio Brasil. “à partir daí, passam a registrar regularmente os acontecimentos cívicos e os personagens do poder”. O cinema já então cria situações complexas e discrepantes. O cinema já tem uma função social bem definida enquanto meio de comunicação de massa no Brasil:

“fitas cívicas e militares para a burguesia e operários, aproximados pela fantástica novidade e pelo baixo custo do ingresso. A apresentação do poder e da nobreza européia, narrada por uma tecnologia emblemática da cultura burguesa, gera o deslocamento do contexto dos ambientes abordados quando da exibição daquela tecnoarte para a urbe terceiro-mundista. Presidentes, grã-finos realezas e rojões de artilharia são, na sala escura, justapostos a ladrões, palhaços e crianças, e ao surpreendente Fausto de Meliès”. (55)

Já se prevê o enorme potencial expressivo e mobilizador do cinema. Olavo Bilac antecipava em perspectiva :

“Talvez o jornal futuro para atender à pressa, ansiedade, à exigência furiosa de informações completas, instantâneas e multiplicadas seja um jornal falado e ilustrado com projeções cinematográficas, dando a um só tempo a impressão auditiva e visual dos acontecimentos, dos desastres, das catástrofes, das festas etc”. (56)

É um tempo de transformações, sem dúvidas. O café paulista é o principal produto de exportação brasileiro e transforma São Paulo num convívio de atividades e de paralelismo com o Rio de Janeiro, assim

como crescentes rivalidades políticas e culturais. A antiga cidade colonial apresenta sinais de modernização com a aparição de alternativas de divertimento barato. Casas de jogo, zonas de meretrício e os cinemas.

A empresa formada pelos irmãos italianos Paschoal e Afonso Segreto, vindos com a leva de imigrantes são os nossos primeiros produtores, técnicos e cineastas, assim como os primeiros empresários da indústria cinematográfica brasileira.

Paschoal Segreto “com seu notável tino para o negócio das diversões, passou progressivamente a liderar um império de cinema sendo unanimemente considerado, o ministro de diversões da capital”.

Como nos outros pontos do globo, o cinema logo se instala com uma indústria rentável e intimamente ligada às esferas do poder. Mesmo sendo ainda um negócio instável, “o cinema dava a Paschoal Segreto o especial poder de falar com a cidade, obtendo uma ressonância única. Através desse condão, numa república de doutores titulados, o antigo jornalista pôde chegar aos grandes como igual”.

Comercialmente, o cinema ainda era duvidoso. De seu início até a virada do século, pouco se alterara, mas por enquanto, as grandes companhias só disputavam o mercado europeu,

“já que o terceiro mundo permanecia uma miragem ainda explorada por empresários independentes nos Estados Unidos, esse cinema de feiras e teatros de variedade era superado pelas salas populares, as Nickel Odeons, estando ainda em organização de seu mercado interno”. (57)

Mesmo assim, sem segurança no mercado, mas confiante nas possibilidades, que, “já na virada do século, Paschoal monta um estúdio e laboratório, como uma estrutura para filmagens de exteriores mantendo uma programação de atualidades nacionais que lhe dá a liderança do nosso primeiro mercado exibidor”. Estava instalada a indústria de cinema brasileira.

Depois da filmagem de Afonso Segreto, só em 14 de janeiro de 1904, como atesta Roberto Moura, há informações de novas tomadas em terras paulistas: “vistas de fazendas de café, terreiros, gados e outros aspectos do interior do Estado, apresentadas com grande pompa (...) ao lado dos filmes estrangeiros, o cinema também era contratado para prestar serviços a instituições públicas”. (58)

A esta altura, o meio já está imbuído de um caráter ideológico que propicia a representação sintética do poder do Estado para as massas. Em São Paulo, o exemplo é claro.

“o cinema alimenta assim os sonhos de afirmação regional da massa heterogênea que se unificam frente à tela brilhante, e também às ambições de liderança política nacional dos políticos paulistas, que posam nos discursos de abertura e se apropriam das palmas entusiásticas que saúdam o fim da projeção”. (59)

Novos elementos entrariam em cena nesses primeiros anos do século XX. Pesquisas na Europa e Estados Unidos criam novos aperfeiçoamentos técnicos, estimulados pela competitividade de mercado. No Brasil, já começam a ser vendidos cinematógrafos de fácil manejo para leigos. No mesmo ano:

“Tentativas de cinema sonoro, através de fonógrafos sincronizados com o cinematógrafo, são mostradas no Rio e em São Paulo. Nessa fase experimental do cinema industrial (...) Entretanto, apesar de já exibidos comercialmente, ainda não têm qualidade satisfatória devido aos problemas então incontornáveis com o registro sonoro. O cinema tateia como tecnologia e linguagem. Sua afirmação depende nesse momento de esforços isolados e das condições locais. O domínio político econômico dos países europeus e dos Estados Unidos não se reflete diretamente nessa atividade, ainda sem autonomia e misturada com os outros setores do espetáculo-negócio nacionais. Por enquanto a coisa se decidiria entre comerciantes, técnicos e artistas aqui reunidos”. (60)

Mas essa indústria da novidade chega rápido aos demais pontos do país, maravilhando a todos com a novidade. Em Belém e Manaus, ainda na década de 1860, já se encontram registros da chegada dos cosmoramas, apresentando belos quadros e vistas tiradas da Europa.

Instalados os primeiros cinemas, já no século XX, alguns exibidores, como no Rio e em São Paulo passam a produzir filmes, geralmente com temas naturalistas ou acontecimentos sociais”.

“Alguns filmes produzidos na capital federal, como curso das quartas-feiras na avenida beira-mar, festa campestre das famílias cariocas e batalha das flores na Avenida Botafogo eram os que faziam maior sucesso nas exibições (...) o grande interesse pelo cinema brasileiro certamente se devia, dentre outras razões, às possibilidades trazidas pelo cinema de transportar as pessoas a realidades longínquas, propiciando o conhecimento do próprio Brasil. No caso mencionado, a curiosidade era relativa ao Rio de Janeiro, cidade que sempre despertou enorme interesse, atraindo afluência de muita gente”. (61)

Em algumas cidades do Brasil, apesar da produção expressiva do cinema nacional, que vivia então sua “bela época”, só assistiam-se a filmes vindos do exterior, como atesta Roberto Moura:

“Ainda sem a característica de “sétima arte” ou de produto cultural específico, como programado e fruído na sociedade carioca a partir da década de 20, o cinema, uma atração, em meio a shows de variedades, como espetáculo “gratuito” em bares e cabarés ou sob patrocínio em praças públicas, ou ainda nas novas salas acompanhado por piano ou por um pequeno conjunto camerístico. Cabarés baratos, chopes e cinemas se avizinham na Avenida Central., da Lapa e da Praça Tiradentes. O cronista João do Rio fala da inconstância dos cariocas: “cinematógrafos” o delírio atual. Toda cidade quer ver os cinematógrafos (...) Um empresário hábil que conhecesse as variações do público ganharia aqui em poucos anos uma fortuna de Crespo.” (62)

Os temas populares começam a ser explorados, levando em conta o apelo exercido. Operações de irmãs xifópagas e temas que mais tarde seriam chamados de “mundo cão”, ganham as telas evocam uma verdadeira enxurrada de pessoas às salas telas um gênero já cinema. Em outubro de 1906, um crime abala o Rio de Janeiro virando tema de dois filmes de sucesso, levando para as telas um gênero consagrado nos jornais populares: o sensacionalismo. Convém fazer alguns esclarecimentos sobre a relação dos meios de comunicação e a manipulação exercidas por eles sobre o público.

Como o principal meio de comunicação de massa no final do século XIX e começo do século XX, o jornal tinha um caráter de formação de opinião a níveis alarmantes. Néelson Werneck Sodré considera:

“Por muitas razões, fáceis de referir e de demonstrar, a história da imprensa é a própria história do desenvolvimento da sociedade capitalista. O controle dos meios de difusão de idéias e informações - que se verifica ao longo do desenvolvimento da imprensa, como reflexo do desenvolvimento capitalista em que aquele está inserido. A lado dessas diferenças, e correspondendo ainda à luta pelo referido controle, evolui a legislação reguladora da atividade da imprensa. Mas há ainda, um traço ostensivo, que comprova a estreita ligação entre o desenvolvimento da imprensa e o desenvolvimento da sociedade capitalista, aquele acompanhando a este numa ligação dialética e não simplesmente mecânica. A ligação dialética, facilmente perceptível pela constatação da influência que a difusão impressa exerce sobre o comportamento das massas e dos indivíduos. O traço consiste na tendência à unidade, e à uniformidade (...) do comportamento”. (63)

O realce às notícias relacionadas com processos Judiciais e crimes, iam “às fontes dos choques de interesses individuais desembocavam finalmente ao fundo das paixões humanas enxurradas da sociedade capitalista”. Benjamin Dy do jornal americano *He Sn*, usando esta técnica, transformou, em pouco tempo, seu

veículo no mais difundido dos Estados Unidos. Era a publicação de baixo preço, acessível às massas, um método também difundido no Brasil, que tinha no sensacionalismo um gancho para o suporte da indústria de comunicação.

Esta atração que o sensacional, o diferente, o grotesco exerce sobre o povo brasileiro é comentada por Muniz Sodré:

“O ethos da cultura de massa brasileira, tão perto quanto ainda se acha da cultura oral, é fortemente marcado pelas influências escatológicas da tradição popular. O fascínio pelo extraordinário, pela aberração, é evidente nos programas de variedades (fatos mediúnicos, aberrações físicas como as irmãs siamesas, aleijões etc). A essa altura, a escatologia consegue juntar os dois sentidos: o místico e o coprológico. E os temas coprológicos passam a compor na cultura de massa brasileira, a estrutura do mau-gosto (...) O grotesco parece ser, até o momento, a categoria estética mais apreciada para a apreensão da cultura de massa nacional. Realmente, o fabuloso, o aberrante, o macabro, o demente - enfim, tudo o que `a primeira vista se localiza numa ordem inacessível à normalidade humana - encaixam-se na estrutura do grotesco. Em resumo, o grotesco e o mundo distanciado, daí a sua afinção com o estranho e o exótico ele aparece sempre onde falta ao homem uma orientação segura com relação à vida, sendo portanto a manifestação de uma angústia. Seria esse o caso da cultura de massa brasileira? Não é o que nos parece. Aqui, o grotesco é posto a serviço de um sistema que pretende ser exatamente a compensação para a angústia do indivíduo dos grandes agrupamentos urbanos. Cada organização das relações de produção engendra uma atmosfera psicossocial própria, que se destina em geral a perpetuar o seu tipo específico de relações humanas. A cultura de massa - frisamos: essencialmente política - é hoje o grande médium da atmosfera capitalista. No caso brasileiro, ela também o espelho que reflete o id e os demônios das nossas estruturas - é o espelho em que a sociedade se olha e se oferece como espetáculo”. (64)

Portanto nada explica melhor o primeiro grande sucesso do cinema brasileiro, “Os Estranguladores”, de 1906, sobre um crime de estrangulamento que “chocou a opinião pública”. Aqui já se sugere um certo domínio da narrativa cinematográfica, fortemente apoiada no emprestado da imprensa (o meio mais importante de comunicação de massa de então). Como Roberto Moura diz, Os Estranguladores lida com um episódio já conhecido do público e da forma às suas fantasias, firmando suas expectativas morais e propondo uma adesão imediata ao filme e à possibilidade de uma viagem afetiva e segura aos confins do grotesco. É a visão jornalística (linear e impactual), misturada à ilusão de realidade proporcionada pelo cinema que permite oitocentas exhibições em dois meses: uma marca recorde de público é sinal de que as expectativas, antes duvidosas confirmam que o cinema é um negócio lucrativo.

Mas já aqui tem-se um dado constante na história do cinema brasileiro, sua situação de permanente ambigüidade (ora fracasso), muitas vezes enfrentando problemas com a polícia, o Estado e, principalmente a concorrência estrangeira, que domina) pelos avanços técnicos, distribuição, custos etc.

Em sua situação meio marginal meio legal, o cinema ainda era visto pela burguesia como uma diversão para os culturalmente pouco exigentes. O cinema ainda engatinhava como arte e “instrumento de elite”. Foram necessárias quase três décadas para o Brasil ter um filme entre os movimentos de vanguarda da arte internacional. Trata-se de *Limite* (1931), de Mário Peixoto.

A cultura de massa e sua função política se instaurou de maneira instantânea junto à política republicana desenvolvimentista. A cultura oral (memória, ritos coletivos, folclore, ritos populares) foi destruída e incorporada ao novo sistema. Muniz Sodré, fala que no Brasil este processo pode ser observado com muitos detalhes e que não foi uma transformação inocente:

“Ao se transplantarem para os veículos, os elementos da cultura tradicional passaram pelo crivo ideológico do sistema, que aproveita apenas as forças mais propícias à inoculação da consciência histórica da classe dominante (...) todo o aparelho tecnológico da comunicação brasileira tem sido acionado até agora por uma política de manutenção de um sistema de inércias, perfeitamente ajustado ao interesse de forçar o consumo. Num país de poupança deficiente, o sistema de cultura de massa está paradoxalmente montado (...) para a estimulação necessidades através de modelos sócio-culturais importados e adaptados, embora não haja dinheiro suficiente para pagá-las”. (65)

Para entender alguns mecanismos deste emaranhado de questões frustradas, é preciso uma análise histórica do Brasil, um país caracterizado pelo abrandamento das lutas de classe ou mesmo pela inexistência (ou quase) comparado a outros povos. Na história temos manifestações isoladas, duramente penalizadas pelas instituições sociais e sem objetivos de transformação estrutural. Os choques sempre acabaram abrandados pela retórica do discurso ou pela retórica da “palmatória”. É o que Muniz Sodré, chama de mandariato do verbo no Brasil:

“Nesse imenso feudo da retórica, desenvolveu-se o culto da personalidade bem dotada, do indivíduo dedicado aos jogos dos espíritos, o culto do doutor. Os políticos, os bacharéis em direito e em medicina capitalizaram os louvores desse culto apoiados no analfabetismo. Para as grandes massas, a palavra imprensa sempre inexistiu. E a cultura elevada brasileira, de tradição basicamente literária, sempre se ressentiu da ausência de público”. (66)

De fato, este raciocínio de Sodré aplica-se ao cinema. Com exceção das chanchadas e do mercado erótico explorado nos anos 70 e 80, o cinema brasileiro nunca esteve perto do público, sempre permaneceu nessa situação de semimarginalidade, mesmo sendo premiado no mundo inteiro em sua época áurea, o cinema novo, o grande público, a massa desconhecia o que era, quem fazia e a que destinava-se este cinema. Seria então o cinema brasileiro um equívoco? Com relação aos outros meios de comunicação de massa, com certeza sua penetração foi bem menor. Pode se tomar por exemplo o rádio, nos anos 30:

“A década de 30 não consolidou apenas a derrota da velha república brasileira, mas também o nascimento da cultura de massa no Brasil. O rádio, já era mania nacional, Assis Chateaubriand criava seu império jornalístico, cresciam o proletariado e as classes médias urbanas, surgiam os primeiros grandes projetos de autonomia industrial do país. O processo de desenvolvimento brasileiro nunca se fez acompanhar de transformações econômicas em profundidade. A nossa cultura de massa - estreitamente independente dos grupos econômicos e dos interesses industriais não deixaria de refletir as características nacionais de pouca plasticidade das estruturas e a política de consumo desenfreado”. (67)

Com as poucas estruturas da modernização a um maior público. Um meio que tivesse maior apelo, desde o econômico aos emocionais propriamente ditos. À esta altura, Hollywood já é um monstro construtor de mitos e a história do cinema esta produção americana (a mais bem estruturada em tão pouco tempo de existência). Na década de 40, o Brasil entra para valer na era do consumo, com uma reprodução adaptada ao moldes americanos:

