



Neamp

Revista Aurora 5, 2009

AURORA: Revista digital de Arte, Mídia e Política – NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais, PUC-SP.

Nº 1 (dezembro – 2007). –São Paulo: o Programa, 2007 – Trimestral.

1. Ciências Humanas – Periódicos. 2. Arte 3. Mídia. 4. Política.

I. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais.

ISSN 1982 6672

Conselho Editorial

Ana Amélia da Silva (PUC-SP)
Celso Fernando Favaretto (USP)
Fernando Antonio de Azevedo
(Universidade Federal de São Carlos)
Gabriel Cohn (USP)
José Luis Dader García (Universidad
Complutense)
Laurindo Lalo Leal (USP)
Maria do Socorro Braga (Universidade
Federal de São Carlos)
Maria Izilda Santos de Matos (PUC-SP)
Miguel Wady Chaia (PUC-SP)
Raquel Meneguelo (UNICAMP)
Regina Silveira
Silvana Maria Correa Tótora (PUC-SP)
Yvone Dias Avelino (PUC-SP)
Venício Artur de Lima (UnB)
Vera Lucia Michalany Chaia (PUC-SP)
Victor Sampedro Blanco (Universidad Rey
Juan Carlos)

Comitê Editorial

Andréa Reis
Ari Macedo
Bruno Carriço Reis
Cláudio Luis de Camargo Penteado
Cristina Maranhão
Eduardo Luis Viveiros de Freitas
Miguel Wady Chaia
Marcelo Burgos
Rosemary Segurado
Syntia Pereira Alves
Vera Lucia Michalany Chaia

Editores

Rafael de Paula Aguiar Araújo
Silvana Gobbi Martinho

AURORA é uma publicação do NEAMP – Núcleo de Estudos Pós Graduated em Arte, Mídia e Política - Ciências Sociais da PUC-SP. Coordenadores: Vera Lucia Michalany Chaia e Miguel Chaia.



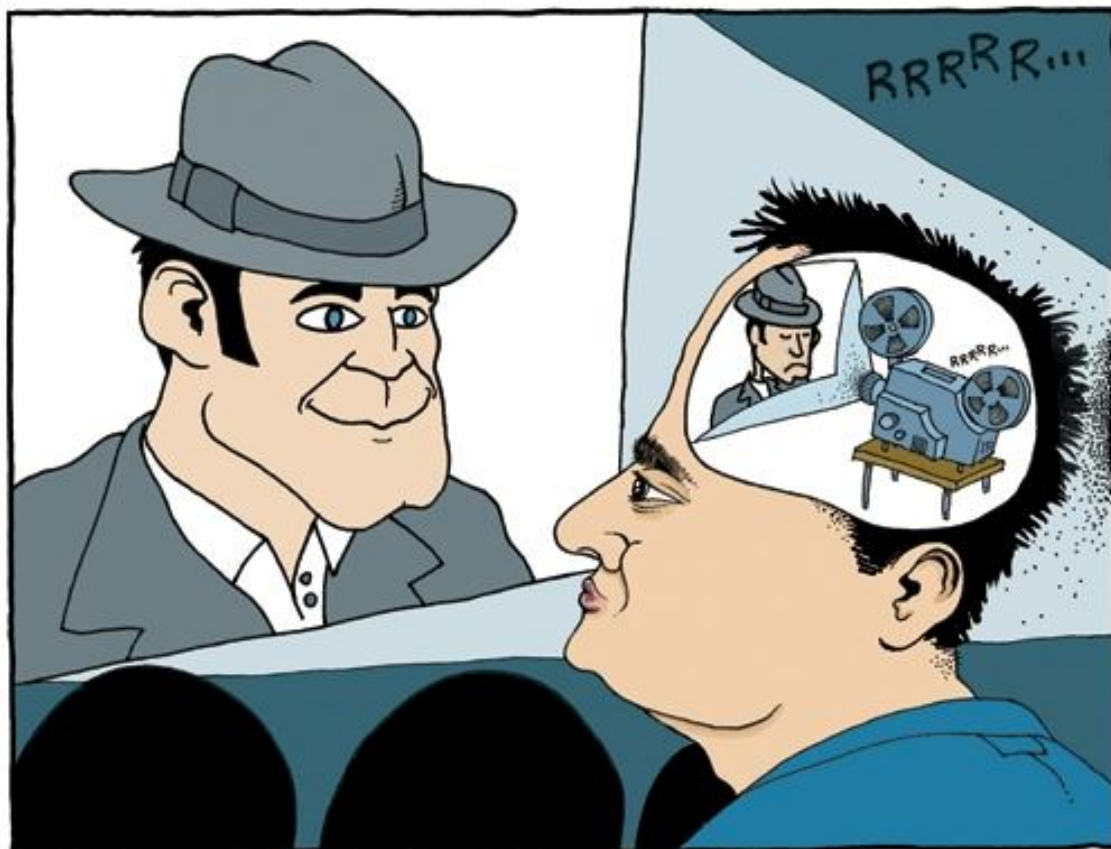
AURORA

A Revista AURORA nasce no período em que as profundas transformações tecnológicas se intensificam, tanto nos campos da arte, da mídia e da política. Tempos em que os termos ciberespaço e ciberdemocracia modificam as relações interpessoais e ampliam a difusão de informações.

Se apresenta como uma ferramenta auxiliar das discussões que se fazem presentes entre os pesquisadores do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp), do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Aliás, germina como proposta das comemorações dos 10 anos de criação do próprio Neamp.

AURORA também tem como objetivo a divulgação e difusão da produção dos pesquisadores do NEAMP, mas também da produção de pesquisadores, artistas e profissionais, de forma geral, que atuam nas áreas comuns da arte, da mídia e da política. Situa-se no campo da política, buscando ampliar essa área de conhecimento com interfaces na mídia e na arte.

Assim, diante das diferentes modalidades da produção, disseminação e consumo da informação, a análise e o debate voltados aos meios de comunicação de massa e a cultura tornam-se relevantes para explicitar as tramas que envolvem os indivíduos e as instituições na contemporaneidade.



Tiago Judas

SUMÁRIO

Nota dos editores.....	Erro! Indicador não definido.
Cinema: político desde o nascimento	7
Cinema e política.....	10
El mar deja de moverse.....	15
O Tratado de comércio entre o Brasil e os EUA	20
Cinema, cidade e memória: a rua do Triunfo.....	27
De outubros não encenados	44
A polêmica sobre a violência em <i>Cidade de Deus</i> e <i>Tropa de Elite</i>	59
Jornalismo cultural: polêmica ou propaganda?	76
Bandeirante da Tela: o cinejornalismo de Adhemar de Barros	82
Paraísos artificiais: novos rumos em tempos de crise	95
Pela construção de um estado de crítica: a reflexão crítica como campo dialógico	112
Cinema e política no Brasil: os anos da retomada	120
Gênese e razão do <i>bandido da luz vermelha</i>	131
Se eu quiser falar com Deus.....	135

NOTA DOS EDITORES

O cinema forma uma imagem que pensa

Godard

A frase de Jean-Luc Godard nos ajuda a justificar a escolha do tema central para este volume da Revista Aurora. Avaliar o cinema enquanto uma forma de comunicação capaz de fazer pensar já seria suficiente para que se desenrolasse uma discussão a respeito de suas implicações políticas. Dizer então que “o cinema forma uma imagem que pensa” o coloca em uma condição de sujeito, capaz de atuação na realidade através do pensamento, o que nos permite relacioná-lo à política.

Sabemos que existe uma ampla discussão nas Ciências Humanas em torno do cinema e sua importância social. O cinema permite que o consideremos a partir de sua realidade mercadológica, em uma sociedade tão acolhedora à indústria do entretenimento; mas também nos incita a avaliar sua capacidade de recobrar os sentidos dos homens e o colocar diante de suas próprias questões. Está longe de ser consensual o debate em torno dos prejuízos do cinema para o modo de existir alienado dos homens, ou das vantagens de se atuar no interior de uma indústria cultural podendo lançar mão de uma linguagem sedutora para gerar reflexão nos homens. Essa discussão torna-se relevante para a política desde o momento em que os primeiros filmes puderam ser exibidos para a população, e desdobra-se em diversos assuntos e perspectivas, algumas das quais retomamos aqui, neste número da Revista Aurora.

A natureza política do cinema é afirmada por Miguel Chaia na coluna *Cinema: político desde seu nascimento*, e sua discussão ocorre nos artigos dos autores selecionados para esse número: Anita Simis, Ângela Aparecida Teles, Mauro Luiz Rovai, Rafael Araújo, Priscilla Alves Teixeira Branco, Ari Macedo, Vera Chaia, Carolina Ghidetti e Telmo



Neamp

Antonio Dinelli Estevinho. Alguns dos textos recorrem à relação entre o cinema e a economia, nas suas mais diversas esferas de produção e financiamento, outros voltam-se mais para a questão social implícita, seja na discussão das perspectivas revolucionárias do cinema de Vertov e Eisenstein, seja na avaliação do cinema como forma de propaganda por Adhemar de Barros, ou mesmo no retrato da *boca do lixo* e da violência. Apresentamos ainda a discussão a respeito da importância da crítica de arte trazida por Ana Maria Tavares e por Fábio Cypriano, esse último avaliando em que medida ocorre uma postura crítica efetiva no jornalismo cultural. Aurora publica ainda um instigante texto de Contador Borges, escritor, tradutor e filósofo, sobre as implicações de *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla.

Sérgio Muniz, reconhecido cineasta brasileiro, concedeu-nos uma entrevista em que nos fala de diferentes aspectos da relação entre cinema e política, além de relatar sua experiência na Escola Internacional de Cinema e Televisão de Cuba e comentar seu último documentário. Syntia Alves nos faz um convite para assistir *El mar deja moverse*, documentário de Emilio Ruiz Barranchina sobre a morte de Federico Garcia Lorca, poeta que se insere no contexto da Guerra Civil Espanhola. Também são de sua autoria as imagens dessa edição, *Se eu quiser falar com Deus*, feitas durante a Semana Santa, na Espanha.

Esperamos, com esse número, reafirmar o vínculo existente entre o cinema e a política, contribuindo com novas perspectivas para o enriquecimento das questões trazidas aqui. Os dois temas relacionados são, certamente, bastante familiares aos leitores. Entendemos isso como afirmação da importância de se estabelecer essa discussão, além de encontrarmos uma oportunidade de chamar a atenção para a importância da arte como forma de entendimento e de mudança social.

CINEMA: POLÍTICO DESDE O NASCIMENTO

Miguel Chaia*

Se para alguns existe uma linha tênue na relação entre cinema e arte, para muitos são bastante estreitos – senão estruturais – os vínculos entre cinema e política. Inúmeros indícios e fortes evidências podem ser percebidos tanto nas construções teóricas para a abordagem do cinema quanto nas produções cinematográficas ao longo do tempo. Enquanto Walter Benjamin entende que o cinema é um tiro certo no inconsciente, Jean-Luc Godard afirma que o importante não é o cinema político, mas sim como fazer cinema político. Diferentes perspectivas, originadas em distintas situações problematizam a produção cinematográfica: se, com base em Gilles Deleuze, o cinema pode ser pensado como uma “máquina de guerra” (no sentido de afrontar valores e propiciar experimentos estéticos mais próximos da vida), para o ator Michel Piccoli, os filmes são, paradoxalmente, contrapontos ao mundo midiático em que vivemos (no sentido de expressar as possibilidades da liberdade frente à sociedade do ordenamento).

Simultaneamente à reflexão e sistematização do conhecimento sobre o cinema, as produções cinematográficas também sustentam a idéia da forte dimensão política dessa forma audiovisual. Afinal, são tão políticos os filmes produzidos pelo “cinema de sistema” de Hollywood, quanto os filmes realizados pelo “cinema de autor”; são políticos os filmes do “cinema novo”, do dito “cinema marginal”, da atual onda de documentários nacionais, e mesmo os filmes da “chanchada” produzidos em décadas passadas no Brasil.

Assim como a dimensão sócio-política está presente nas recentes produções de audiovisuais, ela também caracterizou a origem do cinema, que nasce no final do século XIX, sendo que em 1895 ocorre a sua primeira exibição pública, como consequência da Revolução Industrial. Este salto tecnológico de suporte e linguagem deu-se no interior da modernidade, configurada em uma sociedade sensível às mazelas sociais e que experimentava um crescente processo de produção e consumo em massa.

* Professor do Departamento de Política e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC/SP.



Neamp

O cinema enquanto meio propiciado pela reprodutibilidade técnica volta-se a pequenas platéias e gradativamente a maiores públicos, constituídos neste início por trabalhadores, comerciantes, profissionais liberais, desocupados e migrantes originados no campo e no exterior. Talvez pela característica da reprodução técnica e pela platéia convocada nas ruas, tenha nascido a impressão do cinema como fenômeno que não pudesse ser incluído na categoria *arte*, mesmo porque as projeções em residências da burguesia foram acontecimentos assustadores, dada a facilidade de incêndio do celulóide, composto por nitrato de potássio, facilmente inflamável. Assim, se o cinema se afasta dos salões dos palacetes, ele encontra abrigo em salas de exibição públicas. Ao longo do tempo expandem-se os locais de projeção, aumentando o número de espectadores passeantes das ruas, crescendo também a quantidade de produção de filmes.

Neste dinâmico processo inicial de técnicas e espaços de exibição, ocorrem simultaneamente as invenções de linguagem. Além das primeiras experiências de Thomas Edison que exibia de forma restrita imagens documentando a realidade e pequenos esquetes, serão os irmãos Lumière os primeiros a ampliarem as exibições públicas. Engendram-se assim duas matrizes cinematográficas, desta invenção da nova linguagem. Os irmãos Lumière, mesmo produzindo pequenas apresentações, priorizaram o documentário, captando imagens em lugares remotos e registrando o cotidiano de trabalhadores, filmando em portas de fábricas e nas ruas. Méliès, por sua vez, delimita o território da ficção criando imagens para contar histórias e inicia a narrativa ficcional. Estão fundamentados, então, os campos do documentário e da ficção no cinema que passarão a estabelecer complexas relações entre si, tendendo a levar ao desaparecimento as fronteiras entre estas duas formas de filmar. O cinema tem a ilusão do tempo e o movimento como aspectos constituintes da sua linguagem, que passa a se desenvolver com rapidez, seja no âmbito da tecnologia, seja experimentalmente.

Essas duas matrizes pioneiras conduzem a D. W. Griffith, estruturador da linguagem cinematográfica clássica, que com o “O Nascimento de uma Nação” (1915) e “Intolerância” (1916), reafirma profundamente a dimensão política do cinema. Essas duas películas abordam temas de forte cunho político, tendo como suporte não apenas a



Neamp

invenção da forma-linguagem, mas também uma específica e articulada visão de mundo do seu autor. Passa a estar em jogo a maneira de fazer cinema político.

Esta origem, delineada pelos irmãos Lumière, Méliès e Griffith, foi marcada pela presença das vertentes social e política. A partir de então, essa dimensão sócio-política desdobra-se, aflorando com grande potência em vários momentos da história cinematográfica: Vertov, Chaplin, Eisenstein, Rossi, Rosellini, Welles, Godard, Glauber, Pontecorvo, Sganzerla, Spike Lee, Babenco, Coppola, Scorsese, Reinchenbach, os irmãos Salles, Brant, Sacramento... e continua uma interminável lista de realizadores de filmes...

CINEMA E POLÍTICA

A Revista Aurora realizou uma entrevista com Sérgio Muniz, autor de *Você também pode dar um presunto legal* (1971), entre outros, e um dos fundadores da Escola Internacional de Cinema e Televisão de Cuba (EICTV). O cineasta fala da relação existente entre cinema e política; da experiência com outros cineastas da América Latina; das novas perspectivas para o cinema nacional; além de comentar rapidamente seu último documentário, que versa sobre a amizade. As respostas, além de oferecerem interessantes informações históricas, apresentam valiosas reflexões de um reconhecido profissional sobre os rumos do cinema e suas possibilidades.

Revista aurora (RA): As relações entre o Cinema e a Política podem ser exploradas sob várias perspectivas. Do ponto de vista da produção, da distribuição, das legislações regulamentadoras, dos enunciados das obras fílmicas, do cinema como forma de pensamento político, entre vários outros aspectos. Como você vê as relações entre o Cinema e a Política?

Sérgio Muniz (SM): Acho possível – e mesmo indispensável – a relação Cinema/Política. Não para fazer um Cinema planfetério ou uma Política disfarçada de cultura. O Cinema pode expressar as dúvidas que, no âmbito da sociedade, muitas vezes são esquecidas, disfarçadas, escamoteadas. E pode fazer aflorar perguntas que podem sugerir respostas novas para temas que não imaginávamos existir. Mas o Cinema não substitui a Política, nem propicia grandes mudanças, ou reformas e muito menos revolução. Pode, sim, servir de “radar” indicando mudanças que ocorrem na sociedade ou de sonhar com caminhos que muitas vezes nem sabemos que sonhamos. Mais concretamente, sou de opinião que essa relação Cinema/Política é muito mais forte e orgânica no cinema argentino do que no brasileiro. O “Movimiento de Documentalistas” – que é um coletivo de cineastas – é uma demonstração mais geral dessa relação. Além, é claro, do caso específico do Fernando Ezequiel “Pino” Solanas que é o exemplo preciso dessa união Cinema/Política (ver seus documentários, realizados nos últimos nove anos: MEMORIA DEL SAQUEO, LA DIGNIDAD DE LOS NADIES, ARGENTINA LATENTE e LA PROXIMA ESTACIÓN; além de um outro, que está em finalização, sobre as riquezas naturais e minerais da América Latina). Isso sem contar com sua participação direta na Política, pois foi duas vezes candidato à presidência da Argentina e é candidato à deputado federal nas eleições a serem realizadas em julho naquele país.



Neamp

Já no Brasil...

RA: Você participou da Caravana Farkas que desempenhou um papel importante. Fale um pouco dessa caravana e de seu legado para o cinema brasileiro.

SM: A experiência conhecida hoje sob esse nome/fantasia de “Caravana Farkas” é o resumo da produção de cerca de 30 documentários realizado entre 1964/1980, mas com peso maior em dois grupos de documentários realizados, numa produção simultânea entre 1964/1965 (quatro documentários) e 1969/1971 (19 documentários). Foi um momento em que, mesmo durante a vigência de um regime ditatorial, pela primeira vez se ingressou – de maneira mais incisiva – na vida cultural dos brasileiros, dando vez e voz a aspectos muitas vezes desconhecidos e ignorados de nossa cultura. É também importante destacar um dado para comparar a “Caravana Farkas” com os dias de hoje: foi uma iniciativa que essencialmente não contou com nenhuma lei de incentivo (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual), inexistentes naqueles tempos. Foi, na prática, o exercício do um exemplar mecenato.

RA: Como se desenvolveu e qual a importância da relação entre os cineastas brasileiros e os de outros países latino-americanos?

SM: Historicamente um momento que estabeleceu definitivamente as intensas relações entre cineastas brasileiros e latino-americanos (da geração dos anos 60 e 70) foi a realização do Festival de Viña del Mar/Chile (1967). Ali, pela primeira vez, cineastas da América Latina se encontravam em continente latino-americano. Esse foi um dado geográfico de enorme simbologia, pois passamos a mutuamente nos reconhecer, a verificar que havia – apesar da até então inexistência de contatos – uma “Ponte Clandestina”, que aliás é o título do importante livro do crítico José Carlos Avellar. Essa “ponte” desvendou o enorme parentesco de cinematografias que mutuamente se desconheciam, enunciando uma fantástica unidade na diversidade. Criando uma afinidade que, após algumas décadas, deu como resultado, a utópica (e por isso mesmo indispensável) EICTV – Escuela Internacional de Cine y TV, localizada em San Antonio de los Baños, na província Habana/Cuba, concepção excepcional do cineasta argentino Fernando Birri, o “zigoto” gerador – inicialmente – da Escola de Cinema de Santa Fé/Argentina (anos 50) e – finalmente – na mencionada EICTV (anos 80).

RA: Comente a experiência da Escola de Cinema de Cuba, as dificuldades do projeto e seus frutos.

SM: Para início de conversa, certamente o aparecimento da EICTV só foi possível graças a coincidência do encontro em Roma/Itália no início dos anos 80, de alguns jovens latino-americanos que então cursavam o Centro Sperimentale de Cinema: Fernando Birri (argentino), Gabriel Garcia Marquez (colombiano), Tomás Gutierrez Alea e Julio Garcias



Espinosa (cubanos) que, ao longo das décadas seguintes, se tornariam importantes figuras do cinema latino-americano, sem contar com o prêmio Nobel que receberia o “Gabo”. Cabe destacar, inicialmente, que foi somente graças à generosa solidariedade do Estado Cubano que a EICTV pode se concretizar. É bom assinalar que a EICTV é mantida pela FNCL – Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, que é uma fundação de direito privado que tem sede em Cuba, mas não pertence ao Estado Cubano. Isso cria já uma primeira peculiaridade da EICTV: não tem que responder nem ao Ministério da Educação e nem ao Ministério da Cultura de Cuba, sendo sua autonomia um caso exemplar que merece ser levado em conta. Outro dado importante: não é uma escola cubana na qual podem entrar alguns estrangeiros. É uma escola realmente internacional, diferente de outras grandes escolas, como a FEMIS na França, o Centro de Roma e muitas outras mais da Europa. E o dia-a-dia do curso regular também é único. Cada aluno/a, mesmo que em sua escolha de formação (indicada quando faz o exame de seleção da EICTV) seja de uma determinada especialidade, tem que, obrigatoriamente, desempenhar todas as funções básicas de uma equipe de cinema ou vídeo: roteiro, edição, produção, fotografia, som e direção. E o aluno/a, no período de formação não recebe “notas”, mas é indispensável ter cumprido com as exigências de “multi-ofício” ou “rodizio” em sua formação, inclusive tendo que dirigir um exercício pessoal filmado ou gravado. Também esse aluno/a não utiliza o tradicional rascunho de notas; ele tem, logo nas primeiras semanas do curso regular, um mínimo de equipamento eletrônico para que possa ir praticando, testando e respondendo ao que lhe é ensinado. Aponto outra característica: na medida do possível, os professores não são professores profissionais que ficam a vida toda ensinando sempre o mesmo, mas sim profissionais ativos em suas respectivas especialidades que se disponham a passar um tempo na EICTV. Lembro o caso de um professor de fotografia que pensando em ficar um ano na EICTV acabou ficando três (hoje é um dos grandes diretores de fotografia residentes no Brasil, Cesar Charlone). Cito alguns dos princípios observados no texto da “Acta de Nacimiento” redigido por Fernando Birri e lido na inauguração da EICTV: ensinar aprendendo; não temer errar (não por apologia ao erro, mas por não temer o erro, único momento na formação de um/uma profissional em que isso é possível); o indissolúvel entrelaçamento entre Curso Regular/Oficinas/Seminários de Altos Estudos, o que faz – por exemplo – que caso um importante cineasta (como foi o caso do Coppolla) ir dirigir uma oficina, que ele dedique pelo menos um dia para estar com alunos do curso regular. Na EICTV professores e alunos coabitam o mesmo espaço da “Finca San Tranquilino” (nome do local onde está instalada a EICTV) e vivem, 24 horas por dia, o que Birri chamou de “larga vida a la utopia del ojo e de la oreja”, tendo à sua disposição – além de uma incessante atividade extra-curricular uma excepcional videoteca com mais de 10 mil títulos em seu acervo. Destaco que isso tudo é um resumo enorme do que, na totalidade, é a EICTV, de cujo projeto tive a excepcional oportunidade de participar em seu planejamento e instalação, tendo sido seu primeiro diretor docente (1986/1988).

RA: Em 1971 você filmou o documentário *Você também pode dar um presunto legal* sobre a atuação do delegado Fleury. Esse documentário passou por uma verdadeira epopéia até ser editado e lançado em 2006. O documentário nos revela alguns aspectos importantes a respeito dos chamados anos de chumbo. Recentemente, um importante jornal brasileiro propôs uma revisão histórica, alegando que, no Brasil, a



Neamp

ditadura não havia sido tão violenta, não havia matado tantas pessoas, portanto, deveria ser considerada uma "ditabranda". Fale um pouco sobre o processo de produção do seu documentário e da complexa relação do cinema durante a ditadura militar.

SM: Partindo dessa inaceitável e abominável “revisão histórica da Folha de S. Paulo, ao chamar de “ditabranda” os Anos de Chumbo que tivemos no Brasil, acredito que meu documentário “Você também pode dar um presunto legal” pode – pelo menos – informar as gerações mais recentes que no Brasil, sim, houve tortura; que no Brasil, sim, se cometeram assassinatos de ativistas políticos; que no Brasil, sim, fizeram “desaparecer” homens e mulheres que se opuseram ao regime ditatorial. Se esses/essas jovens – após verem o documentário - ao menos se derem conta que isso se passou aqui, o documentário já respondeu, minimamente, sua intenção. Realizar esse documentário só foi possível com a colaboração e a solidariedade de amigos/as e companheiros/as no Brasil, França, Itália e Cuba e ficou inédito desde sua realização (1970/1971) até 2006 por sugestão – hoje aceita como sábia – de não exibi-lo no Brasil, quando recebi a primeira cópia (1974), por acreditarem que eu e os atores que dele participaram poderíamos correr risco de morte. Creio que esse documentário (certamente datado) é um dos poucos filmes brasileiros feitos durante a ditadura militar que pode ser classificado como político. Não havia espaço para tratar diretamente esse tipo de tema naquela época. O máximo que tivemos foram grandes metáforas como “Os Inconfidentes” e “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade, ou “Bye Bye Brasil”, de Cacá Diegues. Mesmo assim, as relações com a censura a que, obrigatoriamente, todos os filmes tinham que se submeter eram tensas, pois os censores de plantão freqüentemente exigiam cortes que mutilavam a obra cinematográfica.

RA: Na última década estamos vivendo uma espécie de um boom de escolas de cinema no Brasil. Considerando que as gerações anteriores de cineastas vinham de outra formação, muitos das ciências sociais, da história, da filosofia. Em sua opinião quais foram as principais mudanças em relação à nova safra de cineastas formados por essas escolas?

SM: Até onde posso imaginar, a proliferação das escolas de cinema no Brasil se deve ao fascínio – mas ao mesmo tempo à ilusão – que o cinema em particular e o audiovisual exercem em jovens que querem, de alguma forma, expressar suas mais legítimas fantasias e elucubrações. Parece-me que essas escolas, em parte, também respondem à necessidade de um mercado de trabalho que exige melhor formação profissional, mesmo que seja só para, ao final das contas, abastecerem o mercado publicitário. Se levarmos em conta o número de profissionais em formação e a capacidade de absorção dessa mão de obra pelo mercado do audiovisual, me parece que haverá sempre uma grande parte equivalente ao “trabalhador informal” sem lenço e sem documento. O que não impede o crescimento permanente da produção e realização de curtas e médias metragens que, a meu ver, em sua maioria ficam restritos aos “guetos” culturais que são as mostras e festivais.

RA: No que diz respeito à linguagem cinematográfica, qual a contribuição das novas



Neamp

tecnologias para o cinema? Como você avalia a passagem do cinema para o audiovisual?

SM: As novas tecnologias apontam, inevitavelmente, numa direção sem volta. Um determinado tipo de cinema, no qual minha geração se formou, está em franca mutação. Desde o hábito de grandes massas frequentarem as salas de cinema até a forma pela qual o mercado de exibição se comporta, através dos circuitos de salas de projeção em shoppings centers. Parece que existe um público que fica esperando o resultado do Oscar americano para saber que filmes deverão ser vistos a cada ano. E, também, ir ao cinema deixou de ser um lazer relativamente barato. Mas é inegável que essa nova tecnologia tem permitido um avanço de qualidade, quando em lugar da imagem criada através de um suporte físico/químico se passou para um suporte eletrônico. Se bem que é verdade que, muitas vezes, o fascínio dessas novas tecnologias descarte ou deixe de lado, ou até mesmo ignore, as boas e velhas propostas de um cinema novo, de uma *nouvelle vague*, de um cine eisensteiniano ou dizigavertoviano. Não para serem seguidas ao pé da letra, mas como uma inquietação desejável. Sem contar que se aprende muito rapidamente a apertar botões e a absorver essa nova tecnologia, mas sem se consolidar uma efetiva formação/informação do que já foi realizado nesse mais de cem anos de existência do cinema. Muitas vezes parece que se está inventando, novamente, a pólvora.

RA: Em seu último documentário você aborda o tema da Amizade. Temática delicada e muito visitada por autores da filosofia clássica. Quais foram as principais referências que você utilizou para a elaboração do documentário e como você vê as relações entre a Amizade e a Política?

SM: Comecei a pensar no significado dessa curiosa relação humana chamada AMIZADE quando tive que elaborar um luto. Só então me dei conta, na minha santa (?) ignorância que essa inquietude vinha desde os antigos gregos e chegava até os pensadores contemporâneos. Mas decidi focar mais o que tem de enigma em uma amizade, fazendo com que pessoas do meu círculo, das que considero como amigos/amigas, expressassem – sem terem sido previamente informadas de qual seria o tema da entrevista que iriam me dar – sua reflexão, a mais espontânea possível, sobre essa relação humana. Agora, Amizade e Política é uma relação sobre a qual não me debrucei, mas creio que mesmo na Política (ou pelo menos na Política com P maiúsculo) é necessário que existam elementos que estão na Amizade, tais como – entre outros – a lealdade.



Neamp

EL MAR DEJA DE MOVERSE

Syntia Pereira Alves^{*}

Documentário de Emilio Ruiz Barranchina

Asesinato

Cómo fue?
Una grieta en la mejilla.
Eso es todo!
Una uña que aprieta el tallo.
Un alfiler que bucea
hasta encontrar las raicillas del grito.
Y el mar deja de moverse.
Cómo, cómo fue?
Así.
Déjame! De esa manera?
Sí.
El corazón salió solo.
Ay, ay de mí!
(Federico Garcia Lorca)

Federico Garcia Lorca, ao poetizar sobre a morte brutal de um assassinato, nomeia o documentário de Emilio Ruiz Barranchina, “El mar deja de moverse”, que fala sobre a morte do próprio poeta. O filme estreou na Espanha em setembro de 2006, ano em que a morte de Lorca completava 70 anos.