“Voltados para o lazer, ideal mítico do consumo, num país que ainda aspira ao pleno emprego industrial, os veículos de massa brasileiros desenvolvem, na maioria, uma trajetória cultural alienante e imobilista. Exageradamente comercializados (especialmente a TV e o rádio), os veículos de massa recorreram às mensagens da velha consciência coletiva brasileira para levar a cabo sua estimulação de consumo”. (68)

Como afirma Jean-Claude Bernadet:

“neste quadro, o cinema brasileiro não tem vez pois se o foco da “verdadeira cultura” encontra-se fora do Brasil, como levar a sério a produção cinematográfica local? Como reconhecer o valor de um filme brasileiro, se o valor de qualquer obra, determinado pela metrópole? Não se tem idéia de até que ponto, angustiado o confronto entre a elite cultural e o filme brasileiro. Nenhuma angústia diante de Fellini, Bergman ou Resnais, pois sabemos - e os órgãos de divulgação cultural não cansam de repetir - que são supremos artistas (...) Diante de um filme brasileiro, a decisão ainda não está tomada; caberia a esta elite reconhecer se para ela (ou, na perspectiva dela; para a sociedade brasileira), tá ou tal filme, ou não de seu interesse. Para isto ela precisaria de uma autonomia de decisão e se afirmar numa perspectiva histórica (...) O Pagador de Promessas só virou grande depois da Palma de Ouro em Cannes. O cinema novo só virou importante depois de receber não sei quantos prêmios em festivais internacionais”. (69)

Rejeitando ou aceitando o cinema brasileiro na medida em que possa existir algum tipo de “competitividade” com as produções estrangeiras ou receba o “sim” da metrópole dominante. O público relaciona-se de maneira com os filmes de seu país “porque eles falam da realidade social e cultural em que vive este público”. Mesmo oferecendo uma imagem fantasiosa ou deturpada, é uma aproximação da realidade à qual se quer fugir de todas as maneiras. O ponto de vista crítico ou qualidade artística do filme ficam reduzidos a pouco frente à essa constatação. Bernadet continua seu raciocínio:

“A má qualidade que este público atribui ao cinema brasileiro não, apenas um julgamento de valor sobre determinada obra cinematográfica, mas me parece reafirmar e consolidar o complexo de inferioridade: (...) fazemos mau cinema, somos dominados, dependentes, inferiores, logo não podemos nos assumir e criar nossa perspectiva histórica”. (70)

Desde a instalação do primeiro cinematógrafo no Brasil, que o cinema está dominado pelo produto importado, que não dá retorno simplesmente porque não necessita do produto brasileiro. Daí talvez o porquê da inexistência de uma indústria de cinema instalada no Brasil: não há necessidade, simplesmente. “Aqui produzimos não em caráter de indústria, mas por ideal ou vontade de brincar de cinema”, disse Pedro Lima à revista *Cruzeiro*, em 15/03/1947. E esta é a mais pura realidade da “indústria brasileira de cinema”. As iniciativas foram (a exceção da época dos grandes estúdios como a Atlântida) de natureza pessoal, movidas por um impulso de realização. Há um elemento de importância crucial nessa estrutura industrial (mal) formada durante a história do cinema brasileiro: a presença do Estado. Bernadet discorre: “Na posição indefesa em que se encontravam os produtores diante da agressividade das empresas estrangeiras, só no

estado eles encontraram uma força, a única que lhe permitisse de alguma forma enfrentar a presença avassaladora do cinema estrangeiro” (71). o resultado não foi muito animador: o estado adotou medidas paliativas, não enfrentou o similar estrangeiro e criou reserva de mercado para o filme nacional.

O capitalismo transformou esta produção cinematográfica numa mercadoria com a função de transformar em lucros o produto comercializado. O cinema acabou jogado entre um Estado que se mostrou ineficiente e uma iniciativa privada que visava apenas lucros.

A Embrafilme, estatal destinada ao cinema, criada no final anos 60, representa um bom exemplo da arte submetida ao Estado. Glauber Rocha opina:

“A Embrafilme é uma empresa que dispõe de muito pouco dinheiro, de uma quantia quase ridícula, não é uma empresa industrial, artesanal não segue uma linha política, não exerce dirigismo como se pensa (...) há uma produção de qualidade (...) mas que não consegue mercado”. (72)

É sabido que a história de cada povo tem seus valores particulares tradições, comportamentos assimilados e reconfirmados pelas consciências, através de representações subjetivas e coletivas. Mas a consciência não se exaure nas representações, constituindo também projetos e estímulos às ações concretas. Muniz Sodré fala que essa consciência coletiva torna-se pois, um agente capaz de provocar modificações estruturais. A atitude no entanto, é variada, podendo inclusive se restringir a atos de natureza banal, já que os veículos de massa têm uma ação determinante na difusão de valores externos à esta consciência (ex.: os modelos transplantados da cultura de massa estrangeira - como anúncios, programas de TV etc) ou com valores nacionais ultrapassados, apoiados em velhos mecanismos psicossociais, tais como: “Espírito de conciliação, otimismo generalizado, personalismo generalizado, gosto pelo verbalismo, transigência nas relações raciais”. É dessa forma que a cultura de massa se apropria da oral e basicamente anula as possibilidades de mudança de atitude, porque traduz seus padrões aos “arquetipos da consciência coletiva”. (73).

Conclui-se que as tentativas de adaptação e difusão dos valores externos de fato aconteceu como o esperado e a “consciência coletiva” continua “deitada em berço esplêndido”, já que mudanças estruturais não aconteceram e a questão da dominação cultural persiste como parte integrante do cotidiano dos cidadãos brasileiros.

Limite (1931), pode ser considerado hoje como a melhor contribuição brasileira para a avant-garde internacional. Sua ligação com os movimentos europeus de vanguarda não era casual. Mário Peixoto, seu realizador acompanhou a efervescência européia da escola soviética, do expressionismo alemão e da própria vanguarda francesa. Queria estudar o cinema como forma de arte. As filmagens, realizadas em 1930 tinham como objetivo um filme apoiado apenas em planos visuais. Era até então a experiência mais ousada no Brasil da montagem cinematográfica. O filme era baseado na “tradição de um cinema europeu proposto na década de 20 por Epstein, Dullac, Gance, Eisenstein ou mesmo Vertov, as imagens que o tema gerava só tinham sentido no ritmo dado pela montagem. Segundo Saulo Pereira de Melo, Limite é um filme:

“de construção precisa, cadência lenta, montagem perfeita de imagens, por si muito belas, mas também altamente significativas e organizadas em função de um princípio muito claro. Um filme que altera composições rígidas e enquadramentos estéticos com vertiginosas corridas de câmera, libérrimas. Um filme de cadência lenta, triste e fúnebre, às vezes majestosa. Uma lentidão que se acentua pelo uso continuado de fusões, por vezes bem longas, que procuram ainda mais separar estes planos imensos, completos si mesmos, onde a ação se esgota. mas um filme de ritmo preciso, estrutura minuciosa, onde a montagem faz desfilas as imagens numa ordem exata, com uma fatalidade que lembra o tema, uma fatalidade que leva da primeira à última imagem inelutavelmente”. (74)

Como as obras do seu porte, Limite, ao ser exibido no Rio de Janeiro, ainda em 1931, provocou polêmicas e o público estranhou, ficando arredio à força das imagens. Enquanto isso, na Europa, os ciclos de iniciados maravilhavam-se com a obra, entre eles o diretor Sergei Eisenstein, uma autoridade indiscutível.

Limite é um exemplo da arte brasileira pós-semana de arte moderna de 1922. Os ecos iriam ainda muito longe na arte brasileira. Oscar Niemeyer descreve o movimento:

“A Semana tinha o objetivo de renovar o ambiente artístico e cultural de São Paulo e do país tentando libertar a arte brasileira das amarras que ainda a vinculavam à Europa (...) constitui um acontecimento cultural da maior significância abriu perspectivas que, ultrapassando o campo puramente cultural, repercutiram inclusive na área política (...) O essencial era fugir ao academicismo (...) representou um divisor de águas”. (75)

Paulo Mendes de Almeida escreveu:

“Não foi um gesto isolado de rebelião, mas (...) um movimento de grupo, em que se integravam importantes personalidades e que deu,

positivamente, um safanão naquele adormecido berço esplêndido Brasil das letras, das artes, do pensamento”. (76)

Provavelmente, a Semana de Arte Moderna tenha sido o maior acontecimento artístico do século no país, porque, afinal foi a primeira tentativa de se criar uma arte genuinamente brasileira, longe de influências externas. Seus realizadores eram todos, ou em sua maioria de “classe abastada”, com formação européia, mas tentavam de alguma maneira desvincular o modo de produção artística dos moldes europeus (a principal fonte de influência na época). O Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade punha a nu o Brasil. Sua “antropologia tropicalista pode ser tida como uma visão grotesco caricatural da realidade nacional”. Através desta mega-manifestação primal, a arte passa de mera reprodutora a produtora de idéias calcadas no imaginário nacional e, pela primeira vez, para o imaginário nacional. O quadro Antropofagia, de Tarsila do Amaral sintetiza elementos chaves do que seria uma cultura brasileira: cheia de contrastes e fusões de raças, credos. Antropofágica em essência. Era uma tentativa de fugir do colonialismo cultural, já arraigado de forma perene no país. Glauber Rocha tece um comentário:

“O problema da dominação colonizadora é comum a todo o terceiro mundo. E é comum a todo intelectual independente, inclusive na Europa e Estados Unidos. Criou-se graças ao stalinismo, que foi realmente a grande traição sofrida pelo marxismo na Revolução Soviética. O stalinismo reprimiu violentamente, a partir dos anos 30, a intelectualidade de vanguarda na União Soviética. Assumiu a mesma atitude que o Vaticano teve na época da Inquisição. Stalin terminou prendendo fuzilando, exilando a intelectualidade revolucionária. Criou uma ditadura não do proletariado, da burocracia e da tecnocracia. Os intelectuais transformaram numa terceira força, à margem do monstro imperialista. Nos anos sessenta, os intelectuais foram combatidos em todos os cantos. Queriam breçar as forcas independentes do pensamento. O intelectual passa a ser um marginal combatido por todos (...) A colonização cultural do nosso cinema gera a colonização cultural de nosso povo. O povo brasileiro é inconscientemente deformado pela visão moral e artística do cinema americano e por isto, inconscientemente venera e respeita os Estados Unidos. O fenômeno é igual na América Latina. Hollywood, impondo sua civilização através do cinema, debilita psicologicamente o povo e consolida sua penetração econômica”. (77)

As palavras de Glauber Rocha sintetizam a idéia anti-colonialista do movimento de 22 e das várias tentativas de resistência artística que viriam a seguir, com influências decisivas no campo estético, social e político do país. Os artistas tentam exercer sua função social transformadora.

13.0 No cinema, Limite e a primeira tentativa de instauração de uma estética nacional. Os temas nacionais passam a ser constantes, mas vãos e estéticos são poucos e raros, porque o mercado fala mais alto. Em busca do público, a década de 40 vê surgir o ciclo da chanchadas, uma tentativa bem sucedida de adaptar os musicais americanos ao gosto e à cultura brasileira. Até hoje foi perdurando até meados dos anos 60, um pouco antes da explosão do cinema novo.

Ao mesmo tempo, influenciados pelo neo-realismo italiano, os realizadores antecipam obras que seriam sucesso no final da década. É o chamado "cinema social". Agulha No Palheiro (1953), de Alex Viany é o precursor do cinema que daria origem ao cinemanovismo.

### II.3- O Cinema Novo

Na década de 50, um acontecimento provoca rebulição no cinema brasileiro. Trata-se de *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, um filme com temática regional que é um estrondoso sucesso de público e que marcaria história no cinema nacional. “Atinge dez semanas da exibição contínua em inúmeros cinemas ao mesmo tempo, tendo sido visto por mais de 800 mil pessoas, um recorde absoluto de bilheteria no país”, além de ter sido premiado em Cannes, no Festival Internacional de Cinema, com menção especial para a música.

Dois anos depois, outro marco: *Rio, 40 graus* (1955), de Néelson Pereira dos Santos, considerado o primeiro filme do cinema novo. O País testemunhava o nascimento de fato do seu cinema da autor. Com uma agravante, a proposta de crítica social, até então sem ressonância pública.

Em oposição ao cinema industrial que se desenvolveu em São Paulo, já no início da década de 50, surge o cinema chamado independente conta Afrânio Mendes Catani

“O fracasso da produção industrial paulista, que tinha como base, em termos estéticos, a ilusão de universalismo, a aparência do filme estrangeiro e a obsessão de qualidade, acabou criando violento esforço para a superação desse modelo que até então se pretendia impor ao cinema brasileiro”. (78)

Os ventos do cinema independente europeu e as próprias condições econômicas (barateamento dos equipamentos) proporcionavam o surgimento de grupos organizados para a discussão sobre o cinema e, logo em seguida, para a produção em si. Diversos assuntos eram debatidos, desde a indústria a discussões técnicas e teóricas sobre a sétima arte. “Diante da impossibilidade de desenvolver uma indústria cinematográfica brasileira baseada no sistema de produção norte-americano, estudam-se novas formas de produção, fundamentalmente artesanais, que não utilizem grandes estúdios e dispensem o aparato técnico que caracteriza a produção estrangeira” (79).

Um processo de descoberta e reflexão sobre o cinema brasileiro e seus caminhos vai se elaborando. A produção deveria ser rápida e barata, realizada por pequenas equipes e, de preferência fora dos estúdios. O conteúdo era fundamental nesse momento e aqui é clara a influência do neo-realismo italiano (basicamente

com o mesmo formato). Eles eram “contrapostos ao artificialismo e superficialidade produções norte-americanas” (80).

Logicamente, os temas eram nacionais, tendo o homem do povo como protagonista, sem disfarces, mostrado em seu cotidiano, numa realidade pobre, subdesenvolvida e desprovida de bens culturais. O tratamento como no neo-realismo) era intelectualmente bem acabado, para ser transformado em obra de arte. Eram reflexos do modernismo chegando ao cinema. Agora, ele pretendia ser um meio de expressão a serviço da criação de uma cultura genuinamente brasileira, onde seria utilizado como forma de questionamento da realidade.

A década de 50 começou com ares de entusiasmo, Getúlio Vargas vence a eleição para Presidente da República, Walt Disney desembarca no Brasil com seus gibis e os sociólogos “inventam o conceito de populismo, a fim de odiar teoricamente o eleitorado”. Como disse Darcy Ribeiro. A industrialização do país vai de vento em popa. Em um ano (de 49 para 50), o capital estrangeiro registrado no Brasil salta de 15,5 milhões de cruzeiros para 21,1 milhões. O Brasil perde a copa do mundo e Elvira Pagã é eleita a rainha do carnaval no grande Baile do Teatro Municipal. A Televisão começa a ser difundida. O cinema acompanhava a euforia com a tentativa de “livre expressões de idéias”, já que os tempos eram de “abertura política”.

O que estava em teoria começava a ser posto em prática. A primeira dessas produções independentes é *O Saci* (1953), de Rodolfo Nanni, descrevendo o modo de vida dos sítios e fazendas brasileiras. Mas o ápice viria com dois filmes, *Rio 40 graus* (1955), de Néelson Pereira dos Santos e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos. Não havia dinheiro para a produção, o equipamento foi emprestado. Era o cinema independente em seu estado puro.