Sete décadas depois e ainda se fala da morte de Lorca. Na verdade, o correto seria afirmar que agora é possível falar abertamente sobre a morte de Garcia Lorca. Mas o mais importante é que ainda muito se silencia sobre o assunto. Federico Garcia Lorca e suas obras foram assuntos proibidos na Espanha franquista, ou seja, até a segunda metade da década de 70, quando o país entra em processo de redemocratização. Foi só nesse

^{*} Syntia Pereira Alves é doutoranda do Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais da PUC – SP e desenvolve sua pesquisa sobre o poeta e dramaturgo Federico Garcia Lorca.



Neamp

momento, quase 30 anos atrás, que a Espanha volta a falar publicamente nas obras de Lorca e principalmente se perguntar o que de fato aconteceu com o poeta.

Na Espanha atual, Federico Garcia Lorca é tido como um patrimônio nacional, o poeta da Espanha, o segundo espanhol mais traduzido no mundo. Suas obras são frequentemente encenadas, seus poemas que décadas atrás foram musicados, hoje servem de base para músicas pop, essas que tocam nas rádios de audiência jovem. Quando se fala dos símbolos espanhóis sempre se tem um poema ou uma frase de Garcia Lorca para ilustrar: o flamenco, as touradas, o catolicismo, o amor e a morte. Parece que Federico Garcia Lorca serve para falar de muitas coisas da Espanha, mas não serve para falar de si mesmo.

“El mar deja de moverse” trata, portanto, do assassinato do poeta, dos temas proibidos que envolvem sua morte, e da guerra da Espanha. Para falar da Guerra Civil Espanhola, o documentário nos apresenta pesquisadores, historiadores, artistas, herdeiros da história da família Garcia Lorca e das facções políticas de direita e de esquerda da Espanha da época. O tema central do documentário é a morte de Garcia Lorca, mas é visível a preocupação do diretor em situar as pessoas e os fatos que foram importantes no desenrolar da história. Assim, o diretor volta no tempo e visita a Granada do século XIX, situando o espectador de como estava o sul da Espanha: os problemas econômicos que o país enfrentava, a oligarquia e o domínio de Granada nas mãos de apenas três famílias. A família Garcia Lorca era uma delas. São as disputas políticas, econômicas e sociais que vão sendo colocadas ao longo do filme mostrando como se estruturou a vontade de ver Federico Garcia Lorca morto.

O diretor também coloca qual visão uma parte da Espanha tinha do poeta e nos traz questões que foram fundamentais para o assassinato de Lorca: em 1936, Lorca já era famoso em toda a Espanha, na América por onde passou e era reconhecido como uma das cabeças mais visíveis do mundo cultural da Espanha. A Espanha tinha como um dos artistas mais importantes um poeta, de esquerda e homossexual. É muito claro que para os mais conservadores isso não era motivo de orgulho, mas sim de recusa dessa identificação. Havia muito ódio de Lorca por esses 3 motivos: pelo reconhecimento de sua obra, pelo seu posicionamento político e por sua sexualidade.



Neamp

As prováveis causas do assassinato de Lorca foram levantadas pelo diretor ao longo do documentário sem grandes cerimônias, coisa que nem sempre acontece quando se fala da morte do poeta. A morte de Federico Garcia Lorca ainda é tratada por sua família como um tabu. Seus dois sobrinhos ainda vivos, Manuel Fernández Montesinos e Isabel Garcia Lorca, presidente da Fundação Federico Garcia Lorca, dizem que em suas infâncias não se falava em casa da morte do poeta. Ambos aparecem no documentário reforçando a idéia do silêncio em torno do assassinato de Lorca. Mas muitas outras pessoas, afastadas da história familiar dos Garcia Lorca, falam de sua morte e a questionam, e assim Barranchina questiona ao longo de seu filme.

Outro ponto importante que é levantado no documentário, mas que a família Garcia Lorca ainda segue tentando abafar, é a homossexualidade do poeta. Ian Gibson, o estudioso de Federico Garcia Lorca mais reconhecido no mundo, é uma peça importante para os estudos de Lorca e ele nos coloca o raciocínio de que o país que criou a expressão “macho” com a força que ela carrega, também põe muito peso na expressão “maricón”. O fato é que o ódio aos homossexuais segue sendo muito forte na Espanha, ainda hoje. Apesar de o filme não adentrar na vida sexual de Federico Garcia Lorca, seus amantes e seus amores, é contundente e quase crua a forma com a qual se fala que a homossexualidade do poeta foi sim um fator determinante em seu assassinato. Félix Grande, outro importante pesquisador da vida e da obra de Lorca diz que frequentemente se passa por cima da idéia da homossexualidade como uma das causas da morte do assassinato de Lorca, como que se ignorando que a homofobia é fascista e fanática. E a importância da homossexualidade de Lorca como um dos fatores de seu assassinato ainda é ressaltada com a frase de Luiz Trescastros, um dos assassinos de Federico Garcia Lorca, que declarou que “lhe deu tiros no cu por ser maricón”. Havia contra Lorca muita inveja, inveja por sua obra, genialidade, e seu carisma. A inveja contra o “maricón” se tornou em ódio, nos diz Gibson.

Mas o que o filme aborda com maior ênfase são as intrigas políticas que suscitaram na morte de Federico Garcia Lorca. Os fatos, da maneira com a qual o filme nos apresenta, nos dá a impressão de ter sido a morte de Lorca uma tragédia grega, inexorável, com muitos fatores que convergem para o fim trágico. Havia muito ódio



Neamp

contra seu pai em Granada, ódio por seu rápido enriquecimento e porque tinha posições políticas mais progressistas. Em “Boas de Sangue”, a personagem da noiva diz não ter culpa da tragédia que se passou ao longo da peça, que a culpa não era sua, mas que a culpa é da terra. De uma maneira ou de outra, por instinto ou por questões de posse, Lorca devia saber a força que tem a terra e sentia como os assuntos de terra criam, como sempre, muito ódio, muita briga, e que assim se mata por muito pouco.

Nesse sentido, o filme caminha pra uma questão importante: Federico Garcia Lorca foi um homem político? A pergunta é importante não pela tentativa de se descobrir a verdade, nem para traçar o comportamento político do poeta, mas por trazer a tona uma questão que sua família tenta silenciar: a postura que Lorca teve diante da sociedade de seu tempo e como ele reagiu a essa sociedade. Enquanto alguns depoimentos do filme dizem que não, que Lorca não foi um homem político, como seu amigo dos tempos de Residência, José Bello, hoje com 103 anos, que afirma nunca ter ouvido Lorca falar sobre política e diz que o assunto não interessava nada ao poeta. Não o interessava “nem a esquerda, nem a direita”. Além de José Bello, a família do poeta também defende o posicionamento apolítico de Federico, e seu sobrinho, Manuel Fernández Montesinos, diz que é de conhecimento geral que seu tio repudiava enquadramentos políticos, que Federico Garcia Lorca não queria ser taxado por algum pensamento, nunca quis participar de nenhuma organização que o obrigasse a ter regras e comportamentos pré-estabelecidos.

Porém, há opiniões contrárias. Ian Gibson nos coloca a situação política e social da Espanha naquele momento que margeava a guerra e diz que era impossível não ter posição política, impossível ignorar a Frente Popular ou biênio negro. Todos se situavam e Lorca não foi exceção: se colocou contra o Fascismo, assinou manifestos, recitou o romance da “guarda civil” em Barcelona e quase foi preso por causa disso. Como coloca Ian Gibson “Lorca não era de partido, não assinava “carnês” de partidos, porém Lorca teve uma obra revolucionária, era um homem revolucionário e foi percebido como tal, principalmente pela direita, mas tinha uma linha socialista”. Lorca teria assinado manifestos contra Franco, e estar contra a um posicionamento político é um ato político.

Ainda no âmbito político, o filme faz questão de deixar bem claro que Garcia Lorca não foi assassinado por toda a direita da Espanha da década de 30, mas por uma



Neamp

facção, a Falange, que ia contra a esquerda, mas também contra as outras linhas de direita. O diretor mostra como havia divergências políticas dentro dos grupos envolvidos na guerra e como nem a esquerda e nem a direita tinham posições homogêneas.

Mas, se as evidências mostram que Lorca teve uma atitude política, por mais que não tenham sido ações partidárias, por que seus herdeiros negam o peso político da obra de Lorca? E por que não querem reabrir a fossa onde se crê que esteja o corpo de Lorca fuzilado? Essas questões são feitas abertamente por Ian Gibson que se coloca pessoalmente interessado em saber o que aconteceu com Federico Garcia Lorca, se de fato ele está onde foi indicado, se o torturaram, assim como muitos admiradores da obra do poeta também se interessam em saber. Com menos força a resposta a tal pergunta é dada por Isabel Garcia Lorca, com um caráter tendendo ao generoso, mas pouco convincente, dizendo que escolher entre uma vítima, ou seja Lorca, tira-lo de onde está seu corpo, seria um erro, afinal a memória está no lugar que estão as fossas.

O filme vale a pena pelas reflexões que traz, pelos depoimentos de pessoas que se interessam e que buscam informações sobre a vida e a morte de Lorca. Vale a pena por não deixar que a memória do poeta e os fatos que acarretaram sua morte sejam esquecidos em uma fossa soterrada pelo tempo. Se na fossa segue o silêncio sobre a morte de Federico Garcia Lorca, o filme nos faz pensar que mesmo em silêncio o mar não deixa de se mover.

O filme “El mar deja de moverse” não chegou ao Brasil, mas atualmente pode ser visto no endereço:

<http://br.truveo.com/LORCAEL-MAR-DEJA-DE-MOVERSE/id/3161826542>

O TRATADO DE COMÉRCIO ENTRE O BRASIL E OS EUA ¹

Anita Simis *

Resumo : Este artigo é resultado de uma pesquisa sobre o cinema brasileiro e o Tratado de Comércio com os Estados Unidos, firmado em 1935. No meio cinematográfico, ele ficou conhecido, e é sempre mencionado em congressos, como um exemplo de favorecimento por parte do governo brasileiro em relação à importação de filmes norte-americanos. Na verdade, como procuro provar, tal instrumento nem trouxe vantagens para a nossa exportação de café, nem beneficiou os filmes norte-americanos.

Abstract: This article is the result about the brazilian cinema and the United States Trade Agreement with Brazil, signed in 1935. Among the cinematographic circle it is most known, and frequently mentioned in congresses, like an american film favored exemple. Actually, like I want to prove, such instrument brought no advantages to our coffee exportation, neather benefit american films.

Um dos pontos mais obscuros acerca das questões cinematográficas é a relação entre as taxas alfandegárias incidentes nos filmes virgens e nos impressos, estabelecidas pelo Tratado de Comércio entre o Brasil e os EUA, firmado em 1935.

Sabe-se que um dos instrumentos utilizados pelo Estado para aumentar a auto-suficiência brasileira é, de um lado, a *concessão de privilégios tarifários e cambiais* a bens de produção, de forma a atender às necessidades industriais, tais como matérias-primas, combustíveis, equipamentos e maquinária, e, de outro, a taxação com *pesados impostos aduaneiros* relativos àquelas manufaturas para as quais já há similar nacional. Aplicando-se esta política de incentivo e proteção à indústria cinematográfica nacional,

¹ . Este texto consta como anexo de minha tese de doutorado e um resumo sobre este assunto foi, originalmente, publicado no *Cine Imaginário*, Rio de Janeiro, ano II, n^o 19, junho de 1987, p. 19, sob o título "Um Tratado pouco Conhecido". Posteriormente ficou em uma página da Internet <www.dmnet.com.br/socine/textos.htm> que hoje já não existe.

* bacharel em Ciências Sociais pela USP (1979) e tem doutorado em Ciência Política também pela USP (1993). Atualmente é Professora Assistente Doutora da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Araraquara.



teríamos, por um lado, a concessão de privilégios tarifários e cambiais sobre os equipamentos e materiais destinados à instalação de estúdios e laboratórios, *especialmente em relação ao fornecimento da matéria-prima indispensável à produção -o filme virgem*. Por outro lado, haveria pesados impostos aduaneiros sobre os filmes impressos importados.

Há anos os Estados Unidos são nossos principais concorrentes no mercado cinematográfico. Deste modo, importa verificar em que medida o governo brasileiro fez ou não concessões tarifárias àquele país, por meio do Tratado já mencionado.

O Tratado de Comércio com os Estados Unidos é mais conhecido no meio cinematográfico como aquele que favoreceu a importação de filmes norte-americanos em troca de vantagens para a nossa exportação de café. Provavelmente, a difusão deste juízo sobre o Tratado tenha ocorrido nos anos 50, pois foi durante o Primeiro Congresso Nacional do Cinema (1952), alguns anos após a suspensão do Tratado Comercial entre o Brasil e os EUA², que a delegação de São Paulo fez uma proposta "no sentido de que o Governo nacional denunciasse a todo e qualquer tratado que dá prioridade a um país em detrimento a outro". De acordo com esta delegação, tal fato teria ocorrido com "o Convênio do Café firmado pelo Brasil com os Estados Unidos da América, em 1935, que (deu) isenção de taxa a toda mercadoria importada daquele país e vice-versa"³. Ou seja, se, de um lado, o Brasil, ao exportar matérias-primas e produtos agrícolas, principalmente café, obteria vantagens com as isenções das taxas aduaneiras norte-americanas, de outro, a isenção para a importação de filmes norte-americanos, associada à fragilidade de nossa produção, deveria ser considerada prejudicial para o cinema nacional. É provável, portanto, que, a partir desta denúncia, tenha sido divulgada a versão de que o Brasil barganhou benefícios tarifários para a exportação do café em troca da isenção de taxas sobre os filmes norte-americanos.

² . Cf. Circular 24, de 12/8/1948 ,do Ministério da Fazenda. Posteriormente, esta Circular foi regulamentada sob o Decreto 26.242, de 26 de janeiro de 1949, e tornada pública a sua denúncia, pelo Decreto n^o 43.317, de 10/3/1958.

³ . Cf. "Congresso Nacional de Cinema Brasileiro", *Jornal do Brasil*, 26-9-1952, p. 11. As denúncias foram feitas novamente durante o II Congresso Nacional (1953) por José Carlos Burle. Cf. *Fundamentos*, n^o 34, ano VI, jan/1954, p.39.

Entretanto, mesmo consultando-se as mais diversas fontes em busca de informações sobre o "Convênio", verifica-se que, aparentemente, deve ter havido um engano, pois em 1935 a negociação com os EUA em torno da comercialização de diversos produtos, inclusive café e filmes, resultou em um Tratado de Comércio, promulgado sob o Decreto 542, e não em um Convênio.

Outro equívoco diz respeito ao favorecimento concernente a produtos norte-americanos (isto é, à barganha em torno da tarifa do café), pois o Tratado estabeleceu, por um lado, a *isenção das taxas para vários produtos brasileiros* e, por outro, a *taxação dos produtos norte-americanos*, a qual, embora sendo a mais baixa possível, ainda assim, no que diz respeito aos filmes impressos e virgens, *não os isentava*: os filmes norte-americanos apenas pagavam taxas inferiores às dos *filmes de outras nacionalidades* (cerca de 20% a menos).

Este era, justamente, o intuito do Tratado, ou seja, ao "ampliar o princípio de igualdade constante das notas trocadas em 18 de outubro de 1923, pela concessão de vantagens mútuas e recíprocas para o desenvolvimento do comércio entre os dois países", os produtos brasileiros e norte-americanos pagariam "as tarifas mais baixas que seja possível cobrar"⁴. Assim, conforme o Decreto 24.343, de 5/6/1934, temos os seguintes direitos gerais e direitos mínimos para diversas mercadorias, inclusive os filmes impressos e virgens, distinção esta que explica a taxação estipulada pelo Tratado de Comércio entre o Brasil e os EUA:

⁴ Decreto 542, de 24/12/1935, *Coleção das Leis do Brasil*, 1935, vol.III, p.290. Veja o comentário feito a respeito das notas no artigo "Brasil-Estados Unidos", *O Estado de São Paulo*, 19/10/1923, p.2.



Classe 30^o

1601 Filmes Cinematográficos:

Impressos:

(...)

	Unidades	Direitos gerais /mínimos	
De mais de 16 milímetros de largura	kg. P.L.	70\$140	56\$990
Virgens	kg. P.L.	7\$010	5\$700

Com o Tratado⁵ temos:

Tabela I

1601 Filmes Cinematográficos

		Unidade Taxas convencionadas
impressos de mais de 16mm de largura	kg P.L.	56\$990
virgens	kg P.L.	5\$700

Estabeleceu-se, deste modo, o tratamento de nação-mais-favorecida, que, no caso do item filmes (virgens ou impressos), traduziu-se no pagamento dos *direitos mínimos de importação* previstos e estipulados pelo Decreto 24.343, de 1934. Segundo Macedo Soares, "o objetivo indispensável (...) era a garantia de que o café e outros produtos habitualmente incluídos na relação de mercadorias não-tributáveis permanecessem. (...) Mais de 97% das exportações brasileiras para os Estados Unidos não pagavam direitos alfandegários. Quanto aos produtos norte-americanos, para os quais Washington solicitava tarifas mais baixas no Brasil, *seu preço de venda* neste país, Aranha descobriu, *era mais alto que o dos competidores*, e por isso, as concessões por parte do Brasil não trariam nenhuma vantagem especial para os industriais norte-americanos"⁶.

⁵ Decreto 542 - 24/12/1935. Observe-se que o Decreto mantém a relação de 10 para 1 da taxa de importação incidente nos filmes impressos e virgens estipulada pelo Decreto 24.343/34.

⁶ HILTON, Stanley E, *O Brasil e as Grandes Potências*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p.129 (grifos meus).

Mas a questão que se coloca pode ser assim formulada: o Tratado favoreceu ou prejudicou o cinema nacional?

Considerando que um dos instrumentos utilizados pelo Estado para aumentar ou incentivar a produção nacional é taxar com pesados impostos aduaneiros as manufaturas *para as quais já existe um similar nacional*, primeiramente é preciso verificar se naquela época havia uma produção significativa de filmes nacionais e se as taxas impostas aos filmes impressos norte-americanos eram altas.

Em termos de produtoras existentes no período que antecede ao Tratado, poderíamos citar a Cinédia e a Brasil Vita, que já haviam realizado filmes de expressão, como *Lábios sem Beijos*, *Ganga Bruta*, *Onde a Terra Acaba*, *Favela de meus Amores* e outros, muito embora não tivessem maior importância econômica, uma vez que a produção era insuficiente até para o atendimento do mercado nacional. Lembramos que, em 1935, foram censurados apenas 486 filmes nacionais, enquanto que os norte-americanos totalizaram 1.349.

Em relação à taxa alfandegária, comparando-se as taxas impostas aos filmes impressos norte-americanos com as incidentes sobre outras mercadorias, verificamos que das 106 taxas especificadas, a taxa do filme impresso é superada apenas pela dos cimentos e das diversas modalidades de balanças, sendo, portanto, uma das *mais altas*. Mas, não obstante à reduzida produção cinematográfica e à alta taxação dos filmes impressos, o Tratado também favoreceu o cinema nacional, estipulando uma das taxas *mais baixas* para a importação do filme virgem. Do total das 106 taxas constantes no Tratado, 62 são inferiores à do filme virgem, devendo-se considerar que estas incidem, em geral, sobre a unidade kilo/peso legal de produtos muito mais pesados, como geladeiras e carros.

Estes estímulos não foram casuais. Apesar da oposição por parte de industriais, particularmente os paulistas, da crítica feita pela Confederação Industrial do Brasil quanto às "reduções nas taxas alfandegárias de vários artigos correntemente produzidos entre nós" e a despeito ainda da proposta de que "essas diminuições (recaíssem) exclusivamente em tarifas de produtos cuja importação (necessitássemos) e que *não (fossem) fabricados*



Neamp

no Brasil" (citando-se nominalmente, entre outros artigos, os "filmes cinematográficos")⁷, foram mantidas as altas taxas sobre os filmes impressos norte-americanos. Segundo Stanley Hilton, foram concedidas "apenas trinta e três reduções tarifárias", isto é, assegurou-se "uma redução média de cerca de 23% sobre automóveis, rádios, pneumáticos e artigos correlatos", mas não sobre os filmes impressos norte-americanos⁸.

Assim, no que diz respeito ao Tratado em si, pode-se concluir que houve um incentivo deliberado por parte do Governo visando ao desenvolvimento da produção nacional. No entanto, esta conclusão poderia levar à outra questão: em que medida este incentivo repercutiu no incremento da produção cinematográfica nacional? Mas, para respondê-la, antes seria necessário, ao menos, uma pesquisa sobre a política cambial do período⁹.

Finalmente, cabe assinalar que este Tratado teve seus efeitos suspensos apenas em 1948, com a criação do GATT (vide Circular 24, de 1948, do Ministério da Fazenda) e durante este período, dois Decretos-Lei a ele se relacionaram. O primeiro data de 1940, e beneficiou as mercadorias norte-americanas arroladas no Tratado, isentando-as da cobrança de duas taxas. Todavia, este favorecimento ocorreu apenas em detrimento dos produtos similares importados de outros países, pois a medida veio beneficiar indistintamente os filmes virgens e impressos de procedência norte-americana por cerca de oito anos (vide Decreto-Lei 2.878/40). O segundo, que data de 1943, trata especificamente da taxação incidente sobre os filmes norte-americanos. Ao estabelecer que a taxação seria feita com base no peso real, o que anteriormente fazia-se com base no peso legal, o Decreto-Lei diminuiu o montante cobrado para a importação dos filmes (vide Decreto-Lei 5.825/43). De qualquer forma, os dois Decretos não alteraram a relação

⁷ . É provável inclusive que, em virtude desta oposição, a regulamentação do Tratado tenha sido retardada em sete meses à sua regulamentação em Decreto. A crítica e a sugestão feitas pela Confederação Industrial estão em CARONE, Edgar, "O Tratado de Comércio com os Estados Unidos (1935)", *O Pensamento Industrial no Brasil (1880-1945)*, Rio de Janeiro/São Paulo, 1977, p.264 (grifos do texto).

⁸ . Hilton, S.E., *op.cit.*, respectivamente, p.136 e 130.

⁹ . Consultar sobre o assunto COHN, Gabriel, "Problemas da Industrialização no século XX", in Mota, Carlos Guilherme (org.), *Brasil em Perspectiva*, São Paulo, Difel, 1984, p.283-316. Neste artigo, Gabriel Cohn verifica que, apesar dos representantes da indústria concentrarem suas reivindicações nas medidas protecionistas ao nível tarifário, a mola da industrialização foi o mecanismo cambial que, por sua vez, era parte da política econômica voltada para sustentação do setor exportador.



das taxas aduaneiras de 10 para 1 cobradas, respectivamente, dos filmes impressos e virgens.

Bibliografia

"Brasil-Estados Unidos", *O Estado de São Paulo*, 19/10/1923, p.2.

CARONE, Edgar. *O Pensamento Industrial no Brasil (1880-1945)*, Rio de Janeiro/São Paulo, 1977.

Circular 24, de 12/8/1948 ,do Ministério da Fazenda.

COHN, Gabriel, "Problemas da Industrialização no século XX", in MOTA, Carlos Guilherme (org.), *Brasil em Perspectiva*, São Paulo, Difel, 1984, p.283-316.

"Congresso Nacional de Cinema Brasileiro", *Jornal do Brasil*, 26-9-1952, p. 11.

Decreto 24.343/34.

Decreto 26.242, de 26 de janeiro de 1949.

Decreto 542 - 24/12/1935.

Decreto 542, de 24/12/1935, *Coleção das Leis do Brasil*, 1935, vol.III, p.290.

Decreto no 43.317, de 10/3/1958.

Fundamentos, no 34, ano VI, jan/1954, p.39.

HILTON, Stanley E. *O Brasil e as Grandes Potências*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

CINEMA, CIDADE E MEMÓRIA: A RUA DO TRIUNFO

Ângela Aparecida Teles^{*}

Resumo: Este artigo discute o Cinema da *Boca do Lixo* e sua importância na trajetória do cineasta Ozualdo Candeias. Partindo das fotografias, e dos filmes que realizou interpretam-se os sentidos que o diretor atribuiu à Rua do Triunfo como espaço social da “gente de cinema” e de outras sociabilidades que ancoravam suas existências naquela rua e imediações.

Palavras-chave: cinema, memória, Boca do Lixo.

Abstract: This article discuss the Cinema at the *Boca do Lixo* and its importance for the trajectory of Ozualdo Candeias. Starting from the photos and movies on the Boca Cinema, we interpret the meanings which the director attributed to the Rua do Triunfo as a social space for the “movies people”, and for some other sociabilities that anchored their existences in that street and neighborhood.

Keywords: cinema, memory, Boca do Lixo.

No filme *As Bellas da Billings* (1987), o cineasta Ozualdo Candeias problematizou a apropriação e os usos do centro de São Paulo por sujeitos que sobrevivem nas ruas pelas mais variadas atividades e expedientes. Nesse filme, acompanhamos as jornadas diárias de prostitutas, mendigos, punhuistas, travestis, deficientes físicos, vendedores ambulantes, vendedores de raiz, violeiros e pastores evangélicos que circulam, moram e ganham a vida no Viaduto do Chá, Praça da Sé e seu entorno; no bairro da Luz, Santa Ifigênia, Bom Retiro e imediações, região também conhecida como *Boca do Lixo*.

^{*} Professora Adjunta da UFU-FACIP no curso de História; Doutora em História Social pela PUC-SP com a tese intitulada: *Cinema e Cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*. E-mail: teles.angela@uol.com.br.



Trata-se de uma descrição do cotidiano desses trabalhadores das ruas que procurou, por meio de um inventário minucioso, provocar uma postura crítica no espectador. Além das experiências cotidianas daquele presente, Candeias fez referência a uma situação histórica da qual participou, atribuindo outros significados àquele espaço social. Nas primeiras seqüências, há uma cena em que o diretor mergulha no passado recente do Cinema da Boca do Lixo, cujo centro aglutinador era o Bar Soberano, localizado na rua do Triunfo, bairro de Santa Ifigênia. A cena é uma das mais significativas do filme e será descrita em detalhe para que adentremos as lembranças de Candeias, materializadas em imagens moventes e constituídas como memória.

Na cena que nomeei Bar Soberano, James – o protagonista – conta a história recente do “Bar dos Artistas”. A câmera alta, localizada no topo de um edifício, enquadra o Bar Restaurante Soberano. James e o violeiro, interpretado por Almir Sater, entram pela direita. James pára em frente ao Soberano. Pessoas caminham pela calçada e um grupo de homens está parado em frente ao Hotel Bentivi, colado ao Soberano (provavelmente estão olhando a filmagem). James, enquadrado do alto e de costas para câmera, diz: “Olha, aqui era o Bar dos Artistas”. Corta. Câmera baixa e, em primeiro plano, a tabuleta em que se lê “Bar Restaurante Soberano”. Voz de James em *off*: “Mas quem mais andava por aqui era os diretores”.

Corta. Câmera fechada no perfil de Bentinho, ator do primeiro longa de Candeias, *A Margem* (1967), e de outras produções da Boca. Um *zoom out* faz a câmera afastar-se e vê-se Bentinho conversando com o diretor Oswaldo de Oliveira numa mesa de bar. Outro movimento de câmera, ainda no mesmo plano, um *zoom in* e vê-se entre os dois Ody Fraga, diretor e roteirista da pornochanchada. Ouvimos uma música que também compõe a trilha sonora do filme *A Margem*, no mesmo plano, como comentário sonoro, além da voz de James, sempre em *off*: “As artistas mesmo só de vez em quando. Mesmo assim as da pornochanchada. Pornochanchada não é muito comigo.”

Corta. Câmera fechada numa fotografia em preto e branco. Vêm-se Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla e Antônio Lima na rua do Triunfo, olhando para a câmera. A foto passa para as mãos dos que conversavam numa mesa no interior do mesmo



Neamp

bar. Comentário de James em *off*: "Eu andei vendo umas fitas dos marginais." Câmera fechada numa foto em preto e branco de Luis Sérgio Person fazendo *ok* para o fotógrafo. Outro plano. Uma *zoom in* introduz Inácio Araújo, crítico de cinema, conversando no mesmo bar com Oswaldo de Oliveira. Câmera fechada em Carlos Reichenbach em diálogo com o crítico de cinema Jairo Ferreira, agora dentro do bar. Comentário de James em *off*: "Nem sei, eu fui ver porque os caras estavam sempre no jornal, no rádio e eu via eles sempre por aqui."

Corta. Jairo Ferreira conversando com outros colegas na mesa do bar. Moda de viola como comentário sonoro. Outro corte. Câmera em Candeias falando com Oswaldo de Oliveira ou Portioli. Comentário de James em *off*: "Teve um cara que andou fazendo uma festa aqui nesse bar quando a fita dele ficou pronta. Claro, eu morava no Scala, andava meio bonito." Corte final. Câmera alta fora do Bar Soberano enquadra James e o violeiro. James sentencia: "A *Boca* não é mais aquela!".

Nessa cena, o Soberano, construído como território dos diretores de cinema, irrompeu como memento, ou seja, uma recordação preciosa "propositadamente recuperada da grande massa de coisas recordadas"(LÖWENTHAL:1998,78). Por meio das músicas e dos comentários em *off* de James e dos movimentos de câmera, o narrador, localizado no presente (1987) atualizou aquela experiência histórica. Ao mesmo tempo em que olhou de fora, com distanciamento, para aquele lugar, repentinamente mergulhou no seu interior como se quisesse reviver aquela experiência, mostrar a sua vitalidade, para logo depois retomar a distância temporal e decretar em tom de ironia que a "*Boca* não é mais aquela!". Nesse fragmento-memória, o espaço-social do Bar Soberano emergiu como um elo vivido no presente (NORA,1993).

O narrador fez referência a dois "gêneros" de fitas produzidas pelos diretores que freqüentavam o Bar Soberano: a pornochanchada e as "fitas dos marginais". Quem eram os diretores das "fitas marginais"? As fotografias nomeiam: Carlos Reichenbach e Rogério Sganzerla. Ody Fraga e Oswaldo de Oliveira são os representantes da pornochanchada. E quem era Candeias, a qual grupo pertencia? Ele é citado como um



Neamp

diretor que fez uma festa no Soberano para lançar sua fita, à qual o comentário em *off* faz referência, *Meu Nome é Tonho*, de 1969.