Paralelamente, começam a acontecer os Congressos de cinema, que:

“Estabeleceram um patamar seguro de onde se poderia resgatar uma continuidade histórica difusa e, em geral, fugidia: a história do cinema nacional (...) a consciência da inferioridade econômica do cinema brasileiro em seu próprio território, sublinhada ao mesmo tempo pela conscientização cultural de um cinema de possibilidades revolucionárias, principiou nas discussões travadas nestes congressos (...) nos congressos ocupado reconhecia pela primeira vez a figura do ocupante”. (81)

Foi se construindo aos poucos uma plataforma política de ação cinematográfica, a partir do momento que os realizadores perceberam a idéia de contra-poder que o cinema poderia passar para o público. Eram núcleos esquerdistas, que não depositavam esperanças no aparelho estatal.

Bráulio Pedroso, Alex Vianny e Modesto de Souza eram alguns dos participantes deste núcleo de independentes. Foi uma época de indiscutíveis avanços (inclusive de natureza teórica) para o cinema brasileiro o espaço era pouco ou quase nenhum para os cineastas :

“Paulo Emilio Salles Gomes (critico e teórico do cinema nacional) procurava, em meados da década de 60, discutir e mostrar que havia um desinteresse completo dos setores industriais, e também do Estado, em relação ao cinema nacional. No plano econômico, como o peso da indústria cinematográfica era relativamente pequeno, para atender as reivindicações dos cineastas seria necessário confrontar os interesses estrangeiros. No plano cultural, a falta de projetos por parte do estado impedia que se pensasse o cinema dentro de uma perspectiva político-cultural”. (82)

A situação não era nenhum pouco animadora, mas as mudanças já tinham começado a acontecer. Um jovem baiano previa um cinema feito apenas com “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”. O cinema brasileiro entrava num período de agitação, como que antecipando o que estaria por vir no quadro sócio-político do país.

“O Brasil entrou na idade cinematográfica nos anos 60. Ora, essa entrada, provocada pela explosão da realidade social, se deu num plano diferente, da prática para a teoria, enquanto nos países desenvolvidos ocorria o contrário. (...) O cinema brasileiro teve uma influência fundamental nuclear, chegando a viver, a partir de 1967, em nível internacional. O cinema novo nasceu também, claro, como resultado do processo cultural brasileiro, que vem de 22, de 30, de 45, 50. Até os anos 60. Até os anos 60, quando entramos na idade audiovisual, nosso processo cultural era literário, musical e plástico. Essa foi a essência da novidade. Fizemos a prática, gerando uma teoria que foi inclusive muito mais estudada pelos críticos de fora do que Pelos daqui. Se se publicasse tudo o que se escreveu sobre cinema novo no mundo, teríamos tranqüilamente cinco grossos volumes. No Brasil, nenhum crítico de cinema escreveu um livro sobre o assunto. Todas as críticas foram superficiais. Houve análises de filmes, mas as críticas ao movimento não se manifestaram em termo de teses, de estudos mais profundos”. (83)

E assim que Glauber Rocha define um dos maiores acontecimentos da história da arte brasileira, o cinema novo.

A movimentação na década de 60 começa cedíssimo. Brasília e a euforia ufanista de JK, o videotape chega às TVs a bossa-nova explode no mundo inteiro e as promessas são de uma era agitada. Surge o cinema novo, uma espécie de contraposição à política desenvolvimentista de crescimento desenfreado. O cinema precisa ser usado como instrumento de propaganda do Estado, “com a intenção de manifestar aspectos típicos e populares de nossa realidade nacional.

Lá fora, ocorre o inverso. Nos países desenvolvidos acontece a ruptura com a tradição narrativa convencional, que segundo Glauber acontecia em três grandes frentes: com Godard, Pasolini e Andy Warhol, ou, falando em movimentos, com a nouvelle vague, o neo-realismo e o underground. Warhol desmistificou a imagem do glamour Hollywoodiano, da cultura imperialista geral, Godard foi importante porque formulou uma renovação no campo específico da Constituição lingüística do filme, inclusive a sua aproximação com a política e teórica, na medida em que a política pode ser um elemento lingüístico da estética cinematográfica.

Pasolini insere a violentação da cultura ocidental, a introdução da barbárie no gosto. Foi a ruptura profunda com uma tradição de belas-artes, uma subversão filosófica e política - essas três manifestações fazem uma ponte com o cinema brasileiro, que irrompeu nesse momento não pela teoria específica do cinema, mas por uma coisa muito mais forte: a explosão social, a tomada de consciência não só de nosso país, mas do terceiro mundo, que trazia dentro da brutalidade formal com que se manifestou, alguma coisa de novo.

Aqui, os congressos de cinema têm prosseguimento, com discussões aprofundadas onde vai se forjando uma ideologia que se opõe fortemente à opção industrial de cinema, influenciadas por idéias marxistas dos jovens congressistas que propunham reverter a ordem do cinema como ele estava estabelecido. O discurso cinemanovista vai aparecer com suas nuances. “Dependência”, “produção” e “conteúdo” são os temas debatidos até a exaustão, segundo Fernão Ramos. O autor cita que nesse período, “sente-se a pouca agilidade de uma ortodoxia marxista digerida, que transfere mecanicamente para o cinema esquemas elaborados em função da abordagem do produto industrial na produção social como um todo”. (84)

Rio, 40 Graus ainda é o marco inicial, descrito pelo autor:

“além da montagem segura e da condução extremamente hábil para um estreante, o que mais nos impressiona hoje é a volúpia que a câmera sente pela imagem do popular, do favelado, de um universo que não era absolutamente o do diretor da equipe, mas que exerce neles um fascínio doce e insistente. O filme é a exaltação e o deslumbramento de uma margem ainda desconhecida que fascinará de forma intensa mais de uma geração de cineastas brasileiros. É nesse sentido (e também quanto à

disposição narrativa não linear) que esse filme pode ser visto como precursor e inspirador do que mais tarde viria a ser o Cinema novo.” (85)

O filme gera polêmica pelo seu naturalismo e despojamento, incomoda pela contraposição ao universo burguês habitualmente visto. O cinema novo começa a mostrar sua força de expressão e o idealismo dos jovens cineastas demonstra o que está por acontecer. Ainda em 1957, Glauber Rocha realiza seu primeiro curta-metragem intitulado “O Pátio”. Mais tarde, em 1957, conhece Néelson Pereira do Santos. O encontro entre as duas principais figuras do cinema novo é o início dos contatos com os elementos que compõem o grupo do cinema novo. O cineasta relata assim:

“Em 1957-58, eu, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo Sarraceni, Leon Hirszman, Marcos farias e Joaquim Pedro (todos mal saídos da casa dos vinte) nos reuníamos em bares de copacabana e do catete para discutir os problemas do cinema brasileiro (...) eu realizara **O Pátio** e Luis Paulino **Rampa**. No Rio, Paulo Saraceni terminava **Caminhos** e Marcos Farias preparava as filmagens de **O Maquinista**, Joaquim Pedro estava com os planos de Manuel Bandeira, Leon e Marcos faziam projetos e Miguel iniciara um filme”. (86)

As discussões eram intensas, saíam farpas e elogios para todas as direções. Teorias em torno de uma estética eram aprofundadas. Neste mesmo ano de 57, Néelson Pereira do Santos produz em São Paulo “O Grande Momento”, obviamente com um esquema muito precário de realização considerado por Fernão Ramos significativo da ruptura com as perspectivas industriais do cinema nacional que os setores ligados à esquerda nutriam ainda no início da década. A proximidade com o real já é maior: a influência do neo-realismo está presente nesse filme. “O Grande Momento” foi lançado em 59, com boa recepção junto à crítica o que já é um indício da crescente importância do grupo, que sofre reservas de muitos setores da elite cultural brasileira, pelas razões costumeiras de não aceitação do novo, peculiar em setores como imprensa e intelectuais conservadores.

Mas só no início de 1962 é que o cinema começava a fervilhar no Brasil. O Rio de Janeiro estava cheio de jovens diretores, dispostos. Glauber descreve este ardor que acontecia.

“Em janeiro de 1962, Roberto Pires, baiano, associado a Rex Schindler e Braga Neto, já tinha visto A Grande Feira e preparava Tocaia no Asfalto Ruy Guerra terminava a montagem de Os Cafajestes eu terminava a

montagem de Barravento; Anselmo Duarte idem O Pagador de Promessas; Roberto Farias iniciava as filmagens de Assalto ao Trem Pagador, a equipe do CPC realizava Cinco Vezes Favela Linduarte Noronha, na Paraíba, filmava Cajueiro Nordestino; Paulo Saraceni preparava o projeto de Porto das Caixas; Alex Vianny, os primeiros contatos para Sol Sobre a Lama; Nelson Pereira dos Santos programa Boca de Ouro e Vidas Secas. A chegada de dois novos produtores, Rex Schindler e Luiz Carlos Barreto eram as molas básicas dessa agitação". (87)

Mas é no ano de 1961 que acontecem as filmagens de três longa-metragens considerados de importância crucial para a compreensão do cinema novo como movimento. Trata-se de Cinco Vezes Favela, Os Cafajestes de Ruy Guerra e O Pagador de Promessas, de Anselmo Duarte. Cinco Vezes Favela é um longa-metragem produzido pela UNE (União Nacional dos Estudantes), que nesta época estava mais atuante que nunca. O CPC (Centro de Cultura Popular), vinculado à UME pretendia um cinema revolucionário, vinculado às transformações políticas imediatas (redistribuição de renda, reforma agrária, implantação de um regime socialista. Isto ia diametralmente oposto ao pensamento de Glauber, que não imaginava o movimento como um instrumento político, pelo menos de forma direta.

É no ano seguinte que Glauber publica um artigo onde:

“resolve dar nome aos bois e estabelecer linhas divisórias nesse conglomerado difuso e amorfo que se chamava Cinema Novo (...) com a explosão do movimento e da expressão em finais de 61 e início de 62, um leque muito amplo de cineastas, indo de Khoury a Nelson Pereira dos Santos e considerado por jornalistas e críticos como “cinema novo”. A divisão realizada por Glauber é a que acaba perdurando, e o grupo que ele aponta como crítico herda solitário os direitos “autorais” na utilização na utilização do nome que estava na boca de todos. De um lado estariam então Anselmo Duarte, Carlos Coimbra, Rubem Biáfora, Lima Barreto, Roberto Farias (...) verdadeiramente preocupados com um cinema espetáculo que dê dinheiro e tire prêmios, e de outro, preocupados com um cinema que exprima a transformação de nossa sociedade comunicando e processando esta transformação. Ruy Guerra, Miguel Torres, Alex Vianny, Paulo Saraceni, Nelson Pereira dos Santos e o grupo de Cinco Vezes Favela. Em seguida nomeia de forma mais completa o grupo cinema-novista que havia se cumulado “em um terrível e caótico diálogo”: Guerra & Nelson Pereira dos Santos & Paulo Saraceni & eu mesmo & Alex Vianny & Jean-Claude Bernadet & Gustavo Dahl & Joaquim Pedro de Andrade & Leon Hirszman & Roberto Pires & Miguel Torres & Mário Carneiro & Ely Azeredo & Miguel Borges Marcos Farias & Ely Azeredo & David Neves”. (88)

Surge agora, numa evolução do pensamento de Glauber a necessidade explícita de se recusar o cinema de “efeito fácil” através do cinema experimental “esmagando a expressão contemplativa da miséria nacional transformada em fonte de renda pelos produtores a serviço de uma ideologia de entorpecimento”. (89). Sim, as pretensões “revolucionárias já tinham sido deglutidas pela indústria do cinema. Glauber se opõe veementemente a esta idéia de “venda da pobreza” e sintetiza suas propostas no livro “A Estética da Fome”, de 1965. Em oposição a esta proposta estaria “a tradição adjetiva do populismo brasileiro exaltando o romântico e as constantes de uma desastrosa mitologia popular” (90). Era um rompimento com as narrativas de cinema clássico, ainda oriundas do cinema industrial da década de 50, que tentavam em vão modernizar-se.

Para estes realizadores (não os cinemanovistas), a temática popular era o desembocar de um processo iniciado com a história do cinema brasileiro. “Ver o nosso país”, como num discurso político. Este processo passa pelos filmes de sucesso reconhecido como *O Cangaceiro* e o premiado *Pagador de Promessas* (Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1962). O grande estilo nacionalista é apresentado no artigo como radicalmente distinto dos objetivos do grupo cinemanovista. O fosso entre as partes tenderia a aumentar. A questão da expressão toma um estilo de cinema novo. E neste momento que imbuído de uma visão social clara. os rumos não eram vistos com bons olhos por muitos, inclusive pela esquerda, que inicialmente apoiava sem restrições a proposta do grupo. Esta “língua maldita”, anti-clássica mexe profundamente com a estética e na estrutura de produção do cinema nacional. As críticas vinham de “pessoas distantes do grupo cinemanovista e comprometidas com esquemas de produção, muita vezes concorrentes dos jovens diretores.

A linguagem cinemanovista deixa claro seus elementos. Leif e Folke Isaksson afirmam:

“A violência tem muita evidência no cinema novo, mas não é a violência do faroeste. Não atrai como diversão e não tem uma carga de significado metafísico: tem a cegueira do ódio, um estado em vez de uma técnica (...) os filmes do cinema novo combinam honestidade artística com ambivalência. Sua visão do povo tem uma complexidade profunda e intrincada que inibe sua força como arma política. Não apresentam uma realidade facilmente reconhecível, com heróis e vilões claramente identificáveis. Além disso, todos os filmes têm uma atmosfera elegiaca que as platéias brasileiras acham, no mínimo, alienante. Os filmes têm um espírito mais humanista que socialista. Mostram uma situação social escandalosa sem mostrar qualquer causa política ou alternativa ideológica clara. As revoltas que passam de relance não são visões destinadas a inspirar qualquer esperança. Ou não conseguem se materializar no final ou são suprimidas pelas autoridades, canalizadas para a submissão religiosa ou são eventualmente a obra de indivíduos isolados desesperados, enquanto a massa passiva recua. Finalmente as massas - não são os pobres e desprivilegiados que assistem aos filmes. Esses não querem ver-se

confrontados com sua própria miséria exatamente no lugar onde vão para escapar dela”. (91)

As questões colocadas pelos autores reiteram os conceitos anteriormente definidos, no que diz respeito à identificação da massa com o cinema de caráter não propagandístico. A resistência popular e na elite ao cinema novo só é quebrada quando da consagração internacional do movimento, quando passa a ser “motivo de orgulho para o país”. Ai já não importam mais as questões estéticas, as propostas de transformações sociais ou a tomada de consciência, o cinema torna-se uma espécie de taça Jules Rimet para o público, uma forma de compensação da vida dura e sofrida. mas a consagração maior estaria por vir. o cinema novo ainda era um movimento de vanguarda em essência.

As rixas entre os cineastas e os “jovens cinemanovistas” eram claras à esta altura. O Pagador de Promessas, por exemplo, apresenta uma temática bem próxima ao cinema novo. “Mostra um universo carregado de brasilidade”, inclusive com questões relacionadas à opressão e ao sofrimento popular. Apesar do mesmo núcleo temático e de personagens e universo ficcional próximos, a distância com relação ao cinema novo se estabelece ao abordarmos a forma narrativa através da qual este conteúdo, disposto na sequência de planos. É o choque de linguagens que provocaria o rompimento definitivo entre as gerações de cineastas.

Após as produções de 61 e 62, o Cinema Novo apresenta filmes com direção mais madura, embora dentro de um contexto ideológico parecido. O discurso gira em torno da compreensão e da cultura popular como universo da alienação e sua oposição ao universo burguês. Filmes em que esta constelação se sente de maneira mais forte, começam a sofrer as primeiras críticas dentro do próprio movimento.

A época era de grande excitação política, de fermentação ideológica, em que o comício substituía as obras de arte. A partir de 1962 esse ambiente ideológico se radicaliza e a linha cinemanovista vai se consolidando. Guy Henebelle afirma que:

“os cineastas brasileiros são levados a afirmar seu desejo de realizar um cinema que seja, simultaneamente popular e de autor: não sentem qualquer contradição entre estes dois objetivos (...) cinema de autor significa produção independente, libertação dos esquemas temáticos e estéticos impostos por Hollywood. mas significam também a predominância da inspiração e do estilo do artista”. (92)

É no final de 62 e início de 63 que o cinema novo adquire uma função definitiva”, não só a nível de definição enquanto grupo, mas também como portador de um discurso ideológico próprio”.

Fernão Ramos descreve :

“Abandona progressivamente o radicalismo em torno dos vários significados atribuídos então ao termo “alienação” e avança em direção a uma forte autocrítica, que o coloca como elemento integrante do condenável universo burguês”. (93)

O amadurecimento autoral é nítido. Obras-primas surgem em 1963: Deus e Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha, Ganga Zumba, de Cacá Diegues, Os Fuzis de Ruy Guerra e Vidas Secas, de Néilson Pereira dos Santos. Para um cinema que até a década de 50 não tinha produzido obras de porte intelectual, o cinema novo mostrava uma força indiscutível. A proposta era ainda de um cinema popular. Para Guy Hennebele:

“Cinema popular é aquele que denuncia o povo ao povo. Um cinema popular, analisando a opressão a que , submetido um povo, deve ser capaz de conduzir o espectador a uma tomada de consciência que abra caminho à ação. Foi esta linha de pensamento que exprimiu o Manifesto de Glauber, intitulado “Uma Estética da Fome”, em 1965: o cinema novo, cuja perspectiva é a liberdade da América Latina, é afinal, “um conjunto de filmes em evolução que proporciona ao público a consciência de sua própria miséria”. (94)

A conjuntura exterior e interior era fervente. Surgiam cinemas novos em quase todos os pontos do mundo (a nouvelle vague é o maior exemplo de renovação do cinema francês, contemporânea do cinema novo). Povos colonizados conquistavam a independência. A vitória Castrista tornara Cuba o sol da América Latina. O Brasil conhecia um impulso cultural inédito, mesmo sob a política do “populismo”. O teatro florescia uma dramaturgia que deixava o mundo boquiaberto, porque “exprimiam os mecanismos da história e as relações entre as classes”. A literatura concretista também levava a arte brasileira a lugares nunca antes imaginados, sem falar na arquitetura, representada por Brasília. Para Guy Hennebele:

“a classe dominante seria, pensava-se, o artesão de uma grande síntese nacional; conjugaria o enraizamento na tradição popular brasileira com a abertura sobre o futuro com a realização da justiça social. Colocaria a

nação na órbita da cultura universal, e na dos países que exigiram, então, o direito à palavra. Este processo desenrolava-se num clima de grande liberdade, em que cada um poderia dizer o que queria, a quem queria. As dificuldades econômicas, a inflação galopante, a dissolução do poder, a atividade dos sindicatos e dos estudantes, a voz dos artistas que cantavam o povo, o processo da esquerda conferia um ante-gosto de uma revolução a uma situação que, desde logo passava por uma pré-revolucionária”. (95)

O momento histórico era de intensidade, vivido com uma ativa circulação de debates, idéias e realizações. Glauber Rocha publica em 1963 “Revisão crítica do Cinema Brasileiro”.

“Neste livro, o diretor faz um retrospecto crítico do cinema brasileiro, dando uma visão pessoal e também de sua geração, da evolução histórica de nosso cinema. O livro articula-se em torno da noção de autor como baluarte do novo cinema e oposição à opção industrial. O termo autor designa as condições necessárias de produção para que o cinema seja “expressão” da verdade. O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética sua mise-en-scene é uma política”. (96)

Estamos diante da função de agente histórico do cineasta, definida anteriormente por Marc Ferro e reiterada no conceito de “cinema de autor” de Marcel Martin. Como agente histórico, o cineasta tem um papel social de transformação através da “arte transformadora” conceituada por Ernst Fischer e mesmo nos preceitos Brechtianos da função social da arte. No entanto, este compromisso do autor com a realidade e sua expressão sem retoques “(a verdade) exigem uma posição ética de recusa à indústria que o coloca em grande conflito”. Como foi definido, o cinema é uma indústria, é uma cultura da superestrutura capitalista. A obra do autor, então, não é um instrumento, é uma ontologia. As contradições do movimento se tornam mais aparentes com seu desenvolvimento teórico e é exatamente sobre esta ontologia da miséria que Glauber direciona as suas pesquisas. E desta pesquisa que saem reflexões sobre o paternalismo e colonialismo cultural e seu combate através de uma política de choque Glauber acusa o estrangeiro de cultivar o sabor da miséria, ao não senti-la como um sintoma trágico. Neste manifesto voltam as preocupações com o compromisso do cinema novo com a verdade.

“E esta verdade não deve ser expressa através da fixação em imagem de nossa miséria para ser degustada como folclore. A referência à produção que utiliza a temática de denúncia social, mas finca um pé na forma clássica, é aí clara. A maneira de romper este círculo vicioso onde a denúncia da fome e a própria fome podem ser absorvidas como espetáculo, através da violência: “somente conscientizando sua

possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora”. A violência a que se refere Glauber é a violência estilística, que rompe com as expectativas emocionais que o espectador médio espera obter da representação da miséria (a cornpaixão, por exemplo). É exatamente o sabor da miséria que o diretor pretende atacar propondo uma estética da violência. Uma Estética da fome, e a nosso ver, um manifesto ternporão. Numa época em que o cinema novo iniciava sua guinada à reavaliação de suas críticas mais agudas à concepção industrial”. (97)

Glauber ainda afirmaria que “o cinema novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e a exploração”. São tentativas de encontrar brechas culturais dentro da cultura de massa, atestadas por Morin e Sodré. Essa dubiedade entre a marginalidade e indústria, mais um atestado do caráter permanente de semi-marginalidade do cinema brasileiro.

E o público como reagia a tão estrondoso projeto proposto por um grupo de jovens cineastas que queria “transformar o mundo”?

É Guy Henebelle quem tece comentários:

“É ao público culto a que, de fato, estes filmes são destinados. Consideremos a austeridade de *Vidas Secas*, ou o barroco flamejante de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: estes filmes convocam um espectador enfasiado da narração e montagem tradicionais, suscetível de aprender os filmes ao nível da linguagem. Sua estética rebuscada é destinada ao público culto (...) tal estética apresenta, aos olhos, o duplo mérito de ter a categoria das melhores estéticas do cinema interna integrar os elementos da cultura popular: mitos, símbolos, música; nela encontramos a tradição da cultura brasileira evoluída no século XX (representadas pelo escritor modernista Mário de Andrade, autor do romance *Macunaíma* e pelo compositor Villa Lobos, cujas *Bachianas* frequentemente utilizadas por Glauber Rocha (...)) esta matéria-prima popular não é realmente restituída ao povo: o artista dela se apropria e depois destina-a àqueles que a compreendem: as pessoas cultas. Este estilo erudito aparece como um encargo do subdesenvolvimento: a matéria do filme não deve mascarar a situação que o originou. A pobreza das condições de produção, a aparente simplicidade (apenas aparente) da fotografia, são reivindicadas como forma de expressão”. (98)

Esta síntese da beleza e do espírito militante atingiu, entretanto, um público restrito. Efetivamente, os cinemas que programavam estes filmes permaneciam praticamente vazios. Os exibidores, que sempre preferiram filmes estrangeiros devido ao interesse comercial, jamais foram favoráveis ao cinema brasileiro, e menos ainda a filmes brasileiros complexos, intelectuais e exigentes, que jamais se apresentavam como puro espetáculo mas como “filmes feios” (segundo a expressão de Glauber Rocha).

(81) SAID É comprovada na prática a conceituação de Muniz Sodré, sobre a instalação e manutenção da cultura de massa no Brasil. Mesmo o público culto mantinha-se desconfiado.

(82) SOUZA, Maria...  
Tese de...  
"Profundo conhecedor dos grandes realizadores internacionais, não desejavam ter a impressão de que lhe impingiam gato por lebre (...) É uma característica da elite dos países subdesenvolvidos não atribuir significação ou valor a obras da produção cultural nacional, a não se tenham sido devidamente legitimados pelo selo da metrópole". (99)

Conclui-se que em sua primeira fase, o cinema novo não teve respaldo público, já esperado frente às condições sócio-culturais anteriormente conceituadas. A grandiosidade da proposta de Glauber para o cinema novo tomava rumos novos com o passar do tempo. A tentativa de impingir uma marginalidade é deixada de lado aos poucos, pelas exigências de mercado e pelo próprio sucesso do cinema novo.

Uma mudança significativa é o texto "Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais", de Gustavo Dahl, publicado em 67 e que se preocupava com aspectos práticos de produção, "mesmo quando este lado coercitivo da atividade cinematográfica ia de encontro a postulados ideológicos sua época". A máxima "Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão" ia aos poucos dando lugar a uma nova postura.

A afirmativa de Gustavo Dahl em 1961 "O cinema é do homem e homem livre (...) livre sobretudo da pressão econômica que traz em si a organização industrial" (100) choca com a frase de 66, que fala em formar a estrutura semi-industrial do cinema brasileiro numa estrutura verdadeiramente industrial, através da difusão de uma mentalidade empresarial. É uma evolução em direção ao mercado e um recuo humanista das propostas inicialmente defendidas. São essas novas posturas que geram um conflito, no final da década de 60, com um grupo de novos cineastas que propoiam a quebra desta estrutura, um cinema marginal.

As exigências do mercado eram cada vez maiores e era inevitável entrar no chamado "esquema industrial". O cinema Novo toma um caminho bem diverso após o golpe de 1964.

- (01) SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial (I, II, III)*. Coleção Horizontes de Cinema. Lisboa, Horizonte, 1983. Vol I, pág. 42
- (02) SODRÉ, Muniz. *A Comunicação do Grotresco: Um Ensaio Sobre a Cultura de Massa no Brasil*. 11.ª ed. Petrópolis: Vozes, 1988, pág. 19
- (03) ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro. Alhambra, 1985, pág. 61.
- (04) SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975. 1961, pág. 17.
- (05) MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX : O espírito do tempo I e II*. 2.ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, vol. 1, pág. 15.
- (06) ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro. Alhambra, 1985, pág. 62.
- (07) MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX : O espírito do tempo I e II*. 2.ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, vol. I, pág. 62.
- (08) BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1987, pág. 62.
- (09) MESQUITA, Vianney. *Impressões - Estudos de literatura e comunicação*. Fortaleza. Edições Agora, 1989, pág. 11.
- (10) Op. cit., pág. 15.
- (11) Op. cit.
- (12) MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pág. 82.
- (13) Op. cit., pág. 12.
- (14) Op. cit., pág. 13.
- (15) Op. cit., pág. 10.
- (16) METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1986, pág. 11.
- (17) Op. cit., pág. 12.
- (18) Op. cit., pág. 12.

- (19) Op. cit., pág. 255.
- (20) Op. cit., pág. 256.
- (21) LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa. Estampa, 1989, pág. 18.
- (22) MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pág. 22.
- (23) Op. cit., pág. 23.
- (24) EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. 4.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, pág. 160.
- (25) ARHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Arte e Comunicação, 1982, pág. 17.
- (26) MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pág. 16.
- (27) Op. cit., pág. 147.
- (28) Op. cit., pág. 148.
- (29) Op. cit., pág. 160.
- (30) EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. 4.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, pág. 171.
- (31) MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pág. 116.
- (32) FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. 9.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987, pág. 14.
- (33) Op. cit., pág. 15.
- (34) FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992, pág. 07.
- (35) MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX : O espírito do tempo I e II*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, vol. II, pág. 18.
- (36) LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa. Estampa, 1989, pág. 31.
- (37) SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975. 1961, pág. 18.
- (38) FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992, pág. 17.
- (39) FURHAMMAR, Leif ; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992, pág. 21.

- (40) Op. cit., pág. 223.
- (41) LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa. Estampa, 1989, pág. 305.
- (42) Op. cit., pág. 306.
- (43) FURHAMMAR, Leif ; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992, pág. 214.
- (44) Op. cit., pág. 148.
- (45) Op. cit., pág. 148.
- (46) Op. cit., pág. 149.
- (47) Op. cit., pág. 150.
- (48) Op. cit., pág. 228.
- (49) Op. cit., pág. 18.
- (50) LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa. Estampa, 1989, pág. 94
- (51) Op. cit., pág. 95.
- (52) SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Cinema), v.1, pág. 12.
- (53) RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art, 1987, pág. 13.
- (54) Op. cit., pág. 14.
- (55) Op. cit., pág. 18.
- (56) Op. cit., pág. 10.
- (57) Op. cit., pág. 23.
- (58) Op. cit., pág. 24.
- (59) Op. cit., pág. 25.

- (60) Op. cit., pág. 27.
- (61) Op. cit., pág. 27.
- (62) Op. cit., pág. 28.
- (63) SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo. Martins Fontes, 1983, pág. 12.
- (64) SODRÉ, Muniz. *A Comunicação do Grotresco: Um Ensaio Sobre a Cultura de Massa no Brasil*. 11.<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1988, pág. 38.
- (65) Op. cit., pág. 22.
- (65) Op. cit., pág. 26.
- (66) Op. cit., pág. 28.
- (67) Op. cit., pág. 29.
- (68) Op. cit., pág. 28.
- (69) BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra 1978, pág. 17.
- (70) Op. cit., pág. 19.
- (71) Op. cit., pág. 21.
- (72) ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro. Alhambra, 1985, pág. 31.
- (73) Op. cit., pág. 32.
- (74) RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art, 1987, pág. 137.
- (75) VENTURA, Zuenir. *1968 - O Ano que Não Terminou - Aventura de uma Geração*. 8<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1988, pág. 20.
- (76) Op. cit., pág. 22.
- (77) ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro. Alhambra, 1985, pág. 80.

- (78) RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art, 1987, pág. 274.
- (79) Op. cit., pág. 275.
- (80) Op. cit., pág. 276.
- (81) Op. cit., pág. 278.
- (82) Op. cit., pág. 279.
- (83) ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro. Alhambra, 1985, pág. 121.
- (84) RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art, 1987, pág. 282.
- (85) Op. cit., pág. 284.
- (86) ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro. Alhambra, 1985, pág. 309.
- (87) Op. cit., pág. 310.
- (88) Op. cit., pág. 312.
- (89) Op. cit., pág. 312.
- (90) Op. cit., pág. 313.
- (91) FURHAMMAR, Leif ; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992, pág. 86.
- (92) HENEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978, pág. 130.
- (93) RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art, 1987, pág. 346.
- (94) HENEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978, pág. 130.
- (95) Op. cit., pág. 131.
- (96) RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art, 1987, pág. 352.
- (97) Op. cit., pág. 354.

(98) HENEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978, pág. 132.

(99) Op. cit., pág. 133.

(100) RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art, 1987, pág. 354.

**O BANDIDO DA LUZ VERMELHA**

**CAPÍTULO III - CINEMA EM TRANSE:**

### III - 1. O Cinema Possível

Se o início da década previa uma movimentação ostensiva, depois do golpe militar de 31 de março de 1964, os ânimos se arrefeceram e as transformações se processavam num ritmo aceleradíssimo. 63 foi um ano de greves, crise econômica, de um regime parlamentarista imposto ao presidente João Goulart, de pressão norte-americana contra a política nacionalista, de movimentos populares organizados como nunca se tinha tido notícia e de lutas as mais diversas. As esquerdas se radicalizam. João Goulart governa um país em caos, “consertado” à força pelo golpe militar que instaura um período de repressão no Brasil. Os ventos liberais que sopravam desde 46 são abruptamente recuados.