O comentário em *off* explicitou um ponto de vista crítico sobre as preferências de James, um pseudo-intelectual apreciador da cultura norte-americana. No Brasil daquele momento, de acordo com Candeias (CANDEIAS, 2001, p. 46), os representantes dos interesses das distribuidoras americanas, bem como a maioria dos críticos de cinema, não apreciavam as altas bilheterias da pornochanchada; quanto aos marginais, a ironia foi mais cortante: eram filmes apreciados pela crítica, mas incompreensíveis para os não-especialistas em cinema, como James.

Nessa cena, vemos condensada a marca de Candeias, um conjunto de procedimentos cinematográficos que é a sua assinatura. Primeiro, os traços de um registro-reportagem construído pela sua longa experiência em cinejornais. Quais são eles? Há nessa cena o tom de documentário que busca apreender a “realidade” sem ocultar a presença da câmera, evidenciando que se trata de um filme, não havendo interesse em construir uma ilusão de realidade objetiva sem a interferência do cineasta. No interior do bar Ody Fraga acena para a câmera; no primeiro plano da cena, hóspedes do Hotel Bentivi estão cientes da filmagem. Outro traço narrativo de Candeias é a experimentação sonora. Nesse filme, e noutros, o narrador faz comentários, explicita seu ponto de vista através de músicas (modas de viola na maioria das vezes), ruídos e sons de animais problematizando a banda sonora, ou seja, a articulação entre imagem e som, indo de encontro às características da banda sonora do cinema clássico (GAMO, 2000).

Os movimentos de câmera, *zoom in* e *zoom out*, as focagens e desfocagens nos personagens produzem sentidos inesperados. Além dos efeitos mais óbvios de aproximar ou distanciar dos personagens, produz em imagem o próprio movimento da memória que ora embaralha a visão, ora elimina a distância entre passado e presente. Esses movimentos propiciam, antes de tudo, a fruição de imagens belas. Como a *zoom in* que faz passar entre Bentinho e seu companheiro, até chegar a Ody Fraga, de quem se recebe um alegre aceno. Mas o mais interessante nessa cena foi a construção da dimensão temporal da experiência vivenciada no Bar Soberano. Não há um *flash back* em que um passado vivido tenha sido



plenamente explicado. A encenação das conversas entre diretores de cinema no interior do bar não tem a pretensão de ser objetiva e nem a palavra final sobre essa experiência. As assertivas de James, do lado de fora do bar, retomam a distância temporal, não escondendo o lugar do narrador, ou seja, o presente é o ponto de partida e de chegada para falar de um passado que não existe mais.

Partindo dessas primeiras observações, proponho pensar o Cinema da Boca do Lixo e sua importância na trajetória de Ozualdo Candeias enquanto morador da cidade e diretor de cinema. Partindo dos fragmentos de memória registrados em depoimentos publicados, das fotografias, filmes e documentários de Candeias sobre o cinema produzido na Boca, interpreto os variados usos e sentidos que o diretor atribuiu à rua do Triunfo como espaço social da "gente de cinema" e de outras sociabilidades que ancoravam sua existência naquela rua e imediações.

Os filmes de ficção de Candeias realizados na área central, entre os bairros da Luz, Campos Elíseos, Santa Ifigênia e Bom Retiro, que documentam seus moradores e as pessoas que por ali circulavam, são construções que nos permitem pensar outras racionalidades, outras vivências que devem ser consideradas por aqueles que detêm a prerrogativa de intervenção nesse espaço. Os documentários e as fotografias sobre os sujeitos envolvidos com a atividade cinematográfica da rua do Triunfo são produções que registraram a vitalidade e a precariedade do cinema que se desenvolvia na área da cidade associada à decadência e ao baixo meretrício.

Além das atividades relacionadas ao cinema nas décadas de 1960 a 1980, as intervenções do poder público naquela região durante os anos 1950 e na atualidade foram objeto de reflexão. Os elementos de violência e de negação da cidadania presentes nessas ações foram interpretados através de depoimentos de um frequentador da crônica policial nos anos 1960, Hiroito Joanides, e dos trabalhos de pesquisadores das cidades contemporâneas.

1.1 – Boca do Lixo: disputas por território, ontem e hoje



A região formada pelos bairros de Campos Elíseos, Luz, Santa Ifigênia e Bom Retiro tem sido constituída como território por diferentes etnias e classes sociais ao longo da história da cidade de São Paulo. No presente, é possível acompanhar uma política de recuperação e valorização de equipamentos públicos, empreendida pelo poder público e pela iniciativa privada. Um novo significado está sendo escrito nesse lugar a partir da restauração dos prédios da Estação Júlio Prestes e da respectiva construção da sala São Paulo de Música, da restauração do prédio do antigo Dops e da Estação da Luz.

Não é meu objetivo discutir exaustivamente o significado dessa política, mas, grosso modo, pode-se afirmar que se trata de um movimento semelhante ao que vem ocorrendo nas grandes metrópoles em geral, a partir do que alguns estudiosos apontam como a constituição de paisagens urbanas pós-modernas, ou seja, a transformação das cidades pelo processo de globalização e aceleração tecnológica, que consiste na conversão do espaço urbano em mercadoria (ZUKIN,2000).

A atuação do poder público e do capital nesses espaços desconsidera os usos e os significados atribuídos por vários grupos que ali vivem. O mesmo acontece hoje em São Paulo. Carente de “sítios históricos” de “patrimônio histórico nacional”, o movimento de “revitalização” volta-se para o centro, que, mesmo “abandonado” e “deteriorado”, possui uma infra-estrutura de serviços públicos muito atraente para futuros investidores. Tornar o centro “vivo”, recuperar prédios e fachadas e destiná-las ao consumo cultural daqueles que por ali não circulam, pois se trata de um espaço “sujo”, “perigoso” e “deteriorado”, significa construí-lo como mercadoria desejável a pessoas que possam consumi-lo; sobretudo, coloca São Paulo dentro do movimento de disputa entre cidades para a constituição de uma imagem urbana no mercado mundial.

Com base na experiência de um cineasta que escolheu pensar São Paulo a partir desse espaço central, podem-se olhar de outra perspectiva sociabilidades que geralmente ganham visibilidade nas crônicas policiais da imprensa sensacionalista. Candeias morava na avenida Rio Branco, na esquina com a avenida Duque de Caxias, no bairro de Campos Elíseos. Frequentava o Bar do Teixeira, na rua do Triunfo, bairro de Santa Ifigênia, como outros profissionais de cinema, na sua maioria afastados das profissões. Com sua



Neamp

sensibilidade aguçada para as questões que envolvem aquele pedaço, ontem e hoje, assim referiu-se ao movimento de ‘recuperação’ dos bairros da Luz e Santa Ifigênia, próximos ao seu:

No momento, [a Boca do Lixo] anda sendo chamada Cracolândia, mas logo, logo deve mudar de apelido, pois a polícia não anda dando “canja” aos “nóias” ou a turistas e residentes. Travecos e paredeiras ainda gozam de certa tranquilidade. A falta de “canja” é da Secretaria da Cultura de São Paulo, acomodada na Júlio Prestes (CANDEIAS, 2000, p. 7).

A “recuperação” desses espaços se dá por meio de conflitos que explicitam a “guerra de lugares” que permeia aquele local estruturado por fronteiras contraditórias que, ao mesmo tempo em que separam práticas sociais, visões de mundo e interesses antagônicos, põem-nas em contato¹⁰. No caso da “Boca”, atualmente, o flagelo causado pelo consumo do *crack*, sobretudo por meninos de rua, é tratado como um caso de polícia; expulsar seus consumidores significa “limpar” a área. O entendimento desses meninos de rua como presença indesejável, que deve ser banida daquela paisagem “recuperada”, é compartilhado pelo Governo do Estado, pelo capital privado e pela Prefeitura e expõe os embates diários para ocupar e ressignificar aquele espaço. Outros grupos estão na mira desses poderes: as prostitutas, travestis e camelôs.

O bairro de Santa Ifigênia e seu entorno tornaram-se alvo do poder público, em especial as forças de segurança, a partir da década de 1950. A crônica policial da chamada imprensa sensacionalista nomeou aquela região como *Boca do Lixo*, desconsiderando os diferentes usos que dele se fazia. *Boca do Lixo* porque ali se concentravam sujeitos que desafiavam as convenções morais e legais da sociedade. Seres comparáveis aos restos, à sujeira e aos dejetos produzidos cotidianamente na cidade. As memórias de um dos personagens mais famosos, construídos pela imprensa da época como o “Rei da Boca”, permite acompanhar o surgimento da *Boca* de outra perspectiva, ainda que não totalmente

¹⁰ O conceito “guerra dos lugares” refere-se às tensões e aos embates cotidianos entre fronteiras simbólicas construídas coletivamente no espaço urbano das megacidades. Estas fronteiras constroem-se a partir de práticas sociais e visões de mundo de diferentes grupos, sempre em relação a outros grupos. Elementos de violência, insegurança e risco fazem parte dessas práticas de espaço, daí a noção de “mundos em guerra”. Cf. ARANTES, Antônio A. Guerra dos Lugares. Mapeando zonas de turbulência. In: *Paisagens Paulistanas*, op. cit., p. 106.



Neamp

imune às construções da imprensa que esse mesmo personagem criticava com veemência. Nas entrelinhas dos fatos narrados é possível ler processos de disputa e significação do espaço urbano por diferentes sociabilidades. Veja-se a descrição de um processo histórico do bairro de Santa Ifigênia e adjacências, normalmente interpretado como decadência, vivenciado nos anos 1950 e reconstruído como memória por Hiroito Joanides nos anos 1970:

Em São Paulo, até 1953, o submundo da cidade, com exceção de algumas sucursais, concentrava-se no bairro do Bom Retiro, girando e pululando em torno ao meretrício, até então oficialmente confinado. Com o fechamento da chamada zona, a prostituição “desoficializada” foi se fixando no bairro dos Campos Elíseos, onde, em curto espaço de tempo, apossava-se territorialmente de toda a área circunscrita pelas ruas e avenidas Timbiras, São João (praça Júlio de Mesquita), Barão de Limeira, Duque de Caxias, largo General Osório e rua dos Protestantes, para constituir a famigerada Boca do Lixo, o Quadrilátero do Pecado (JOANIDES, 2003,p.26).

Joanides relatou uma experiência histórica de intervenção do poder público em determinados espaços da cidade que resultou em desdobramentos não imaginados.

No estudo sobre o conjunto de leis, decretos e normas urbanas e de construção que regularam a produção do espaço na cidade de São Paulo entre 1886 e 1936, Raquel Rolnik ressaltou que, mais do que estabelecer um molde para a cidade desejável, a legislação urbana acaba definindo territórios dentro e fora da lei, ou seja, configurando regiões de plena cidadania e regiões de cidadania limitada (ROLNIK,1997,p.13). Esse fenômeno pode ser observado em relação à prostituição. Existente em pontos diferenciados na região central da cidade, o território da prostituição, entre 1940 e 1953, foi confinado, constituindo a chamada *zona do meretrício* no Bom Retiro, um dos bairros operários criados a partir da localização da Estação Ferroviária. Nos seus primórdios, este bairro contou com a presença de imigrantes portugueses e italianos. Entre 1928 e 1936, anos que precederam a Segunda Guerra Mundial, a imigração judaica para o Bom Retiro foi intensificada, constituindo-o numa espécie de gueto judeu na cidade.

O interventor federal em São Paulo em 1940, Adhemar de Barros, determinou que todos os estabelecimentos de prostituição deveriam se localizar no Bom Retiro, entre as ruas sem saída localizadas atrás da linha férrea, principalmente Aimorés, Itaboca e Ribeiro



de Lima. Confinar, esquadrinhar a cidade e delimitar o espaço de grupos sociais e etnias fazia parte das disputas por controle espacial na cidade.

1.2 – Cinema como Fronteira: o Cine Boca

As poucas referências à *Boca do Lixo* associada a produção do cinema brasileiro instituem a segunda metade da década de 1960 como o marco inicial de uma experiência rica do ponto de vista da quantidade de filmes produzidos e da arrecadação nas bilheterias, que chegavam a disputar com filmes da indústria hollywoodiana, bem como da variedade de práticas e entendimento do sentido que o cinema deveria assumir no contexto político e cultural brasileiro. Quando a *Boca do Lixo* evoca lembranças e sentidos para grupos que não são pesquisadores ou críticos de cinema, estes a associam à má qualidade do cinema brasileiro e ao “gênero” mais famoso ali produzido: a pornochanchada. Mas o cinema produzido na rua do Triunfo não se resumia aos filmes eróticos, assim como atividades ligadas ao cinema podem ser localizadas antes do final da década de 1960.

Antes de constituir-se como a “anti-Hollywood brasileira”, a rua do Triunfo foi um centro de distribuição cinematográfica. A primeira distribuidora de filmes a se instalar nessa região foi a Matarazzo, que montou seu escritório na rua General Osório nos anos 1920. Na década seguinte, os estúdios norte-americanos Fox, Universal, Columbia Pictures, RKO-Radio, United Arts e Paramount montaram seus escritórios de distribuição no bairro de Santa Ifigênia, o que facilitava a distribuição de filmes para o interior de São Paulo via malha ferroviária (RAMOS ;MIRANDA,2000,p.59).

Oswaldo Massaini – envolvido no ramo de cinema como distribuidor e, depois, produtor de filmes – construiu sua trajetória na região da *Boca*. Massaini nasceu em 1919, em São Paulo, filho de imigrantes italianos. Começou a trabalhar no cinema em 1937, como auxiliar de contabilidade, para a Distribuidora de Filmes Brasileiros DFB. Trabalhou na Columbia Pictures of Brazil Inc. e na distribuidora Cinédia até 1949, quando fundou sua própria empresa distribuidora, a Cinedistri, em 1949, na rua do Triunfo.



A Cinedistri funcionou exclusivamente como distribuidora até 1953, quando Massaini também passou a produzir filmes. (RAMOS, MIRANDA, 2000,p.360-1). Essa transformação em produtora fez parte de um movimento maior construído em torno do cinema em São Paulo. Trata-se da fundação das Companhias Cinematográficas Vera Cruz (1949), da Maristela (1950) e da Multifilmes (1952). Mas algumas especificidades diferenciam a companhia de Massaini: o conhecimento do mercado brasileiro, devido à experiência com a distribuição de filmes nacionais e estrangeiros. Esta experiência foi um grande diferencial que possibilitou a longevidade dessa companhia em relação à duração efêmera das outras.

Aos poucos, ao lado das distribuidoras, foram sendo montadas oficinas de reparo, de aluguel de filmes, de venda de equipamentos e fitas virgens, pequenos estúdios e laboratórios. Muitos profissionais que aí se instalaram realizaram seu aprendizado nos estúdios da Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes. Após a curta duração dessas companhias, técnicos brasileiros e estrangeiros trazidos pelo cineasta Alberto Cavalcante e aspirantes a diretor de cinema construíram um mercado de trabalho a partir de produções esporádicas e em outras bases que não a produção contínua dos grandes estúdios. Fundaram agências de propaganda, voltadas a atender à TV recém-inaugurada. Dentre os pioneiros das agências de propaganda encontra-se Jacques Deheinzelin, técnico francês contratado pela Vera Cruz. Esses profissionais também garantiam trabalho através de cinejornais, produção beneficiada pela legislação protetora do filme brasileiro, fruto de lutas políticas travadas.

A *Boca* foi constituída como pólo cinematográfico por diferentes sujeitos envolvidos com o cinema paulista. Candeias afirmou que os técnicos foram os primeiros a se instalar na rua do Triunfo. Mas antes buscavam trabalho numa oficina de reparos no centro de São Paulo. As oficinas que ofereciam serviços técnicos na área de cinema, assim como os bares, foram os espaços de encontro e socialização dos profissionais de cinema e de outros grupos. Outro bar mencionado pelos sujeitos que mais tarde freqüentariam a *Boca* foi o Bar Costa do Sol, na rua Sete de Abril, próximo ao Museu de Arte de São Paulo (Masp), onde aspirantes a diretor faziam o Seminário de Cinema.



Candeias começou a freqüentar a rua do Triunfo quando buscou recursos para finalizar e distribuir seu primeiro longa-metragem, em 1967. O período de grande produtividade do cinema paulista parece ter sido iniciado pela necessidade dos produtores de negociar a distribuição de seus filmes. Candeias conseguiu viabilizar seu filme com Renato Grecchi, produtor de cinema que mantinha contatos com a Sul Filmes, empresa de exibição proprietária das principais salas de cinema no centro nas décadas de 1950 a 1980 (como o cine Marabá, República e Olido) e no interior de São Paulo.

Entre os profissionais que construíram a *Boca* como território cinematográfico Candeias possui algumas especificidades. Naquele espaço, além de articular a produção dos seus filmes através do contato com técnicos, produtores, distribuidores e atores, também registrava os sujeitos que faziam parte daquele movimento que se firmava em torno do cinema brasileiro. Esses registros deram origem ao álbum-reportagem *Uma Rua Chamada Triumpho*, composto por fotografias, e aos documentários *Uma Rua Chamada Triumpho 1970/71* e *Bocadolixocinema ou Festa na Boca*, de 1976. No longa-metragem *As Bellas da Billings* (1987), já mencionado, a *Boca* e os profissionais de cinema, assim como os grupos marginais que vivenciavam esse espaço foram tematizados. Nos filmes *Aopção ou as Rosas da Estrada* (1981), *O Candinho* (1976) e *Zézero* (1974), todos os personagens que migraram do campo para São Paulo se movimentavam no centro velho, Praça da Sé, Bairro da Luz e seu entorno.

Candeias construiu a *Boca* como território e como lugar de memória sensível à heterogeneidade dos sujeitos que circulavam naquele espaço – ou seja, às diferenças entre práticas cinematográficas (que expressavam visões de mundo e experiência de classe) e as sociabilidades marginais que cruzavam aquele território. Resistiu à crítica cinematográfica que buscou filiá-lo ao cinema marginal e também foi crítico em relação à pornochanchada, ainda que a entendesse como importante para o cinema brasileiro, por atrair um grande número de espectadores e garantir emprego aos técnicos e diretores.

O cinema de ficção de Candeias estruturou-se em torno de manifestações da cultura brasileira: a música caipira, as relações de trabalho no campo e na cidade, valores e costumes. Sempre em tom de reportagem, ainda que se tratasse de ficção, no campo ou na cidade. Sua preocupação com os problemas e os tipos brasileiros está relacionada com o

período de discussões em torno do nacional-popular no Brasil, mas ele inseriu-se nesse debate político a partir de uma experiência cultural que o diferenciava de outros cineastas que se propuseram a pensar o Brasil e seus problemas a partir do universo do “povo oprimido”. Sua experiência singular em relação aos outros diretores brasileiros, freqüentadores ou não da *Boca do Lixo*, foi sublinhada por críticos de cinema e por seus colegas de profissão.

A estética de Candeias diferenciou-se de outras propostas do período, como a chanchada e o Cinema Novo, provocando, às vezes, análises apressadas e preconceituosas. Ele não só tematiza o processo de hibridação e reterritorialização dos migrantes na cidade, mas constituiu seu cinema a partir da experiência sociocultural de combinação da cultura oral, de matriz caipira, com a linguagem cinematográfica (CANCLINI, 2003, p.XIX). Essa diferença cultural foi demarcada por Jean-Claude Bernadet:

A primeira conversa que tive com Ozualdo Candeias foi espantosa. /.../. O encontro ocorreu dias depois de eu ter visto *A Margem* pela primeira vez. O filme tinha me surpreendido por diversos motivos, um deles é que não sabia como inseri-lo na filmografia brasileira. Tematicamente, estilisticamente parecia não ter antecedentes no Brasil. Meu gosto por *A Margem* era bastante dividido. Por um lado, gostei imensamente desses personagens à deriva, que perambulavam por zonas limítrofes em deterioração, dessas relações entre eles que se esboçavam, mas não se consolidavam. /.../. Os aspectos de que gostava me sugeriram uma relação com filmes da vanguarda francesa dos anos 20. Essas andanças, esses descampados (e uma relação com *Limite* que só depois poderíamos estabelecer, já que naquela época o filme de Mário Peixoto não circulava), esse esgarçar da trama. Essa possível afinidade com a vanguarda francesa foi o que comentei com Candeias, para a maior surpresa de sua parte, pois ignorava que tal relação pudesse ser estabelecida, como também, acredito, desconhecia sua existência. De repente, Candeias e eu nos encontramos em dois universos culturais que não se comunicavam bem. Candeias não entendia a relação que eu fazia, mas achava ótimo. E eu ficava sem entender como este cineasta tinha chegado a um tal filme inaugural, que não se encaixava em lugar algum. O que revelava a força de Candeias, seu excepcional talento visual e rítmico, que ele tirava de si próprio e não de uma formação cinematográfica que lhe teria proporcionado uma filmografia a que se pudesse filiar *A Margem* (PUPPO, 2002, p.33).

Esse estranhamento experimentado por Bernadet permite-nos situar a especificidade social e histórica do tratamento dado por Candeias ao tema do deslocamento e da mobilidade. Nunca é demais ressaltar que o cinema é essencialmente mobilidade e efemeridade, características definidoras da experiência moderna, o que o constituiu como emblema da modernidade (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001).

A partir das possibilidades criativas suscitadas pelas técnicas de montagem o cinema tornou-se a arte privilegiada na captação das mudanças, relativas à percepção de tempo e espaço, provocadas pela modernidade vivida na Europa no final do século XIX e no seguinte. Como tema e como forma, o movimento foi tratado por vários cineastas e em momentos históricos distintos. Qual seria, então, a diferença de Candeias em relação a outras representações da mobilidade no cinema? Quais articulações sociohistóricas Candeias estabeleceu entre o deslocamento de migrantes, o desenvolvimento industrial, a acumulação de capital e a aceleração da urbanização da segunda metade do século XX em São Paulo? Candeias tem os sentidos voltados para a experiência de desenraizamento das populações rurais, sobretudo dos caipiras, e sua experiência de marginalidade na cidade. Sua experiência também é de fronteira, de vivência do processo de desestruturação do mundo rural em São Paulo.

De volta a Bernadet, sua fala explicita o problema das fronteiras culturais, do interstício no qual a cultura se enuncia como diferença. A partir do lugar de roteirista e crítico de cinema construído pela cultura letrada e pela experiência de desterritorialização e reterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1996) em outro país e em outra cultura, Bernadet interpelou Candeias e sua cultura híbrida, deslocada da tradição oral e reterritorializada em São Paulo. O cinema, terreno comum entre crítico e diretor, aproximou, mas não apagou as diferenças, ao contrário, politizou, tornou mais visível a distância entre ambos. O fato de Bernadet não compreender como Candeias havia chegado a um cinema tão elaborado por outros caminhos que não a formação teórica e acadêmica marca seu estranhamento no tocante às formas de aprendizado ancoradas na experiência.

Candeias nasceu em 1922, no interior de São Paulo, Olímpia ou Cajubi, próximas de São José do Rio Preto, ou talvez Corumbá, no Mato Grosso. Faleceu recentemente, em 2007. Quando falava de si, Candeias o fazia um tanto contrariado e num tom exasperado que também pode ser percebido nos seus filmes. A referência à vontade de ter sido um “matador profissional” ou o fato de ter sido “gigolô de puta pobre”, ou seja, uma metáfora para as várias funções degradantes que exerceu buscando a sobrevivência, ironiza questões que, a seu ver, não esclarecem nada e podem transformá-lo apenas em um “diretor exótico”.

Quando Candeias trocou a oficina do Honório Marin pela rua do Triunfo, no final dos anos 1960, práticas cinematográficas diversas começavam a ganhar forma nas produtoras recém-criadas na Boca. Cito os filmes de cangaço ou Nordesterns, os faroestes rurais, os épicos regionalistas, os filmes de terror e os eróticos. A hegemonia da pornochanchada nesse espaço foi sendo construída ao longo da década de 1970 e no início dos anos 1980 já apresentava sinais de esgotamento.

No “pólo cinematográfico” da rua do Triunfo, sempre como minoria, alguns cineastas preocupados com a experimentação e inovação da linguagem cinematográfica realizaram seus primeiros filmes, disputando as condições de produção e distribuição ali existentes. Eram jovens que haviam se formado nos cursos de cinema inaugurados na década de 1960, como a Escola São Luís e a Escola de Comunicação e Artes (ECA).

Estes cineastas, voltados para um cinema experimental – que problematizava a narrativa clássica do cinema propondo novas formas de fruição estética – foram rotulados pela imprensa como “cineastas marginais”. Dentre eles, destaque-se Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, João Silvério Trevisan e João Callegaro, entre outros. Sobre o adjetivo “marginal”, semelhanças foram destacadas e diferenças foram suprimidas.

João Silvério Trevisan, atualmente escritor, ao relembrar sua experiência como cineasta, não deu importância à possível conotação negativa das polêmicas travadas na imprensa sobre o “cinema marginal”. Como um sujeito que vivenciou o cinema produzido na rua do Triunfo, reteve na memória o desconforto que experimentou na *Boca*: uma fronteira na qual as diferenças culturais se explicitavam na luta cotidiana para a viabilização de projetos cinematográficos.

No final dos anos 60, havia na *Boca do Lixo* de São Paulo um pequeno grupo de jovens de classe média que procurava fazer cinema, ansiando por derrubar o governo sufocante dos militares, à direita, e querendo matar o pai Cinema Novo, que os assustava, à esquerda. Eu fazia parte dessa pequena horda, que sonhava com a utopia da revolução num ambiente totalmente avesso a ela, onde as pessoas em geral lutavam para sobreviver produzindo filmes cujo único compromisso era com o sucesso a qualquer custo. Ali, não havia meio termo: o êxito comercial era a utopia máxima. E nós, pretensos revolucionários, engolimos a seco e nos instalamos na *Boca*, por não haver alternativa: aquele era o cinema possível (PUPPO, 2002, p.116).

Nessa fala, a oposição binária entre jovens cineastas revolucionários de classe média, portadores de um projeto político-estético ambicioso, e um grupo sem as mesmas propostas, voltados exclusivamente para o sucesso comercial de suas produções, simplificou os conflitos e as diferenças que se enunciavam por meio da produção, circulação e exibição de *westerns*-feijoadas, *nordesterns*, faroestes rurais e pornochanchadas. Trevisan homogeneizou os cineastas que adotaram a experimentação como um princípio formal e político. Dois filmes de Rogério Sganzerla produzidos na *Boca do Lixo – O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968, e *A Mulher de Todos*, de 1969 – são filmes classificados como cinema marginal, mas que buscavam comunicação com um grande número de espectadores, a começar pelos títulos apelativos, e obtiveram um relativo sucesso de bilheteria. O sucesso do segundo filme teria inspirado outros produtores a realizar comédias eróticas com títulos chamativos. O êxito comercial desejado por produtores que se instalaram na *Boca* no final dos anos 1960 era buscado através das produções rápidas e baratas, financiadas em parceria com o exibidor que, instado a cumprir a lei de obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro, passou a investir na produção de filmes. Foram essas condições que propiciaram a produção de *A Mulher de Todos*.

A mistura de ficção e reportagem foi a forma construída por Candeias para narrar a experiência de desterritorialização e reterritorialização de migrantes na cidade de São Paulo. O tratamento político e estético das personagens marginalizadas no processo histórico do desenvolvimento industrial e urbano paulista afastou-se das propostas dos cineastas ligados ao Cinema Novo, pois não construiu seus personagens como “o povo” portador de uma força revolucionária a realizar-se no futuro. A força e a debilidade de seus marginais está na luta cotidiana pela sobrevivência, sempre aqui e agora. Produções baratas, filmagem em locação, documentação do cotidiano dos migrantes pobres que ganham a vida nas ruas de São Paulo, além da experimentação da linguagem cinematográfica, são os traços distintivos da obra de Candeias.

Foi na *Boca do Lixo* que o cinema de Candeias se constituiu plenamente. Naquele território vivido, disputado e compartilhado cotidianamente construiu as condições, ainda que precárias, para o exercício de uma prática inventiva atenta para captar as



Neamp

ambigüidades e desigualdades daquele espaço constituído por sociabilidades que se estruturam nas ruas e nas moradias pobres que circundam o bairro da Luz e imediações. Sua inserção nesse espaço não se deu como um observador distanciado, mas como um sujeito histórico que também construiu ali seu território, atribuindo-lhe significado. A rua do Triunfo é um lugar de memória que evoca um saber fazer, uma experiência que Candeias perpetuou em documentários, filmes de ficção, fotografias e que manteve viva nas conversas de fim de tarde no bar do Teixeira, compartilhadas com os sujeitos históricos que construíram aquele território e com outros que se interessavam em ouvir suas histórias.

Bibliografia

ARANTES, Antonio A. *Paisagens Paulistas*. Campinas, Editora da Unicamp/ Imprensa Oficial, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo, Edusp, 2003.

CANDEIAS, Ozualdo R. *Uma Rua Chamada Triumpho*. 2 ed. São Paulo, Ozualdo R. Candeias, 2002.

_____. Entrevista. *Contracampo. Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br>>. Acessado em 15 nov. 2004.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac & Naïf, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia v. 3*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do Lixo*. São Paulo, Labortexto Editorial, 2003.

LÖWENTHAL, David. Como Conhecemos o Passado. *Projeto História*. São Paulo, n. 17, nov. 1998.



Neamp

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, 1993.

PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Ribeiro Candeias 80 anos*. São Paulo, Heco Produções, 2002.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2000.

ROLNIK, Raquel. *A Cidade e a Lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo, Studio Nobel/Fapesp, 1997.

SIMÕES, Inimá. *O Imaginário da Boca*. São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, Cadernos 6, 1981.

ZUKIN, Sharon. “Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano”. In: ARANTES, Antonio A. (Org.). *O Espaço da Diferença*. Campinas, Papirus, 2000.