Mas a efervescência não parou com o golpe;

“A oposição política, impedida de manifestar-se de outra forma se concentra nos teatros e reage ao golpe militar com shows de contestação, como o Opinião, de Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes, levado ao palco por Zé Ketí, Nara Leão e João do Vale”. (01)

A arte assume uma postura de oposição imediata à nova situação. É neste ano que ocorre a afirmação absoluta do cinema novo como meio de expressão artística e, portanto, disseminador de idéias. Surge uma nova geração de compositores, “oriundos da classe média, que renovaria a música popular brasileira. Entre eles: Chico Buarque de Holanda, Paulinho da Viola, Edu Lobo, Caetano Veloso e Milton Nascimento que nos anos seguintes ganhariam os auditórios”. Prisões são realizadas. Líderes populares, camponeses, políticos e qualquer cidadão pudesse por em risco “a ordem nacional”.

“Para o povo, o golpe foi cruento. Principalmente para os camponeses (...) assaltados e assassinados em seus ranchos, em atos de pura crueldade, pelas polícias regionais e pelos Jagunços dos senhores de engenho”. (02)

Era o começo de uma época de trevas e terror na história nacional. O regime endurecia, especialmente porque os intelectuais sabiam que se tratava de um “golpe dentro do golpe”. A previsão era de tempos negros. Para Jean-Claude Bernadet,

“O golpe de estado de 1964 pegou o movimento cinematográfico desprevenido. Não só devido a uma análise voluntarista e euforizante da realidade que não lhe permitiu uma percepção mais realista da situação social e das forças em jogo (...) não porque o seu posicionamento ideológico da sociedade brasileira era fortemente vinculado a um organismo estatal: o ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros; mas fundamentalmente porque os anos do populismo não foram usados para elaborar formas de organização relativamente autônomas; se desenvolveu naqueles anos um trabalho cinematográfico menos aberto que de alguma forma pudesse não ser tão exposto à repressão”. (03)

O cinema novo sofre grandes transformações, já esperadas pelos rumos tomados pela sociedade. A violência política se reflete profundamente na conjuntura do momento. As contradições afloram de forma mais pungente e um processo inevitável é desencadeado: a radicalização de pressupostos (pelo menos os estéticos) e no que dizem respeito ao caráter político do cinema.

As autoridades começam a intervir nos meios de produção artística, interrompendo projetos, censurando e até levando a prisão alguns realizadores. “Em novembro de 1965 alguns diretores foram temporariamente para a prisão devido ao seu envolvimento direto e demonstrações contra o novo regime”.

Para Guy Henebelle:

“O movimento de 1964 revela o quanto era ilusório o caráter pré-revolucionário da situação. A euforia em que se vivera não era justificada pelo contexto real. Percebeu-se, tardiamente, que o populismo não permite levar as massas à revolução; face a esta descoberta, o intelectual brasileiro torna-se perplexo. A censura (ainda que então pouco rigorosa) (...) exerce um efeito castrador. Como? impedindo por exemplo qualquer contato entre as diversas camadas sociais. Os cineastas, haviam tentado, com efeito, ir ao encontro de um público burguês, no início da década de 60. Tal conduta passou a ser-lhes interdita. Até 1968, era-lhes permitido contestar, mas dentro dos estreitos limites de seu meio social”. (04)

Mas o cinema novo não pára e muda as estratégias de ação, ainda tentando seguir um plano de uma estética libertária. “Os conflitos dramáticos são mais complexos e as análises sociais mais sofisticadas que antes”. O núcleo, anteriormente rural, agora é de preferência urbano, o as vanguardas civis já iniciavam os debates contra o poder. “Os novos assuntos não tinham uma imediatividade dramática com os temas das regiões conturbadas”. Surge um novo personagem-alvo para o cinema novo: a classe média e consequentemente a conquista do grande público.

“O intelectual está preso ao sistema dominante, e suas possibilidades de ação perdem-se na logomaquia. É **Terra em Transe** (1967), de Glauber Rocha, que conduz esta análise ao grau mais trágico. Não há síntese possível entre o nível político da ação e o nível estético do verbo (...) **Terra em Transe** constitui o marco de outra evolução importante: o abandono do realismo crítico como método de apreensão da realidade social (...) é a passagem para uma dramaturgia em que a realidade é pré-construída pelo recurso às metáforas, cujo caráter é propositadamente evidenciado (...) a metáfora opera uma redução da realidade e apresenta um modelo que deveria permitir ao espectador aprender melhor a complexidade de certa situação social. Atribui-se-lhe uma função didática, como em *Brasil, ano 2000*, de Walter Lima Jr (...) Há uma outra função possível: permitir a tentativa de analisar ideologicamente uma situação social que ainda não se sabe abordar por outros meios (...) a metáfora também representa um recuo, frente à realidade. É o resultado da censura, que reduz o campo de trabalho (proibindo e mutilando os filmes ou impedindo a livre circulação de informações ou idéias) Resulta também da auto-censura, que leva os próprios cineastas a obscurecer seus propósitos, geralmente de maneira inconsciente”. (05)

A metáfora ou alegoria foi o melhor meio encontrado para driblar a censura, por meio de subterfúgios ou histórias fantásticas, mas em contrapartida, representa “o fracasso de uma ideologia tida como eficaz”. Os cinemanovistas se viam atônitos com a realidade a qual eles pensavam poder dominar de forma hábil, “com um cinema de idéias”.

A linguagem mais uma vez era o impecilho para a realização de transformações sociais. Agora, “o questionamento da forma de produção autoral e a maior abertura ao esquema industrial trazem em si uma reformulação da linha em que o cinema novo buscava encontrar uma “linguagem nacional”. Está cada vez mais próxima mercado. A “linguagem maldita” não é mais defendida com tanta veemência, mesmo porque a perseguição do estado aos intelectuais é dura constante. A busca do público como uma nova fórmula de comunicação é a conduta adotada. “Toda a produção alegórica do final da década tem como embasamento a tentativa de alcançar o público através do espetáculo”.

Assiste-se assim, à negação dos referenciais primordiais do movimento. Fernão Ramos analisa:

“A questão da “linguagem maldita” do Cinema Novo aparece intimamente relacionada a concepções de fruição estética no início da década, que mais tarde (principalmente a partir da produção do cinema marginal) serão retomadas (...) O cinema novo sofre durante a década de 60 intensas cobranças ideológicas por sua opção estilística tanto ao nível de não obter contato com o povo devido à linguagem (e portanto não ser “político”), como também, a partir de 65, (...) o fato dessa mesma linguagem ser responsável por sua marginalização no mercado. A trajetória de boa parte da geração cinemanovista na década de 70 será a manifestação de uma

difusa má consciência, por ter abandonado suas intenções estilísticas radicais do início, fazendo supostas “concessões” ao mercado”. (06)

Essa problemática de linguagem acabou por levar os cineastas cinemanovistas a um cinema espetáculo, algo veementemente renegado pelo grupo em seu início. A idéia era atingir a fama, mesmo que para isso fosse preciso renegar as origens. A forma de expressão era o espetáculo exacerbado. O exagerado, o grotesco têm sua vez, já que era a única forma de comunicação possível. A radicalização chega aos extremos. Guy Henebelle analisa:

“Há o abandono do realismo crítico e o recurso metáfora conduzem a uma forma de encenação que procura revelar-se como tal e mostrar que é construção, não mais do que isso. A encenação teatraliza-se, o espaço é mais estável, mais demonstrativo (*Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro* (1969) e *Os Herdeiros* (1970)). O espetáculo evoluiu para a cenografia pura: a teatralidade como expressão da realidade pode facilmente degenerar em caligrafismos. Há porém uma outra explicação para a busca do espetacular: a procura de um novo público, preocupação constante durante a década de 60. O recurso a formas espetaculares resulta, talvez, de um esforço de comunicação o espectador (...) O único filme do cinema novo que atingiu o grande público foi *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), uma comédia”. (07)

### III.2- Um anti-produto

O período pós-68 é de fechamento total no que diz respeito à direitos de cidadania e também o esgotamento do cinema novo como “estética revolucionária”, “de um cinema político que sempre foi mais “cinematográfico” que “político”. Os filmes agora tendem para o “leve”, visando o grande público. Há a tentativa de cativar o público pelo espetáculo. Ao mesmo tempo que se mantenham alguns preceitos ideológicos, quanto as convicções éticas e estéticas do movimento. Os recursos de produção são vultosos, dada a preocupação como retorno de bilheteria a crescente conquista de mercado. Os tempos prevêem uma nova ruptura Fernão Ramos comenta:

“Os dramas pessoais interrelacionam com extrema facilidade à história e aparecem desenvolvidos em sua função. A agonia dos sonhos vividos por toda uma geração, com a decretação do AI-5 em 1968, parece ter sido decalcada na produção cinematográfica. Personagens erram sem destino, aos berros, tateando no ar. Tanto no cinema novo como no queria a ser posteriormente o cinema marginal, a visão da história do país e a própria imagem do horror”. (08)

Era o fim do cinema novo, alardeado pela imprensa da época e pelas “dissidências”. Não haviam bases para o sonho acalentado pelos jovens cineastas que tinham a idéia de mudar o mundo com suas imagens. Glauber declararia em 1976:

“Para mim, o ciclo do cinema novo está encerrado. O cinema novo influenciou o surgimento dos cinemas independentes da América Latina e da África. Além de lançar bases para o cinema brasileiro do futuro. Como o cinema é metáfora por excelência sinto que o momento de inverter o processo e fazer a História. O cinema novo foi um movimento político que se exprimiu através do cinema, que é a mais poderosa e moderna de todas as artes. (09)

Zuenir Ventura afirma ser “1968, o ano zero de uma nova modernidade”. Edgar Morin disse que “vão ser precisos anos e anos para se entender o que se passou” (14).

“Na verdade, a aventura dessa geração não é um folhetim capa e espada, mas um romance sem ficção. O melhor do seu legado não está no gesto - muitas vezes desesperado; outras, autoritário - mas na paixão com que foi à luta, dando a impressão de que estava disposta a entregar a vida para não

morrer de tédio. Poucas - certamente nenhuma depois dela - lutaram tão radicalmente por seu projetos ou por sua utopia. Ela experimentou os limites todos os horizontes: políticos sexuais, compartimentais, existenciais, sonhando em aproximá-los todos". (10)

Para Ismail Xavier, aquele, foi um período em que o debate e a militância favoreceram a criação de formas e "modos de produção" alternativos, o que permitiu a sucessão de experiências que aliaram o cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do quadro de subdesenvolvimento econômico e do regime político-conservador.

No final da década o mercado foi o grande detonador da grande discussão dos caminhos do cinema. De um lado, os cineastas do Cinema novo, do outro, uma nova geração que exigia a continuidade de uma estética da violência, de um cinema mais empenhado na expressão radical do autor do que nas concessões viabilizadoras dos filmes como mercadoria. A par do clima ideológico, rico em militância e contestação a geração então emergente vivia um quadro de custos de produção onde ainda era possível o curta metragem amador e o longa "artesanal", de baixíssimo orçamento. O debate do cinema se fazia dentro de condições adversas, tanto políticas, quanto econômicas. Era uma arena. De um lado o grande cinema Hollywoodiano, do qual cada vez mais os cinemanovistas se aproximavam, de outro, o cinema pequeno, barato, mas de conceito radical.

O importante era discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do incômodo que estavam sentindo entre as expectativas nacionais e a realidade. Naquele momento de tal descompasso apareceram sinais de criatividade descomunal e foram encontradas algumas respostas que engendraram uma autêntica revolução na esfera da cultura: **Terra em Transe**, **O Rei da Vela**, o Tropicalismo, o cinema marginal, entre outras manifestações.

Em obras de grande interesse, passou-se a limpo a experiência trágica do país, como drama ou comédia, sempre com ironia, uma vez que a revolução e seu fechamento, ainda em andamento, já projetavam no horizonte um marginalidade como condição *si ne qua non*, e não como um estágio da nação. De lá para cá mudaram os termos do diálogo. A situação do cinema é outra, mas tudo enfim tornou-se até mais radical o senso de periferia que, após as ilusões do milagre econômico do período 69-78, acabou retornando com toda força. Reaviva-se então, o que havia de apocalíptico, de desconfiança face aos termos da modernização

brasileira, no cinema produzido entre 1967 e 1970. Marca da conjuntura de 1968, os filmes de Glauber e Sganzerla eram a tradução dos acontecimentos.

Ismail Xavier descreve o agito cultural da época, mais especificamente no cinema:

“estes filmes estão empenhados numa intervenção que tem dois planos decisivos. De um lado, há a questão do diagnóstico referido à sociedade: nele o subdesenvolvimento ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência matriz plena situada “em outro lugar”, nos países onde parece ter chegado a seu termo um processo que na realidade mais próxima foi truncado, tornando mais aguda a vivência da situação presente como momento de crise e sem promessas. De outro, há a questão obra-público, palco de uma dialética específica naquele momento, é acirrado o debate sobre a linguagem (adaptá-la ou não aos parâmetros de mercado.” (11)

Maior de 68 em Paris, a sociedade civil armada, o tropicalismo ressuscitando os valores nacionais, o fechamento completo do regime por conta do Ato Institucional nº 5, a contra-cultura explodindo mundo afora, assim como o feminismo e movimentos radicais de liberação negra e manifestação anti-Vietnã. O mundo vivia momentos de extrema intensidade: as mudanças ocorriam de maneira rápida e provocavam as mais diferentes reações:

Na segunda metade dos anos 60, tivemos uma nova atitude na consciência de artistas e críticos quanto à questão da indústria cultural no Brasil gerada pela urbanização, pelo desenvolvimento dos meios audiovisuais e pelo “boom” da propaganda. O mercado cultural e o da informação crescem em progressão geométrica. Acabam transformando-se em área privilegiada de interesse.

Neste momento, são criadas as faculdades de comunicação e se aceleram as traduções de livros clássicos de análise da cultura de massa e da sociedade de consumo. Dados novos surgem no dia-a-dia: é plenamente visível a proeminência dos jovens na vida política, na esfera do consumo e da propaganda, na produção de cinema, e música popular.

No plano estético, a expressão maior da nova consciência, do salto de qualidade ocorrido no quadro cultural, é a tropicália: essa tomada de consciência da natureza mais complexa do jogo de poder na sociedade moderna. Ponto básico da crise das propostas de uma política sustentada no ideário nacionalista dos anos 50 e início dos 60. O Movimento em direção à tropicália envolve a elaboração de uma crítica exacerbada e cheia de deboche ao populismo anterior a 64, o político e a “pedagogia estética” até então praticada.

**Terra em Transe** se põe nesse processo como ponto de condensação maior, pois foi Glauber quem conseguiu resolver no plano estético, a reflexão sobre o fracasso que se processava. Sua imagem infernal da elite do país abre espaço para o inventário irônico da direita conservadora efetuado depois pelo tropicalismo.