DE OUTUBROS NÃO ENCENADOS

Mauro Luiz Rovai *

nosso olhar movido a hélice se
perde no futuro

Dziga Vertov

Resumo: A proposta deste texto é abordar a relação cinema e sociedade tendo como ponto de partida alguns escritos de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, bem como um pequeno trecho dos filmes *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *O homem com a câmera* (1929). A idéia central é realizar um pequeno exercício acerca do trabalho de ambos, pois, a despeito de terem vivido, produzido e militado política e artisticamente na mesma época, por uma causa comum, ambos articularam modos distintos de lidar com as possibilidades que acreditavam revolucionárias no campo do cinema.

Abstract : The aim of this paper is to show the relationship between cinema and society based on selected theoretical texts by Sergei Eisenstein and Dziga Vertov, as well as by using parts of the movies *Battleship Potemkin* (1925) and *Man with the movie camera* (1929). My main idea is to develop a short essay on the work of these two film makers, given that, in spite of the fact that they lived, worked and shared similar political and artistic thoughts in the same period of history, they dealt in very different ways with the revolutionary possibilities they believed to be present in cinema.

* Doutor em Sociologia – USP. Professor de Sociologia da UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo – Campus Guarulhos. É autor dos livros *Os saberes de si* (São Paulo, Annablume-Fapesp, 2001) e *Imagem, tempo e movimento* (São Paulo, Humanitas -USP-Fapesp, 2005). Endereço eletrônico: mauro.rovai@unifesp.br.

Este texto aborda a relação cinema e sociedade tendo como ponto de partida alguns escritos de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. No caso de Eisenstein, trata-se de explorar o uso do conceito de *grande plano* presente no escrito “Dickens, Griffith e nós”, relacionando-o a um trecho de *O encouraçado Potemkin*. No caso de Vertov, a relação se estabelecerá entre um trecho de *O homem com a câmera* e alguns de seus escritos presentes no livro *A experiência do cinema*, organizado por Ismail Xavier. A razão desse recorte, que pode parecer estrito demais, é antes de tudo a prudência. Em primeiro lugar, por se tratar de dois cineastas importantes para a história e para a teoria do cinema. Em segundo, por terem sido objeto de pesquisa (seus escritos e seus filmes) de muitos estudiosos. Levando em conta esse cuidado, pretende-se abordar o trabalho de dois artistas que, a despeito de terem vivido, produzido e militado política e artisticamente na mesma época por uma causa comum, articulam modos distintos de lidar com as possibilidades que acreditavam revolucionárias no campo do cinema¹¹.

* * *

O cinema que normalmente associamos à Revolução de 1917 elabora uma temática fortemente marcada pelos acontecimentos sociais e políticos que culminaram com a chegada de Lênin ao poder. Entretanto, se o assunto, a história e a trama que apareciam nessas obras refletiam, de algum modo, a luta pela consolidação ideológica do movimento, não menos importante foi a forma como os cineastas mais significativos do período se dispuseram a trabalhar tais temas. Longe da pregação da arte pela arte, vista como essencialmente contra-revolucionária, havia a tendência clara, nos esforços das pessoas (dos artistas) envolvidas(os) com o cinema, de identificar a arte em uma sociedade revolucionária com uma forma também revolucionária. Isso não significa afirmar que o cinema soviético tenha sido apenas montagem ou escola de montagem. Para Vance Kepley Jr, (1990), por exemplo, na década de 1920, tomar como certo que a

¹¹ O texto é fruto das discussões realizadas com os alunos do IFCH da Unicamp (2004-2006) e com os alunos que, atualmente, participam do grupo de estudo e discussão sobre as Ciências Humanas e a Imagem na Unifesp – Campus Guarulhos.



Neamp

montagem era sinônimo de cinema soviético já trazia problemas, pois havia a presença de muitos filmes estrangeiros comerciais, assim como a influência do modelo deste cinema era marcante. Para o autor, a montagem como protocolo do cinema soviético foi uma construção de intelectuais ocidentais.¹²

No entanto, mesmo levando em consideração que a escola de montagem não representava a produção soviética como um todo, é possível identificar o pronunciado corte promovido à época pelas reflexões dos cineastas “teóricos soviéticos da montagem”, conforme expressão de Stam, que “realizaram seu trabalho no contexto do notável florescimento de diversas tendências vanguardistas no teatro, na pintura, na literatura e no cinema (em boa parte financiados pelo Estado) da União Soviética” (STAM, 2003, p. 54).

Conquanto o objetivo deste texto não seja fazer um levantamento extenso e comparativo dos trabalhos de Kulechov, Pudovkin, Eisenstein, Vertov, para não mencionar outros nomes, como o de Dovjenko, a questão central deste trabalho é destacar alguns aspectos do modo como dois desses cineastas, Vertov e Eisenstein, lidaram com a questão da forma do filme e do cinema revolucionário.

Embora se possa dizer que os dois filmes escolhidos não representam a produção como um todo de Vertov e Eisenstein – não representam nem mesmo o momento vivido pela Rússia na década de 1920 –, a escolha dos filmes é estratégica por duas razões práticas: a primeira é que são bem conhecidos, sendo familiares a boa parte dos leitores. A segunda é que o período em que são realizados (entre 1925 e 1929) ainda oferecia oportunidades para a experimentação, a pesquisa e a discussão teórica aí mobilizada¹³. Momento em que fazer cinema era também dotá-lo da dialética que lhe faltava, com um

¹² “The common assumption that the montage canon is synonymous with soviet silent cinema is already problematical. The soviet film market was actually dominated by foreign commercial films or soviet productions that imitated foreign models. The canon of montage films with which we are so familiar was constructed by Western intellectuals who took little note of the original viewing tastes of soviet audiences” (VANCE JR., 1990, p. 123).

¹³ Segundo Robert Stam, “todos [os teóricos da montagem] passaram a enfrentar problemas após 1935 (...) passando a ser atacados por seu ‘idealismo’, ‘formalismo’ e ‘elitismo’ ” (cf. STAM, 2003. p. 63).



Neamp

esforço que pretendia consumir, no seio dessa nova arte, o potencial revolucionário que lhe seria próprio.

1. Eisenstein

Tomo o texto “Dickens, Griffith e nós” como um exemplo do esforço de Eisenstein em conjugar a discussão teórica com as experimentações que realizava em vários campos da arte, na tentativa de identificar a contribuição do cinema para com a dialética e, assim, para com a revolução. O esforço do autor, ao mesmo tempo estético e sociológico, em elaborar a caracterização da escola soviética como a negação da herança que a havia tornado possível, a americana, representada por D. W. Griffith, é uma pista para compreendermos o encontro entre o cinema e a Revolução Russa de 1917. Nesse texto, o cineasta mobiliza referências da lingüística e da literatura, entre outras, para melhor reconhecer e destacar a importância de Griffith para o cinema soviético, no mesmo passo em que aprofunda e procura elucidar como se manifesta, na forma do filme, a dissonância estética e política que separa duas sociedades tão distintas como a estadunidense e a soviética.

Em “Dickens, Griffith e nós” o diretor americano é caracterizado não apenas como o mestre da montagem paralela e criador de uma “escola do *tempo*” (EISENSTEIN, 1990, p. 198, grifo do autor), mas, fundamentalmente, como o ponto limite de uma forma de fazer cinema que deveria ser superada no seio da nova arte. Isso porque, para Eisenstein, “o pensamento de montagem é inseparável do conteúdo geral do pensamento como um todo”. E como “a estrutura que é refletida no conceito de montagem de Griffith é a estrutura da sociedade burguesa (...)”, configurada pelo “*contraste entre os possuidores e despossuídos*”, tal configuração “se reflete na consciência de Griffith de um modo não mais profundo do que a imagem de uma complicada corrida entre duas linhas paralelas” (EISENSTEIN, 1990, p. 198, grifos do autor). A montagem paralela, portanto, era um conceito que “refletia a visão dualística de mundo, em que ricos e pobres correm (...) em



direção a um ponto de convergência inexistente – bem como a reconciliação entre as classes” (EISENSTEIN, 1990, p. 198).

Visto por esse ângulo, a diferença que a escola soviética aportava ao conceito de montagem dizia respeito não apenas à revolução de 1917, mas à maneira como o novo pensamento deveria estar estruturado, isto é, dialeticamente. O referencial explícito de Eisenstein é o trabalho de Karl Marx e, depois, seus continuadores, que encontraram em *O Capital* as leis do processo que regem o mundo capitalista. Os fatos que apareciam isolados e dispostos em uma configuração caótica, graças a Marx e à poderosa abstração permitida pelo pensamento dialético, puderam ser apreendidos em seus vínculos mais gerais. Alertada, pois, sobre a possibilidade da síntese, a escola soviética se deu conta de que “(...) o microcosmo da montagem tinha de ser entendido como uma unidade que, devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior, a imagem concebida de modo novo” (EISENSTEIN, 1990, p. 199). Destarte, se Griffith e a sua tática para imprimir ritmo ao filme lograram obter ganhos apenas quantitativos, isso não se deu por deficiência técnica ou profissional do diretor, mas por uma postura presa aos protocolos ideológicos da sociedade americana.

Um dos exemplos de Eisenstein para destacar a diferença das duas escolas é a maneira pela qual elas se referem ao “primeiro-plano”. Tomada pela sua principal característica, a capacidade de “criar uma nova qualidade do conjunto a partir da justaposição de partes isoladas” o cinema soviético vê o primeiro-plano como “grande plano”, que significa “*grande* na tela”. Na perspectiva do autor, a idéia de grande tem o sentido de “*significar*”, dotar algo de “*significado*” ou “*expressar*” relacionando-se com o “*valor do que é visto*” (EISENSTEIN, 1990, p. 200 – grifos do autor). O grande plano significa assim um avanço rumo a uma “*fusão fundamentalmente qualitativa*, que emergia do processo de *justaposição*”, possibilitando, talvez, um salto qualitativo nessa arte que ele definia como “a arte da justaposição” (EISENSTEIN, 1990, p. 201). Por outro lado, entre os americanos ele é entendido como *near* ou *close-up*. Seu registro é o da visão, algo sobre o que a objetiva “fecha” ou se aproxima, com a intenção de “*mostrar* ou

apresentar”. Por isso, conquanto Griffith tenha percebido que o todo era muito maior que a soma das partes, ao acumular planos quantitativamente, fez do primeiro-plano uma antecipação “ao futuro diálogo sincronizado”.

O cinema de Griffith não conhece este tipo de estrutura de montagem. Seus primeiros planos criam a atmosfera, esboçam traços dos personagens, se alternam nos diálogos dos principais personagens, e os primeiros planos de perseguidor e do perseguido aumentam o ritmo da perseguição. Mas Griffith sempre permanece num nível de *representação e objetividade* e nunca tenta, através da *justaposição* de planos, exprimir *sentido e imagem*. (EISENSTEIN, 1990, p. 202 – grifos do autor).

Sob a perspectiva de Eisenstein, o sentido, em Griffith, ocorre nos “fragmentos de representação da montagem” e não na “esfera da justaposição de montagem”. Por essa razão, Griffith teria estacionado em um “drama de comparações”, enquanto a pretensão de Eisenstein era obter “*uma imagem unificada, poderosa, sintética*” (Eisenstein, 1990, p. 203 – grifos do autor). A montagem deve “produzir choques – um plano conflitando com outro – para arrancar o espectador da ‘atitude cotidiana’”¹⁴. Daí a força do método proposto por Eisenstein para a feitura de um filme operário: “Para a realização de qualquer filme existe apenas um método: a montagem de atrações” (EISENSTEIN, 2003b, p. 199).

A atração, contudo, nada tem em comum com o truque (*trick*), que “significa algo absoluto e acabado *em si*, diametralmente oposto à atração, que se baseia exclusivamente na relação, ou seja, na reação do espectador” (EISENSTEIN, 2003a, p. 190-191). A montagem de atrações seria um procedimento que altera “radicalmente” os princípios de construção do “espetáculo em sua totalidade”. Assim,

(...) em lugar do reflexo ‘estático’ de um determinado fato que é exigido pelo tema e cuja solução é admitida unicamente por meio de ações, logicamente relacionadas a um tal acontecimento, um novo procedimento é proposto: a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final. É isso a montagem de atrações (EISENSTEIN, 2003a, p. 191 – grifos do autor).

¹⁴ Sobre esse aspecto, cf. EISENSTEIN, 1990, p. 51-52 e comentário de XAVIER, 1977, p. 110.

Segundo o autor, a atração, em teatro, é o elemento agressivo que, se bem utilizado (pois isso já teria sido verificado, por meio da experiência, e calculado matematicamente) “submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica (...) com o propósito de nele produzir certos choques emocionais”, o qual determina “em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão lógica final” (EISENSTEIN, 2003, p. 189). Trata-se, para Eisenstein, do próprio “processo do conhecimento – ‘através do jogo vivo das paixões’ – específico ao teatro” (EISENSTEIN, 2003, p. 191).

Segundo Xavier, a atração, conforme definida por Eisenstein, é a “defesa radical da introdução de artifícios manipuláveis, no sentido de promover um discurso que rompe com o projeto ilusionista”, esvaziando a história representada do “caráter de totalidade independente e auto-determinada, contida em si mesma” (XAVIER, 1977, p. 107). Não é o registro da vida que é cinemático, mas os “elementos de um plano capazes de provocar uma reação distinta (e potencialmente mensurável) no espectador” (ANDREW, 1989, p. 58).

2. Vertov

Diz Deleuze, que “Como cineasta soviético, Vertov tem, da montagem, uma concepção dialética, mas torna-se evidente que a montagem dialética é menos um traço de união que um lugar de afrontamento, de oposição” em relação a Eisenstein. Uma razão para a oposição é que para esse último a dialética é “do homem e da natureza, do homem na natureza e da natureza no homem”. Para Vertov a dialética “é matéria, e só pode unir a percepção não-humana ao além-do-homem do futuro (...)” (DELEUZE, 1985, p. 110). Assim, quando Eisenstein se refere ao uso da câmera lenta, definida no texto “fora de quadro” como “desintegração do processo do movimento” e menciona o filme *O homem com a câmera* como exemplo de “distrações formalistas e desvios de câmera imotivados” (EISENSTEIN, 1990, p. 45), o que está em jogo são dois modos distintos de pensar o cinema: a montagem e, em decorrência, a dialética.

Empolgado com as possibilidades estéticas que a câmera permitia, tomado pelo futurismo – que havia decretado, na Itália de Marinetti, que “o Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente”, Dziga Vertov estabeleceu que a matéria-prima da arte do movimento não está no movimento em si, mas nos intervalos de um movimento ao outro. Para ele, a organização do movimento é a organização de seus elementos, cabendo ao cineasta, pois, não se preocupar propriamente com o movimento, mas em organizar o que está na passagem, no intervalo de um movimento a outro. Esse intervalo, preenchido pelo caos de fenômenos visuais e que não pode ser captado pela capacidade do olho humano, pode ser percebido pelo olho-câmera (um “cineolho”), cuja mobilidade permite colher e fixar sensações desconhecidas pelo olho humano (VERTOV, 2003b, p. 253).

Intervalo que, diz Aumont, é uma questão que Eisenstein negligencia “sintomaticamente”, pois, para ele, o problema é o tornar pleno, entendendo a “distância como diferença a ser preenchida”. Por outro lado, Vertov respondeu a questão historicamente, considerando o intervalo “uma noção de saída bem mais geral, podendo atuar, notadamente, na sobreposição (...)”, o que lhe permitiu perceber o intervalo como “visual”, que deve ser mantido, não como “intelectual”, devendo ser preenchido (AUMONT, 2004, pp. 104-106).