“E sua imagem do povo é a resposta exasperada às perguntas clássicas: O que determinou o fracasso da luta pelas reformas? O que na formação cultural da grande maioria engendrou a apatia diante do golpe de Estado? Desde 1964, o cinema novo procurava as respostas (...) e a exasperação causada por esse reconhecimento encontrou franca explicitação no filme de Glauber (...) o estranhamento e a agressão são assumidos, nos anos 60, dentro dessa tônica de decepção face à não correspondência entre o povo real e a sua imagem solicitada pela teoria da revolução (...) essa reação, levada ao limite não deixa de repor os dados que, durante mais de século, justificaram as soluções pelo alto, o pendor autoritário dos projetos de organização nacional elaborados por intelectuais conservadores ou levados à prática por uma elite pragmática, pouco ameaçada em seu controle do Estado (...) Glauber faz a radiografia desse pendor autoritário. (...) Na reflexão sobre o poder, seu filme não exclui uma reapropriação simbólica do que, na tradição brasileira, era argumento lapidado pelo pensamento conservador para acentuar a peculiaridade do país (...) Glauber concebe o papel dessas representações e mitos referidos ao caráter nacional e a inferioridade do homem tropical (...) o exame dos filmes que respondem a Glauber implica a análise de outras formas de apropriação de tais representações referidas à inferioridade.” (12)

Desde 1968 é renovada a prática de um tipo de colagem que traz uma crítica bem-humorada a uma iconografia conservadora. Ao tom ufanista de uma linguagem que celebra a natureza tropical. Tal colagem se desdobra, via de regra, em citações irônicas da tradição literária mais escolar e do kitsch da cultura industrializada local.

“Dada a ambigüidade podemos ter leituras opostas: o polo nacional arcaico pode ser tomado negativamente, como sinal de uma precariedade que se expõe para denunciar uma iniquidade social recalcada pela ideologia oficial da prosperidade (no tropicalismo de 68) ou pode ser lido como uma inversão de sinal que o torna positivo porque “traço nacional, parcela de uma identidade Impermeável às variações da vida econômica. Em 1968, o humor tendeu a se transformar em ironia amarga e se tornou mais difícil na medida em que avançou o binômio repressão política/salto econômico e nos aproximamos do país do milagre.” (13)

De ano a ano, o cineasta não afinado com o regime viu os fatos da vida política se desligarem cada vez mais de sua concepção dos processos sociais. Configurado este desligamento que ocorria paulatinamente,

foram múltiplas as formas encontradas para expressar esse reconhecimento da alteridade até então descartada. Na interrogação, na pesquisa e na agressão, o tropicalismo de 68 se tornou uma confluência de inspirações - uma geléia geral: enquanto experiência de montagem do cotidiano (de forma esfacelada), trouxe múltiplas tradições para o centro da indústria cultural.

Abrangente em seu diálogo, afirmou uma poética bem específica peculiar que o auxiliou a cumprir esse papel de sintetizador da realidade, pois no seu retorno a Oswald de Andrade, fez da intertextualidade seu maior programa, completando deste modo, um “retorno cíclico” com ganhos significativos ao modernismo de 20 realizado no binômio 50/60.

Assume-se aqui um novo contexto, o da neo-anthropofagia como resposta à dominação, mobilizada em novo contexto cultural, bastante distinto daquele que recebeu o manifesto de 1928. Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo o aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernidade cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático.

E o confronto ocorre no quadro da indústria cultural que já ganhou experiência em absorver a subversão: a lógica da indústria afinal não é outra senão a dessa própria operação autofágica projetada numa outra escala e controlada por quem efetivamente detém o poder .

“No seu jogo de contaminações - nacional/estrangeiro, alto/baixo, vanguarda/kitsch - o tropicalismo pôs a nu o seu próprio mecanismo. Ou seja, chamou a atenção para o momento estrutural das composições, lembrando um tipo de efeito de estranhamento que ganha maior nitidez nas artes visuais e de mise-en-scene, as que não por acaso tiveram papel fundamental para o impacto das canções. Pela função que cumpriu no procedimento tropicalista, a citação se articulou a um outro protocolo da modernidade, igualmente programático e variável em suas acepções: a reflexividade, a exibição dos materiais e do próprio trabalho da representação. Esta desde que presente no cinema, assumiu uma dimensão muito particular, dada a relação visceral da técnica cinematográfica com o ilusionismo e a fascinação, pilares de sedução da industria cultural.” (14)

Os filmes de Godard, emblema dos anos 60, ilustram com perfeição o impacto obtido por essa exposição dos materiais e pela prática metafórica mais escancarada, disposta a não esconder as emendas entre uma referência cultural e outra, revelando a heterogeneidade do seu processo. O ano chave de 1968 cristalizou

o contexto tropicalista como realidade heteróclita, desdobramento de experiências apoiadas em movimentos anteriores desde o modernismo.

Os artistas brasileiros, pela primeira vez massivamente, interagindo com a mídia, promoveram o encontro dos diferentes projetos de modernidade brasileira, exatamente quando a experiência da arte pop, no capitalismo avançado, colocava a relação entre estética e mercado em novos termos (mais aderentes à cultura de massa), indicando transformações que, em seguida, ganhariam terreno e confirmariam seu sentido anti-utópico de dissolução da imagem do artista como herói da ruptura.

“Nessa espécie de limiar da condição “pós-moderna ao processo cultural brasileiro dos anos 60 produziu um espaço de criação em que, nos avanços recuos, prevaleceu ainda a matriz das vanguardas antes e depois do AI-5. No cenário nacional, experimentação e o cinema alternativo encontraram a brecha para uma manifestação de grupo vigorosa antes de se atomizarem dentro da institucionalização mais decisiva que, também aqui, se configurou com força na medida em que avançou a década de 70”. (15)

A análise de Ismail Xavier explica o nascimento do cinema marginal e sintetiza de maneira bastante clara o movimento cultural inserido no contexto sócio-político econômico da década de 60. De onde pode concluir-se que o cinema marginal foi a tentativa mais bem sucedida de manifestação independente, frente à sociedade industrial, porque encontrou as “brechas” conceituadas por Morin em sua zona marginal.

O cinema novo vive uma crise de linguagem a esta altura (final da década de 60), já irreparável. Declarações indicam uma mudança brusca de direção, não só em relação à Estética da Fome, mas também ao texto “O Cinema Novo e a Aventura da Criação”, de 68. (374)

“O diretor reformula diversas de suas opiniões anteriores sobre o cinema industrial e a comunicação com o público. Esta emerge agora em primeiríssimo plano, relacionada não só ao setor de distribuição, mas também à produção (...) o frio discurso econômico de Glauber mostra, de forma clara, o discurso que embalava a geração cinemanovista nesse final de década. É dentro desta perspectiva que vai se colocar o problema da linguagem”. (16)

Mas já era tarde, os ideais do Cinema Novo pareciam não ter mais o vigor e os ideais revolucionários do início. É nessa época que Glauber faz Câncer, “para demonstrar que em cinema não há um

só caminho, o caminho do cinema são todos os caminhos”. Fernão Ramos analisa a inserção de Câncer na produção cinematográfica brasileira:

“O temperamento extremamente perspicaz de Glauber percebe nessa época a existência embrionária, de uma produção alternativa, feita pela nova geração da qual o cinema novo estava inevitavelmente se afastando. o abandono de um caminho ( a câmera na mão e a idéia na cabeça) que sem dúvida era caro ao diretor, faz com que dirija “um filme em 16 mm” ao mesmo tempo em que realiza uma superprodução em cores”. (17)

O filme de Glauber realmente se aproxima da produção marginal que teve seu auge no período de 68 até 73. Eram caminhos diametralmente opostos. Os cineastas da nova geração eram ironicamente chamados de “udigrudi”, por Glauber (em alusão ao cinema underground) não dispensava farpas aos movimentos culturais de sua época:

“os filmes udigrudi são ideologicamente reacionários porque são psicologistas e por que incorporam o caos social sem assumir a crítica da história e formalmente, por isso mesmo, regressivos. São uma mistura do Godard anarquista pré-67 e do formalismo fenomenológico e descritivo de Warhol e nenhum deles conseguiu o que pretendia; libertar o inconsciente coletivo subdesenvolvido num espetáculo audiovisual totalizante. O cinema novo não acabou de jeito nenhum, ele está apenas começando. Afirmo que, o único movimento cultural brasileiro da última década e meia que não fracassou. O Teatro Oficina, o tropicalismo, os filmes underground, não deram em nada. Não por incapacidade, mas por serem movimentos que visavam a desunião. Desenvolveram leis estéticas, críticas moralistas e estrelismo. Enquanto isso, nós do cinema novo mantinhamo-nos unidos na produção de filmes e na conquista de um mercado. Jamais estivemos atrás de dólares. Nosso intuito sempre foi o de resgatar do subdesenvolvimento a cultura brasileira e a do Terceiro Mundo. E Hoje, de uma posição de dependência, passamos a líderes”. (18)

A declaração é de 1976 e demonstra uma certa mágoa aos realizadores marginais, já que estes acusavam os cinema-novistas de “caça-níqueis e vendidos ao capital estrangeiro”. O certo, que o movimento que começou em meados da década de 60, recebeu o nome de marginal à revelia (ou talvez por uma questão estilística), como propõe Fernão Ramos. São chamados ainda de “terceira geração do cinema novo”. Acabaram por romper de forma radical com seus “precursores”. Júlio Bressane, Neville D'almeida, Carlos Reichenbach, Ozualdo candeias, Andrea Tonacci e Rogério Sganzerla são alguns dos nomes.

A ruptura é geral - retomam a narrativa clássica, abandonam as “elocubrações intelectuais”, pretendendo atingir o público, aproveitando os “50 anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador” (19). mantém relações estritas com a Boca do Lixo (onde são feitos filmes baratos e de temas apelativos), com produções precárias e de retorno comercial satisfatório.

A ética cinemanovista é aqui completamente deixada de lado. O escracho e o humor são a palavra de ordem. A inspiração são as produções “B” do cinema americano e temas que provoquem repulsa. “Abandonadas a tábua valorativa e a ética de verdade, temos agora próximo todo o universo da sociedade de consumo e da cultura de massa, que pode ser incorporado à narrativa de forma ativa” (20). Entra aí um elemento constante na cultura brasileira: o grotesco, que aqui tem uma exploração como nunca antes vista. 1968 é o ano marco do início da produção marginal. Câncer, de Glauber Rocha, Jardim de Guerra, de Neville D’almeida e O Bandido da Luz Vermelha, de Rogério Sganzerla marcam a estréia daquela que seria a mais radical das experiências da sétima arte no Brasil. A “obsessão” social é posta completamente de lado neste tipo de realização. O cinema marginal nasce sob um signo de:

“completa impossibilidade de ação e de constante constrangimento de intenções em face de uma realidade bruta que se torna inacessível e excludente. A questão da marginalidade ganha contornos mais fortes dentro desse quadro. A postura marginal começa a evoluir da definição pejorativa, contida na semântica de dicionário (...) para uma valoração positiva e que vai se constituir em lema a bandeira de toda uma geração. Os grandes circuitos de produção e difusão cinematográficos são completamente desprezados e identificados como aliados à estrutura opressora que a postura marginal pretende questionar. A obra de arte passa a ser elaborada sem que esteja no horizonte sua veiculação (...) pode mesmo ser considerada como um elemento central para a caracteriza de um período (...) ao contrário do que acontecia ao cinema novo, a realidade política e social: pede e desobriga uma vinculação maior entre a obra produzida e sua desatinação social. os cineastas marginais perdem o sentimento de culpa, este aspecto um pouco cristão, um pouco altruísta do cinema novo, para ceder espaço a um mundo ficcional que alterna entre a “curtição e o “horror”, mas tendo sempre como referência a própria classe média, os próprios produtores dos filmes, suas angústias, seus prazeres (...) estes são complementes libertos explodem com violência nas telas”. (21)

No Brasil, o ano de 1968 terminou com a imposição do AI-5, o golpe dentro do golpe, demarcação política que estabeleceu uma relação muito nítida entre o teor agressivo do cinema experimental e o

fechamento definitivo do regime. Há no conjunto desta produção componentes que assinalam tal relação: o tom apocalíptico dos discursos, a referência a repressão, a violência, a tortura.

A metáfora da guerrilha, a impossibilidade de caminhos, a agressão imposta e exposta compuseram um dos referenciais mais forte para a arte produzida dentro dessas estratégias de agressão a platéia. Em alguns casos como o do Teatro Oficina a partir de 68, com **Roda-Viva**, de Chico Buarque de Holanda e do cinema marginal, a impaciência se faz grito expressionista. Há uma cruzada que, pelo insulto quer mobilizar. E há esforços magistrais de síntese, como em **Terra em Transe** e, em 68, na encenação de **Galileu Galilei** montada pelo Oficina: a convivência de um esforço analítico e uma estética de crueldade produz uma peculiar convergência de inspirações. No cinema marginal, o conjunto dos filmes apresentam um impulso visceral, um espécie de grito expressionista e tendência construtiva que, com variadas doses, traduz a relação dos artistas com a crise brasileira daquele momento delicado da história.

Através destes espetáculos-manifestos, fica evidente o diálogo especial entre cinema e teatro em suas tendências de formas provocativas que incluíam a liberação sexual, a demolição das “tradições cristãs” - tudo isto associados às elites, aos donos do poder. O quadro de propostas estéticas dá expressão a várias subculturas marginalizadas dentro do contexto “patriarcal”, onde, naquele momento, o provincianismo rural recebia um impulso militar. Esse leque, por sua vez, traz as marcas de propostas alternativas em discussão nos países desenvolvidos: movimento hippie, Rock n’roll, psicodelismo, derivações da contracultura, a revolução comportamental a cultura da droga.

Depois do AI-5, é constituída uma matriz vigorosa de expressão de um estilo de oposição a ordem em que a dimensão da cultura veio a primeiro plano e, por isto mesmo, foram articuladas diretamente as transgressões do cotidiano com a produção artística,

“tal como ocorrera com a fase do underground americano influenciada pela geração beat (anos 50), no Brasil de 69/70, a um momento de iconoclastia radical bem ao estilo da antiarte, deflagrada pela primeira vez na Europa, no período da Primeira Grande Guerra. Há uma noção, internacional de crise da cultura. E a própria radicalidade da situação brasileira do final dos anos 60 confere a esse processo um tom apocalíptico, no sentido de destruir/refazer total: dado expresso na inclinação mítico ritual típica do teatro e cinema (...) esse período tem o teor de “situação-limite”, em que se adensam os confrontos, o momento-chave da luta ideológica, política, cultural, militar cujo resultado selou a consolidação do quadro institucional que patrocinou a modernização brasileira recente até onde ela teve fôlego, com a correlata demarcação dos espaços da oposição e das propostas alternativas”. (22)

Conclui-se portanto, que a experiência marginal acabou por chegar a lugares que o cinema novo não alcançou, seja pela desorganização ou pelo momento histórico, (o que é mais provável). Profeticamente intitulado, *A Margem* é considerado o busca do sublime e a exaltação em meio à sordidez. O diretor Ozualdo Candeias tem uma preocupação constante com a busca do sublime e a exaltação em meio à sordidez.

No final de década de 60, o regime político dita todas as regras, gerando segundo Fernão Ramos:

“um sentimento de terror, inerente a qualquer tentativa mais efetiva de participação e interferência na realidade social, o que realça a postura de marginalidade. A censura se reforça, o retorno dos filmes há muito deixou de ser viável. A própria representação estética que estes cineastas elaboram tende a se direcionar em posição inversa ao caminho, também extremo, que tomam as condições necessárias para a efetiva exibição da obra cinematográfica. Os extremos se radicalizam e o elo “exibição”, do processo de produção da mercadoria-filme, se rompe definitivamente. Diversos filmes foram censurados. A conjuntura histórica torna o ambiente irrespirável no país no início dos anos 70 chega a um nível limite que obriga boa parte dos cineastas a emigrar em direção à Europa”. (23)

Encerrava-se então uma etapa ainda hoje não deglutida na história do cinema, já que boa parte dos filmes continua inédita, ou simplesmente porque não existem mais (foram destruídos ou mesmo pela falta de conservação). Um exemplo claro da desconstrução do cinema, aqui uma experiência que difere, pois é a negação do cinema-mercadoria do cinema-arte e do próprio cinema em si.

### III.3- Reação à ordem

Uma obra, no entanto ficaria marcada como a precursora do movimento e divisora de águas no cinema brasileiro: *O Bandido da Luz Vermelha*.

O crítico de cinema Jairo Ferreira descreve o clima no set de *O Bandido da Luz Vermelha*:

“primeiro filme totalmente rodado no bairro mais perigoso de São Paulo, a Boca do Lixo, em abril e maio de 68, foi sonorizado num velho casarão da Odil Fono. Zerla, muito seguro em seus 23 anos, chegava ao estúdio para comandar a gravação e o montador Silvio Renoldi já começava a rir. Estava sendo feita a locução radiofônica, com Hélio de Aguiar e Mara Duval, que recebiam instruções de Rogério para “carregar no tom debochado de narração policial sensacionalista. Silvio pedia para colocar um eco e se divertia”. (24)

O tom descontraído das filmagens antecipava a bomba que estava por vir. Devidamente antecipada por um manifesto, divulgado em outubro de 68. No filme havia citações de Orson Welles a José Celso Martinez Corrêa, de José Mojica Marins, companheiro de cinema marginal de Sganzerla. O manifesto não poupava os cinemanovistas:

“Meus personagens são todos eles inutilmente boçais, aliás como 80% do cinema brasileiro: desde a estupidez trágica do Corisco à cretinice do Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos atrasados pescadores de Barravento. Assim, o *Bandido da Luz Vermelha*, um personagem político na medida em que é um boçal ineficaz, um rebelde importante, um recalado infeliz que não consegue canalizar suas energias vitais”. (25)

Com o manifesto, Sganzerla pretendia deixar clara sua condição de cineasta marginal. Exasperado, deixou escapar coisas como: “pretendo fazer cinema como Jean Genet faz literatura, Caetano e Cozzella fazem música e José Celso faz teatro”. Negou todos os cineastas paulistas, excetuando José Mojica Marins e demonstrou desprezo ao expressionismo alemão, a Fellini e não fez a mínima menção ao cinema novo. Sganzerla prometia fazer barulho no cinema brasileiro.

“O Bandido ainda possui traços da produção do cinema novo que gira em torno da representação alegórica do Brasil e de sua história. No entanto, a forte presença do universo urbano, da sociedade de consumo e do lixo industrial gerado por esta sociedade marca uma nítida diferença”. (26)

Sganzerla literalmente abandona a ética do cinema novo e, numa atitude ousada, usa e abusa dos elementos da sociedade industrial. O filme é permeado pelo cafona e pelo kitsch, com anti-heróis, personagens grotescos, novidades tecnológicas, meios de comunicação. A visão é globalizante e multi-facetada. A própria narrativa obedece a uma fragmentação a partir dos restos da produção industrial da cultura de massa. Um dado bastante relevante é o resgate do grotesco presente na cultura nacional e ausente durante o período cinema-novista, talvez pelo naturalismo contido em suas propostas. filme que “mostra um Brasil que emerge do lixo urbano da consumo”. A recepção da fita foi a seguinte:

“O filme (O Bandido da Luz Vermelha) cai com enorme impacto sobre a comunidade cinematográfica. A inesquecível sessão da cabine da Líder som todo cinema novo presente, vai desencadear uma série de reservas mais ou menos veladas, a meu ver causadas pelos ciúmes dos resultados fantasticamente criativos alcançados por Rogério em seu filme. Ferido, Rogério se recolhe e procura continuar seu trabalho em esquemas bastante pessoais. Em torno dele vai começar a surgir o movimento da Boca do Lixo paulista”. (27)

Ismail Xavier faz algumas considerações sobre o que viria a ser considerado mais tarde como deflagrador de um movimento que vais descambar na total marginalidade de produtores, realizadores e dos próprios filmes em si.:

“O Bandido da Luz Vermelha procura avaliar o jogo de colagens tal como ele se deu em 68/89, numa experiência contemporânea do debate ocorrido quando cinema, teatro e música popular puderam compor um processo cultural integrado, muito raro em nossa história. Tal integração foi, naquele momento, vivida no Brasil dentro de uma atmosfera de revisão do papel do artista e do intelectual diante da nova conjuntura do regime militar e da modernização. Entra em colapso o primado da “conscientização popular” e há a busca de uma nova estética que traduziria de modo consciente o esforço de crítica a uma sociedade que se mostrava mais complexa, mais mediada em suas estruturas de poder, mais “outra coisa” do que era antes suposto. O artista abandona as ilusões da mensagem para o povo e reconhece a qualidade própria de seus interlocutores pertencente às camadas médias e altas da população, com destaque para a juventude universitária. E há uma forma de internalizar a

questão do público que traz a primeiro plano as chamadas “estratégias de agressão” e a busca da experiência de choque.” (28)

No seu conteúdo, a produção artística mais jovem altera sua relação com a tradição brasileira de cultura de massa e com os fluxos externos trazidos à circulação pela indústria internacional. Os autores cinematográficos, atuando na esfera onde é forte a hegemonia desta indústria, procuram uma nova forma de encarar a dinâmica do mercado, o que implica em muitos casos, a mobilização do arsenal de representações canônicas do kitsch nacional que o cinema novo ingenuamente descartara em sua revolução cultural. Uma das dimensões desse processo de revisão foi a da superação de um nacionalismo que fazia de um conceito vago de raízes o motivo positivador da tradição popular e montava um esquema dualista que opunha a autenticidade rural (folclore enraizado) e a descaracterização urbana (esfera da mercadoria internacional).

“Tal superação permitiu flagrar o Brasil na cidade, a cultura dos meios de comunicação, de modo a redirecionar a discussão de temas como o da identidade nacional, dentro de estratégias variadas que guardavam em comum a crítica ao ufanismo oficial e seus emblemas de exaltação patrioteira. No caso do filme de Sganzerla, a recusa do dualismo produz uma alteração radical do papel do cinema norte-americano na estruturação da alegoria. O diálogo com a cultura de massa define um estilo que, ao se fazer inventário de uma boçalidade generalizada, dá no entanto, prova da sua inteligência sem o recurso a uma voz sintetizadora alheia ao mundo precário que focaliza. o discurso de impotência assume a tonalidade paródica tão característica de O Bandido”. (29)

### III.4- Cinema em Transe

Podemos chegar às primeiras conclusões das questões propostas no trabalho. O Bandido da Luz Vermelha mantém relações intrínsecas com os fatos de sua época e seu realizador, com o dom da “criação artística” soube captar os anseios do meio onde estava inserido. O filme é um manifesto de seu tempo, um meio onde as ideologias vigentes circulavam, mas é também um produto por si só, como afirmou Jean Patrick Lebel.

A película assume uma estética dialética do cinema porque sua visão global, consegue uma síntese da realidade (absorvida e trabalhada de modo a captar e propor idéias a partir do real).

Seu caráter auto-crítico e de escárnio comprova expondo de forma clara a manipulação da informação, segundo Muniz Sodré, um caráter inerente à cultura de massa. A desconstrução da linguagem cinematográfica (atrás da perspectiva subjetiva do diretor) põe a nu os mecanismos de cinema enquanto meio manipulador de informações portanto, opressor. O tipo de desconstrução neste caso, o do modo Brechtiano (o espectador, através do método de distanciamento passa uma função de agente transformador).

Sua estética leva a cabo o conceito de estética marxista de Lebel,

“porque origina o conhecimento da vida como ela é enquanto que evolui cinematograficamente no processo histórico, além de investigar outras formas de linguagens ideológicas e os resultados obtidos na exibição dos diferentes códigos culturais, sendo portanto uma linguagem”. (30)

A modernidade é um dos elementos chave, que coloca o filme num patamar especial. Uma estética radicalmente diferenciada, é colocada em primeiro plano, acompanhada de um manifesto. O intercâmbio com o tropicalismo atesta a contemporaneidade à toda prova do realizador que ousa jogar vários elementos culturais em evidência (desde a chamada cultura “elevada” à cultura popular) acrescida de modismos “pops”.

Era a tentativa bem sucedida de passar da estética da fome à estética do lixo. A perplexidade e o sarcasmo permeiam a tórrida história do bandido, numa estrutura agressiva que nega possibilidades de salvação e afirmam uma negação como o princípio de uma nova época. Ao destruir o conteúdo nacionalista cinemanovista, a nova estética da violência (aqui, diferente do cinema novo, a violência não tem parâmetros)

traz o desconcerto como forma de repensar as experiências anteriores. A película mostra a descontinuidade imposta pela modernidade estética proposta.

Encarado como uma paródia ao hermetismo de Terra e Transe, de Glauber Rocha, Sganzerla não nega os comentários e dá várias pistas no filme com relação à morte do cinema novo. Era preciso mexer com o público:

“Face aos protocolos da cultura de massa há uma nova interação com o kitsch, desloca-se o terreno da negatividade: esta agora quer justaposição provocativa de esferas da cultura antes separadas. Há um mal estar na bem-humorada citação de repetidas tomadas de Godard, um traço romântico, que vai tornando-se nítido aos poucos (...) desse laboratório surge um dado estético marcante, ao lado de um claro teor de agressão - é a imprecisão formal, o descuido proposital das construções, do enquadro, da montagem da trilha sonora, tudo com o objetivo de colocar o espectador numa outra situação, que potencialize a percepção da forma (o próprio cinema) assim como ocorre simultaneamente ao teatro ou às artes plásticas. É uma força de negação que cresce sem parar”. (31)

Sganzerla se afasta do tom sério e distante para cair na colagem e é bem sucedido ao contar a história do bandido como se estivesse narrando um programa de rádio. O recurso da ironia soa simpático e divertido, além é claro de deixar o espectador à vontade, já que existe uma familiaridade com os meios vistos na tela. A trajetória do anti-herói abre perspectivas amplas de interpretação pela escolha do diretor em fragmentar a narrativa. Não há intenções de veicular uma propaganda ou de convencer o espectador disto ou daquilo e sim de apenas tentar fazer com que ele se reconheça naquele universo, ou seja, em sua realidade de subdesenvolvido, dominado simplesmente, um ser humano. Sganzerla fala de seu filme (61):

“meu filme é um far-west sobre o terceiro mundo. Isto é fusão e mixagem de vários gêneros pois para mim não existe separação de gênero. Então fiz um filme soma, um far-west, nas também um musical documentário, policial, comédia ou chanchada (não sei exatamente). Poderia falar muito sobre a chanchada, que considero uma das nossas mais ricas tradições culturais, como também sobre o estilo radiofônico desse filme, o rádio brasileiro é tradição que não pode ser desconhecida, principalmente quando se tenta mergulhar na origens e implicações do subdesenvolvimento (...) é um filme voluntariamente panfletário, político, sensacionalista, selvagem, mal comportado, cinematográfico, sanguinário, pretensioso e revolucionário”. (32)

O filme coloca elementos radicalmente novos e esquece os embasamentos teóricos cinemanovistas para uma observação acurada da realidade à sua volta. Zomba de si mesmo, da indústria e dos meios de produção cinematográfica (já que fazem parte da cultura de massa). É um filme sem medos de se entregar a esta mesma cultura onde foi gerado. Está acima dela porque consegue se inserir de forma independente, com uma ideologia bem definida. Um desses grandes saltos com relação à estética cinemanovista foi fugir da representação da realidade, de sua imitação. Não tenta suscitar no espectador um sentimento de realidade (como no cinema espetáculo). Usa o conceito de Eisenstein de usar a imagem para conduzir o espectador ao sentimento e desta a idéia. Uma idéia não sugerida ou imposta pela montagem (vantagem da fragmentação da obra), mas uma idéia baseada na multiplicidade de contrastes mostradas, da instantaneidade da obra naquele momento histórico.

- (01) RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art, 1987, pág. 187.
- (02) Op. cit., pág. 188.
- (03) BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra 1978, pág. 46
- (04) HENEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978, pág. 133.
- (05) XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, pág. 146.
- (06) RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973) - A Representação em seu Limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pág. 16.
- (07) HENEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978, pág. 135.
- (08) RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art, 1987, pág. 367.
- (09) ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro. Alhambra, 1985, pág. 57.
- (10) VENTURA, Zuenir. *1968 - O Ano que Não Terminou - Aventura de uma Geração*. 8 ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1988, pág. 10.
- (11) XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, pág. 05.
- (12) Op. cit., pág. 06.
- (13) Op. cit., pág. 07.
- (14) Op. cit., pág. 08.
- (15) Op. cit., pág. 08
- (16) RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art, 1987, pág. 377.
- (17) Op. cit., pág. 379.
- (18) ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro. Alhambra, 1985, pág. 80.

- (19) RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973) - A Representação em seu Limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pág. 30.
- (20) Op. cit., pág. 37.
- (21) Op. cit., pág. 38.
- (22) XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, pág. 17.
- (23) RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973) - A Representação em seu Limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pág. 47.
- (24) FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo. Max Limonad, 1986, pág. 61.
- (25) Op. cit., pág. 62
- (26) RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art, 1987, pág. 372.
- (27) Op. cit., pág. 375.
- (28) XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, pág. 18.
- (29) Op. cit., pág. 19.
- (30) LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa. Estampa, 1989, pág. 135
- (31) RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973) - A Representação em seu Limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pág. 32.
- (32) FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo. Max Limonad, 1986, pág. 65

## CONCLUSÃO

Basicamente a qualidade libertadora da arte, é levada em conta ao analisar dentro da nova conjuntura o filme de Sganzerla. Foi com este manifesto-celulóide que, num momento-chave da história do país, quando o regime fechava-se por completo este autor desempenhou uma função libertária, usando o cinema como contra-poder, aproveitando-se da sua posição privilegiada como intelectual e utilizando um meio não usual de fugir (quando era quase impossível) do estabelecido e transformar uma notícia de jornal numa obra de arte com uma função social bem definida: o resgate do intelecto através da consciência do papel histórico do cinema e seu potencial transformador.

O rompimento de Sganzerla com os meios de produção, realização, e distribuição, assim como o rompimento com uma linguagem tida como revolucionária em busca de novos rumos para uma arte com um compromisso social de reconhecida importância representou a tentativa mais corajosa de desligar a arte (e consequentemente os artistas), de um ideologia dominante. Foi uma atitude audaciosa, que tenta difundir uma cultura genuinamente brasileira, uma cultura sem disfarces.

O cinema é uma arte revolucionária. Sganzerla provou isto verter o próprio cinema, mas a indústria mostra-se com uma força indiscutível, assim como a hegemonia de dominação de mercado e a colonização cultural têm um papel definitivo ao grande público o que torna atitudes como a do realizador em atos isolados e sem o alcance social esperado.

Traçada a história do cinema, observa-se que o papel do autor esteve ( e está ) relegado a um plano inferior. Como indústria, e fazendo parte da sociedade capitalista, a sétima arte passa a ser uma empresa como qualquer outra, que visa obter lucros, principalmente.

Com relação ao cinema brasileiro e seu histórico, observa-se que de fato nunca foi estabelecida uma indústria que pudesse tornar o produto nacional em mercadoria competitiva, restando-nos o estigma de “país subdesenvolvido com meia dúzia de obras-primas”, além do fato do cinema brasileiro nunca ter saído de seu estado híbrido: de semi-marginal.

Questiona-se a formação cultural de um povo que permite uma produção tão irrisória e a impossibilidade de prever mudanças no que diz respeito à política cultural cinematográfica. Por que há uma omissão dos órgãos competentes ou incentivos que pudessem proporcionar pelo menos uma produção razoável? Um exemplo é o da Índia, um país com uma renda per capita mais baixa que a do Brasil e que produz uma média de 800 longa-metragens por ano.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- AVELLAR, José Carlos. *O Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1986.
- ARHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Arte e Comunicação, 1982.
- BARBÁCHANO, Carlos. *O Cinema, Arte e Indústria*. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979, v.5.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 5.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Difel, 1982.
- A Câmara Clara*. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papyrus, 1990.
- À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- O Cinema da Crueldade*. São Paulo. Martins Fontes, 1989.
- BELTRÃO, Luiz, QUIRINO, Newton de Oliveira. *Subsídios para uma teoria da comunicação de massa*. São Paulo: Summus, 1986. (Coleção novas buscas em comunicação), v. 13.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do povo*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- O Vôo dos Anjos - Estudo sobre a Criação Cinematográfica*. São Paulo. Brasiliense, 1990.



- GERBER, Raquel. *O Mito da Civilização Atlântica*. Petrópolis. Vozes, 1982.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GOLDFARB, José Luiz (org.). *Diálogo com Pier Paolo Pasolini: escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- GUBREN, Román. *Cinema contemporâneo. Biblioteca Salvat de Grandes Temas*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1980, v. 38.
- HENEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix. 1969.
- LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa. Estampa, 1989.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MAMOU, Yves. "A culpa é da imprensa": ensaio sobre a fabricação da informação. São Paulo: Marco Zero, 1991.
- MC LUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensão do Homem*. 5.<sup>a</sup> ed. São Paulo. Cultrix, 1979.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MESQUITA, Vianney. *Impressões - Estudos de literatura e comunicação*. Fortaleza. Edições Agora, 1989.
- METZ, Christian. *Significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MILLER, Jonathan. *As Idéias de Mc Luhan*. Coleção Mestres da Modernidade. São Paulo. Cultrix, 1982.
- MIRANDA, Luiz F.A. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo. Art, 1990.
- MORIN, Edgar. *As estrelas : mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- Cultura de massas no século XX : o espírito do tempo I e II*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene: Cinema Alemão*. São Paulo: Global, 1983.
- À Margem do Cinema*. Coleção Belas Artes. São Paulo. Belas Artes, 1986.
- Pier Paolo Pasolini*. Coleção Encanto Radical. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo. Brasiliense, 1986.
- NETO, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo. Max Limonad, 1982.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens Infelizes - Antologia de Ensaio Corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O Pai Selvagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Empirismo Hereje*. Lisboa, Assírio e Alvim. 1982.
- \_\_\_\_\_. *As Últimas Palavras do Hereje - Entrevistas com Jean Duflot*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Caos - Crônicas Políticas*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Coleção Estudos).
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973) - A Representação em seu Limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art, 1987.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema Estado e Lutas Culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RENAN, Sheldon. *Uma Introdução ao Cinema Underground*. Rio de Janeiro, Lidador, 1970.
- REZENDE, Sydney. *O Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro, Philobiblion, 1986.
- RIBEIRO, Octávio. *Barra Pesada*. Rio de Janeiro. Codecri, 1977.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro. Alhambra, 1985.
- SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial (I, II, III)*. Coleção Horizontes de Cinema. Lisboa, Horizonte, 1983.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Cinema), v.1.
- \_\_\_\_\_. *Trajatória no Subdesenvolvimento*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. (Coleção Cinema), v.8.
- SARRACENI, Paulo César. *Por Dentro do Cinema Novo - Minha Viagem*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1993.
- SILVA FILHO, A. Carlos Pacheco. *Cinema, literatura e psicanálise*. São Paulo: Pedagógica e Universitária, 1988.
- SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975.1961.
- SODRÉ, Muniz. *A Comunicação do Grotesco: Um Ensaio Sobre a Cultura de Massa no Brasil*. 11.<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 3ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 1983
- SYRKIS, Alfredo. *Os Carbonários - Memórias da Guerrilha Perdida*. 7ª ed. São Paulo. Global, 1981.
- VENTURA, Zuenir. *1968 - O Ano que Não Terminou - Aventura de uma Geração*. 8ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1988.
- VIANNY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro. Alhambra, 1987.
- WAINER, Samuel. *Minha Razão de Viver - Memórias de Um Repórter*. 7ª ed. Rio de Janeiro. Record, 1987.
- WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livro Horizonte, 1984.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar - Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- O Discurso Cinematográfico - A opacidade e a Transparência*. 2ª ed. Coleção Cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- A Experiência do Cinema - antologia*. Coleção Arte e Cultura, vol. 5. Rio de Janeiro, Graal, 1991.

## APÊNDICE I

*Entrevista com Rogério Sganzerla realizada em abril de 1993*

**Como você vê o cinema realizado em 1968 e o que é feito hoje? Quais são as diferenças?**

Vejo uma diferença fundamental. A base das idéias da época era outra. Havia uma certa precariedade estética para melhor refletir sobre as condições locais. Havia uma transfiguração que passava pela política, pelo lado jornalístico, poderia assumir uma postura radiofônica, não tinha medo de incorporar uma linguagem de novela, teatro, cordel. Tinha um certo tom épico, como convém a um espetáculo multi-facetado, que era o ideal das pesquisas lingüísticas da época.

**Seria uma prévia do que é chamado hoje de espetáculo multimídia?**

Não, isso era uma coisa intuitiva, precoce. Não tinha essa pompa de um nome, mil conceitos por trás. Foi feito há um quarto de século atrás. Refletiu uma modulação, para alcançar a soma das qualidades e defeitos do homem brasileiro. Não diferenciávamos as contribuições de um Godard, assim como as conquistas de público das chanchadas. Procurávamos administrar aqueles meios. Talvez a diferença fundamental do cinema que se tenta fazer hoje é essa dilaceração de forma que era extremamente maximalista, minimalista, fundia o que era extremamente grande com o microscópico.

**E quanto à linguagem cinematográfica?**

Em termos de linguagem cinematográfica, a noção do primordial, do plano sequência, acoplado às técnicas experimentais. A encenação era mais instantânea. Nessa fusão ou confusão de gêneros, era possível vislumbrar o cântico da alma popular, o rito necessariamente tribal, vindos de dentro para fora, como convém na arte cinematográfica.

**E as nomenclaturas para o seu cinema. Ele é chamado de “udigrudi”, “marginal”. Como você encara?**

Eu me considero experimental, em homenagem à noção do Jimi Hendrix, que na ocasião fazia um trabalho com um grupo chamado Experience. Era colocar a mão na massa e assumir os riscos necessários a qualquer obra de liberação poética e política. Nunca utilizei esta palavra “marginal”. É uma opção para mim. Sempre usei “mise-en-scène”. Não convém ao tipo de trabalho que sempre realizei.

**Então seu cinema é de experimentos?**

Sim. O experimental é mais abrangente e nasceu muito antes. Experimentos foram feitos no cinema ocidental e oriental. Tem a nouvelle vague, o neo-realismo, de De Sica e o melhor do cinema brasileiro, desde os anos 20 - com o cinema regional - a grande conquista empreendida por “Limite”. Todo o esforço e pioneirismo com relação à terra, empreendida por Humberto Mauro. O major Tomas Reis que documentou a expedição de Rondon. Em seguida, os grandes filmes que foram feitos no Rio e em São Paulo, com Grande Otelo e Oscarito e talvez o que seja o nosso melhor filme “O Cangaceiro”, de Lima Barreto.

**Sempre houve uma tentativa de que se estabelecesse um dualismo, uma dicotomia no cinema brasileiro dos anos 60, entre os realizadores do cinema novo e esses realizadores experimentais. Até que ponto isto ocorreu de fato?**

Glauber colocava isto. Ele se dizia autor e pai das duas correntes. Isso é verdadeiro. O “Câncer”, feito em 16 mm, é divisor de águas. Eu também tentei fazer um filme com uma estrutura revolucionária. Deveria ter sido feito no lugar de “O Bandido da Luz Vermelha”. Isso em junho de 64. Naquela época, eu já tinha a intenção de renovação de linguagem. Depois usei muitas das coisas em “Sem essa Aranha”. Os filmes do Glauber são experimentais, não só “Câncer”. “Barravento” e todos os outros são experimentais.

**Houve e há esta tentativa de dissociar em dois movimentos estes experimentos, não?**

Lógico, porque o Brasil é o país do slogan. Tudo aqui é assim: o rei da pizza, o rei do parafuso, o rei da vela e assim foi com o cinema novo: o rei do celulóide. Isto é uma forma primária de conhecimento da realidade. É um processo bem mais demorado e intensamente profundo, esse do cinema brasileiro. Não há uma dicotomia e sim uma interação. O interesse que se tinha era o de enriquecer com o conhecimento das pessoas. Gostava muito de conversar com o Glauber, de trocar idéias. Os atores trabalhavam, os técnicos revezavam. O Bandido era para ser Gerardo Del Rey, astro de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, mas acabou não dando certo. Entre o cinema novo e esse cinema experimental, houve certamente uma relação passional. As pessoas interessantes estavam tanto em um quanto no outro. Os atores se interessavam pelos projetos. Eu, por exemplo, tive muito apoio do produtor, que já tinha trabalhado com Glauber.

**O mito que se criou é que havia uma disputa, uma contraposição muito grande entre o cinema novo e o realizadores experimentais.**

Os partidos políticos não representam esta complexidade. Nós não temos partidos políticos tão definidos. A origem da descontinuidade nessa arte que depende da continuidade talvez surja desse caos.

**Como foi realizar em condições adversas?**

Numa cidade como São Paulo, por exemplo, tem tudo pronto, é uma locação. É preciso saber contar uma história. Um cineasta é uma pessoa que sabe isso, que sabe transmitir. A forma é que fica a critério de cada um. Pode ser de uma forma convencional ou não, mas de qualquer forma é saber como colocar isso para as pessoas, para o público. Não é só aquela idéia na cabeça e câmera na mão.

**Como fica o Glauber nessa história?**

Isso o Glauber magistralmente, mas os outros realizadores não tiveram este talento e foi disso que eu tentei convencê-lo na briga do cinema novo com o experimental. Ele falou que tinha que defender seus amigos. Vi isso como uma forma de lealdade, mas não ia defender o erro. Tinha que ter uma discussão interna, era até melhor para a proposta de constante renovação do cinema novo. Como jornalista e crítico, defendi as chanchadas e isso gerou uma incompreensão. Associava a chanchada a algo vital e isso era mal visto por aquela "intelligentsia" que se auto-intitulava de revolucionária. A chanchada era mais do que muitos deles.

**Como e quais são as condições de realização de cinema no Brasil?**

Bem, a gente tem escolas até boas, profissionais razoáveis, mas cinema só se aprende fazendo, é como samba. Como dizia Noel Rosa, "o samba não se aprende na escola". O cinema foi revolucionado pela fulgurante aparição de Orson Welles. Ele é o pai do cinema mundial. Todos devem muito a ele. Assim como o cinema mudo teve Chaplin como o pai, o cinema falado é filho de Welles. No cinema brasileiro, temos alguns paradigmas, o Humberto Mauro, o Mário Peixoto, Glauber, Abraão Benjamin. "Os Cafajestes", por exemplo, foi o motivo de minha primeira crítica. Foi um grande transformador, assim como "A Hora e a Vez de Augusto Matraga", se for revisto, não tem nada que possa ser feito hoje que ultrapasse em carga dramática, densidade e força. É uma questão muito complicada.

**O vídeo pode resgatar estes tesouros perdidos do cinema nacional e de alguma forma mostrar nossa história?**

Sim, mas isso ele vem fazendo de forma pontua, não há um interesse de fato. Ainda não se descobriu a qualidade. Os lançamentos prezam pela mesmice, pela violência truculenta em qualquer tipo de produção. O público precisa deste apelo. Antes não, abriam as portas e as pessoas estavam lá, maravilhadas com a sétima

arte. Hoje, se não há esses apelos, é um desastre de público. Estamos vivendo uma ditadura dos descartáveis. O cinema não tem a função de preencher um buraco na parede, sua função é bem maior. O vídeo poderia resgatar isso sim.

**É uma opção para os realizadores?**

Mas sem dúvida. Logicamente que não se faça a bobagem que tem sido feita com os curtas, que são todos, ou pelo menos a maioria abobados.

**Como você vê a manifestação artística do Brasil?**

Eu não vejo. Constato a multiplicação de equívoco, um desperdício total. Mais que isso, uma economia com os produtores independentes. Se economiza com o pequeno para gastar com o grande e que belas porcarias têm sido feitas. Não se faz indústrias de entretenimento, nem arte, nem coisa nenhuma. A produção orientada para a experiência, para a linguagem, que fala de como saber contar uma história fica terrivelmente prejudicada.

**Você deixou o cinema?**

Não, o cinema brasileiro foi que me abandonou. Estou fazendo um trabalho artesanal em cinema. Fiz algumas incursões pelo vídeo, mas o meu longa-metragem é que está me tomando mais tempo. É um levantamento retrospectivo sobre a influência da passagem de Welles no Brasil. Um recente livro do Peter Bogdanovich fala nisto. Fala do fiasco que foi a viagem. Mas foi um fiasco memorável. O film transformou a própria linguagem de cinema.

**Mais um filme sobre Welles?**

O Welles poderia ter feito cem filmes sobre o Brasil e sobre ele, poderiam ter sido feitos mil filmes. Agora, com esta notícia auspiciosa de se ter conseguido resgatar o material, é mais uma força que se tem para estudar cada vez mais este gênio. São verdadeiros apaixonados por Orson Welles. Mostrei para elas inúmeras possibilidades, não só com o Welles, mas com o Grande Otello no filme.

**Como você vê esta cultura de revivals, que faz ressuscitar mitos e mortos?**

Acho que tudo é cíclico, tudo vai e volta. O Brasil, neste caso, carangueija. É um quintal da América. A moda se torna uma aberração aqui porque um ponto é maximizado e só se vê aquilo, é uma pobreza muito grande. No caso do revival dos anos 70, o que se confunde é que naquela época, não era uma questão de moda, era uma relação do homem com uma nova humanidade, uma relação de caminhos, uma inquietação transformadora, criativa.

### **E o colonialismo?**

Ainda vivemos tempos coloniais. Ao invés da gente seguir a intuição, a bossa, o sexto sentido, a própria alma do povo brasileiro se persiga as restrições e imposições vindas de fora para dentro. Como eu trabalho de dentro para fora, me insurjo contra esta ordem. Prefiro fazer os filmes que eu quero do que fazer essa “sujeição de espíritos”. Estes males eu sempre fiz questão de afrontá-los com decisão. É uma forma humanista de ser.

### **Ainda existe uma arte engajada ou ela foi fruto de equívocos culturais?**

Nem a arte é somente arte, nem existe uma arte engajada, mas não surgiu ainda uma terceira que seria esta síntese. A arte está na frente da política e essa é uma forma de aprimoramento e progresso. acho que existe uma arte com ganchos, uma arte “enganchada”. Quando esta arte passa a transmitir mensagens claras, panfletárias, ela morre. Como Welles falou, “um filme morre quando transmite uma mensagem” .

## APÊNDICE II

### FILMOGRAFIA DE ROGÉRIO SGANZERLA (\*)

1968 - O Bandido da Luz Vermelha (Urânio);

1969 - A Mulher de Todos (Servicine);

1970 - Sem Essa Aranha (Belair);

- Copacabana Mon Amour (Belair);

- Carnaval na Lama (ex Betty Bomba, a Exibicionista) (Belair);

1971 - Fora do Baralho (Rogério Sganzerla);

1977 - Abismu (R.S. Produções Cinematográficas/Norma Bengell);

1980-86 - Nem Tudo é Verdade (R.S. Produções Cinematográficas).

**\*Dicionário de Cineastas Brasileiros - Luiz F. A. Miranda**