Vertov utilizava o termo “kinoks”, em vez de cineasta, para diferenciar-se destes, um “bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias” (VERTOV, 2003a, p. 247), atuando como mercadores daquilo que viria a ser o verdadeiro “kinokismo”. Contra a produção dos cineastas, a saber, os dramas psicológicos russo-alemães (agravados, diz, pelas recordações da infância) e o filme de ação americano, os kinoks defendem a pena de morte a todos os filmes, ainda que agradeçam aos filmes americanos e aos seus cineastas “pela velocidade das imagens, pelos primeiros planos”, que, mesmo banais, ainda assim são melhores que os filmes psicológicos¹⁵.

Como se vê, há também por parte de Vertov e seu grupo o reconhecimento da montagem e do uso do *close-up* desenvolvido na América. Entretanto, a proposta dialética

¹⁵ Cf. Manifesto *Nós*, VERTOV, 2003a, p. 248.



Neamp

de Vertov e seu grupo, ao que parece, aposta numa síntese que não se dá no presente, isto é, numa escola soviética da montagem, como acreditava Eisenstein. A síntese só pode ocorrer no futuro, pois “o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente. / A morte da ‘cinematografia’ é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver. [por isso] / **NÓS** os concitamos a acelerar sua morte” (VERTOV, 2003a, p. 248, grifos do autor).

Os passos nessa direção já teriam sido dados pelos kinokistas¹⁶ com o afastamento definitivo do teatro, da literatura, do romance psicológico e da música, e a tentativa de se aproximar cada vez mais do ritmo presente no movimento das coisas. A idéia é filmar homens que estejam já adequados às máquinas. O tema dos filmes deve ser o homem e a mulher, o operário, a camponesa e o maquinista “dotados dos movimentos precisos e suaves das máquinas”. Caberia aos *kinoks* revelar a alma da máquina e, assim, aproximar o trabalhador do seu instrumento (VERTOV, 2003a, p. 249). Captar o movimento das coisas significa, pois, captar-lhes o movimento mecânico e maquinal, e isso vale inclusive para o homem e para a mulher. Mas como fazê-lo? Como a máquina, o olho-máquina, a câmera é “que percebe mais e melhor na medida em que é aperfeiçoada” (VERTOV, 2003b, p. 254), diferente do olho humano, que não pode ser aperfeiçoado indefinidamente. O homem com a câmera, o homem com a tesoura, o homem com o fotograma construirá o que pode ou não ser visto, mostrado ou escondido, criado ou modificado, pela montagem.

Essa montagem aparece definida no “Extrato do ABC dos *Kinoks*”, de 1929. “Montar” é organizar as imagens (os pedaços filmados) de maneira a poder “escrever” o filme por intermédio desses pedaços. Em outras palavras, numa definição negativa, montar, no cinema, não é escolher pedaços para construir cenas (o que é um desvio teatral), muito menos para construir legendas (desvio literário): “Todo filme do ‘Cine-Olho’ está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação”

¹⁶ *Kinoks* foi a denominação original do movimento. Mais tarde ficaram também conhecidos por *Rarioks*.



(VERTOV, 2003d, p. 263), e se constrói sobre os intervalos, apresentando-os de modo limpo e claro ao olho do espectador¹⁷.

3. Eisenstein e Vertov

Destacam-se dois momentos, um de *Um homem com a câmera* e outro de *O encouraçado Potemkin*. Em ambos há um elemento comum predominante: as mãos. Em Vertov, trata-se do momento em que o trabalho, a habilidade e o movimento automatizado das mãos estão sublinhados pelo ritmo de montagem e pelo olho-câmera. Em Eisenstein, trata-se do final da terceira parte, momento em que as mãos das pessoas que velam o marinheiro morto pelo oficial do Potemkin aparecem em diversos planos (em primeiro plano, em conjunto com outras partes do corpo, em tomadas distantes etc.) e realizando diferentes movimentos.

Conforme descrição do próprio diretor, a parte III é marcada, inicialmente, pela neblina e pela chegada do cadáver de Vakulinchuk ao porto de Odessa. Localizada próxima ao meio do filme, é o momento em que a ação perde força, preparando a sua retomada. O que começa com o choro e a indignação termina com o “içamento da bandeira vermelha”¹⁸. Do alto, em uma tomada distante, uma mulher gesticula. Em seguida, um jovem, em plano aproximado, discursa e soca o ar. O destaque dado às mãos muda paulatinamente. Os planos que as mostravam cruzadas, inertes, sobre o corpo do cadáver, são seguidos por novos planos, nos quais aparecem em movimento, compondo, de modo geral, o quadro de tristeza (a mão que esconde o pranto ou enxuga as lágrimas do rosto de duas pessoas idosas). Várias tomadas em plano aproximado, com diferentes posturas e gestos, colaboram na alteração do ritmo da montagem que se verifica: o que parecia a insegurança, expressa nas duas mãos que seguravam uma boina, dá lugar à mão nervosa que agarra o tecido da roupa e, em seguida, às mãos crispadas. Planos mais

¹⁷ Sobre as fases da montagem, “a correlação visual das imagens” (pois o filme é construído sobre o movimento entre as imagens), a correlação de planos, enquadramentos, movimentos no interior do plano, luminosidade e velocidade de filmagem, bem como as dificuldades do autor-montador em “encontrar o ‘itinerário’ mais racional para o olho do espectador (...)”, cf. VERTOV, 2003, p. 263 e segs..

¹⁸ Cf. EISENSTEIN, 1990, p. 145 e segs.



Neamp

abertos dos vários conjuntos da população, ora com o punho em riste, ora segurando a mão de um companheiro, sugerem a contenção de um movimento que está prestes a explodir.

Certamente não há na parte selecionada apenas os planos das mãos. Justapostos aos grandes planos em que são destacadas, estão outros em que o destaque são os rostos, um pequeno grupo de pessoas, a multidão. A colisão de diferentes planos, ângulos e situações, dão à imagem da mão um significado que a ultrapassa, que a torna portadora de um afeto como a tristeza, que, paulatinamente, se transforma em indignação e força para a revolta. Para que a composição da parte III de *O encouraçado Potemkin*, que teve início com a neblina no porto de Odessa, fosse, de fato, a pausa necessária para a retomada da ação, o primeiro-plano da mão, para além da força visível que possui, deve tornar-se uma figura expressiva para ser utilizada na linguagem elaborada no trabalho do montador.

Em *O homem com a câmera* o bloco selecionado, de aproximadamente três minutos (entre os minutos 36 e 39), também se destacam as mãos. Ele começa com uma mulher fazendo as unhas. Na tela, as mãos de uma mulher e as da manicure. Ao fundo há uma caixa aberta, que acomoda vários instrumentos utilizados pela manicure. O novo plano é o da mão trabalhando naquilo que parece ser o pedaço de um filme (do próprio filme). No seguinte, o primeiro plano dos dedos trabalhando em uma engrenagem. Novo corte, a mão toma um pincel, que poderia ser para esmaltar as unhas, mas é usado na máquina. Em seguida, justapostos, aparece o trabalho das mãos da manicure e o de uma mulher trabalhando na costura de um tecido; o olho “na” câmera e a mão do homem rodando a manivela; a mão de uma mulher girando a roda da máquina de costura; a mão que segura e acerta a direção do pano que passa pela batida automática da agulha; o pedaço de filme que passa pela luz.

A roda da máquina que gira empurrada pela mão, a mão que recebe a linha da máquina, a mão do guarda de trânsito, que segura o sinalizador, a mão separando as contas, a máquina separando as estampas das embalagens de cigarro, a mulher bem penteada que faz as embalagens em movimentos automáticos, conversa com alguém fora do campo e sorri para a câmera.



Neamp

Não parece ser importante se a moça sabe que está diante da câmera ou se o seu sorriso é para o aparelho. O que chama a atenção não são os trejeitos da moça, mas os diferentes movimentos de suas mãos, mais precisamente dos seus dedos, que atuam sobre as mãos de outra mulher (na manicure), no pedaço de filme, nas engrenagens das máquinas e na produção da fábrica. É como se a câmera flagrasse não apenas o trabalho da mulher, mas surpreendesse (e trouxesse isso para a tela) a inscrição do novo hábito no seu corpo, o do trabalho repetitivo. Não se trata de mostrar o trabalho na linha de montagem, mas a inscrição nas mãos do movimento hábil, repetitivo, automatizado, sobre-humano, maquinal, que continua fazendo embalagens mesmo enquanto a mulher conversa ou é filmada. A novidade não é a câmera interrompendo ou produzindo o estranhamento no ambiente de trabalho, mas o flagrante do que pode o corpo em contato com a máquina, a indústria, a tecnologia. O olho-máquina toma de surpresa e traz para a tela uma das dimensões do cotidiano: corpos “dotados dos movimentos precisos e suaves das máquinas”. Como disse François Zourabichvili, o que encantava Vertov não era a mecanização da vida pelas máquinas, mas a precisão destas, a oportunidade que traziam de devolver às pessoas o movimento que lhes havia sido separado pela subjetividade (ZOURABICHVILI, 2000, p. 149).

*

*

*

Em ambos os cineastas há a imagem das mãos. No caso de Eisenstein, a mão é uma figura estética, elemento de uma linguagem. No bloco selecionado do filme, não se trata da mão ou das mãos das pessoas, mas de afetos que, provocados e suportados, explodem na ação dos corpos dos habitantes de Odessa. Tem-se aqui um traço claro do trabalho de montagem, uma construção que deve encontrar seu significado no espectador que assiste a obra. Em Vertov a imagem das mãos é fruto do trabalho da câmera, que revela nela a inscrição de um movimento limpo, ajustado, hábil, um movimento máquina. A montagem de Vertov, ao que parece, aproxima atividades que, distantes e dispersas no cotidiano das pessoas, podem ser juntadas na montagem, deixando ver, permitindo decifrar um mundo que, sem o maquinário e a tecnologia, ultrapassa e suplanta a percepção humana.



Neamp

Embora haja a montagem e seja nela que a dialética se expressa, seja para produzir sentido e retirar o espectador “de si”, caso de Eisenstein; seja para juntar o que, no mundo, aparece distante, caso de Vertov, há neste último uma atenção dada à câmera que não aparece ou não é tão decisiva em Eisenstein.

Se Aumont está certo quando diz, em *A teoria dos cineastas*, que Eisenstein visa mais o sentido do que a verdade – cinema não como “ferramenta de verdade”, mas “ferramenta de sentido” –, a busca do “cine-deciframeto comunista do mundo” (v. AUMONT, 2004b, p. 23 e 27) buscado por Vertov tem na câmera um poderoso instrumento para desentocar não as minúcias das coisas, mas as contradições de uma sociedade que não se revela ao olho humano. Nesse sentido, quando em *O homem com a câmera* a visão da câmera introduz a visão por ela produzida (DUBOIS, 2004), a “brincadeira” de Vertov parece ser um passo dado para desmobilizar, para usar uma expressão de Aumont, outro aspecto das “dinâmicas ocultas da realidade”: o fetiche da tecnologia, o próprio instrumento de filmagem que atua na produção de pontos de vista. Pode-se, claro, entender a crença de Vertov no deciframento da realidade como decorrente de um aspecto associado ao fetiche dos aparatos tecnológicos do cinema. Ainda assim, a sua preocupação expressa na frase “Todos aqueles que amam a sua arte buscam a essência profunda da sua própria técnica” (VERTOV, 2003: 249a) deixaria uma porta aberta para o indeterminado, pois se a “essência profunda” da técnica talvez sequer exista, a sua “busca” aponta um presente que se abre para o futuro.

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, Dudley J. Sergei Eisenstein. In *As principais teorias do cinema*. Uma introdução. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, pp. 52 – 84.

AUMONT, Jacques. O olho interminável [Cinema e Pintura]. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.

_____. *A teoria dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004b.



Neamp

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2005.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avelar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. Montagem de atrações. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Antologia. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003a, pp. 190 – 198.

_____. Método de realização de um filme operário. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Antologia. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003b, pp. 199 – 202.

KEPLEY Jr., Vance. Cinema and everyday life: soviet worker clubs of the 1920s. In *Resisting images. Essays on Cinema and History*. Ed. Robert Sklar and Charles Musser. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

STAM, Robert. Os teóricos soviéticos da montagem. In *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003, p. 54 – 63.

VERTOV, Dziga. Nós – variações do movimento. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003a, p. 247 – 251 (Antologia).

_____. Resolução do conselho dos três. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003b, p. 252 – 259 (Antologia).

_____. Nascimento do cine-olho. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003c, p. 260 – 262 (Antologia).

_____. Extrato do ABC dos Kinoks. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Antologia. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003d, p. 263 – 266.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 31 – 57.



Neamp

_____. *O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZOURABICHVILI, François. The eye of montage. In Gregory Flaxman, Editor *The brain is the screen*. Deleuze and the philosophy of cinema. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2000, pp. 141 - 149.

Filmes citados

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção Sergei Eisenstein. Ex-União Soviética, 1925. P & B, – título original *Bronenosets Potyomkin*. 75 min. (Fonte: IMDB - <http://www.imdb.com/>).

O HOMEM com a câmera. Direção Dziga Vertov. Ex-União Soviética, 1929. P & B, xx min. – título original *Chelovek s kino-apparatom*. 68 min. (Fonte IMDB - <http://www.imdb.com/>).

A POLÊMICA SOBRE A VIOLÊNCIA EM *CIDADE DE DEUS* E *TROPA DE ELITE*

Rafael Araújo¹⁹

Priscilla Alves Teixeira Branco²⁰

Resumo: O artigo analisa a repercussão de duas obras fílmicas do cinema nacional, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), que abordaram a temática da violência urbana e engajaram a abertura de um debate social mais amplo. A discussão procura estabelecer um parâmetro de análise dos filmes, referenciando as noções de espetáculo e as potencialidades políticas de cada um, que além de servirem como formas de entretenimento, podem contribuir sob diversas óticas, para uma análise do meio social.

Palavras-chave: cinema nacional, violência, representação da violência, espetáculo

Abstract: The article analyzes the repercussion of two national movies, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) and *Tropa de Elite* (Jose Padilha, 2007), which had approached the thematic of urban violence as well contributed to engage the opening of an ampler social debate. The discussion tries to establish a parameter of analysis, making references to the spectacle definitions and the politics potentialities of each film, that beyond serving as entertainment forms, can contribute under many optics, for an analysis of the social one.

Key words: national cinema, violence, violence representation, spectacle definitions

¹⁹ Professor da Escola de Sociologia e Política de São Paulo e do Departamento de Política da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

²⁰ Cientista Social formada pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

O cinema nacional vive uma fase de ruptura do silêncio das
imagens fortes, que tanto procuramos evitar.

João Moreira Salles

A representação de problemas sociais no cinema nacional não é prática recente. A temática do sertão, por exemplo, foi filmada em *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997) e *Cabra marcado pra morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), mas também em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glaber Rocha, 1964); a contestação à ditadura foi problematizada em *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Batismo de Sangue* (Helmécio Ratton, 2007), mas também em *Eles não usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1981); conflitos sociais diversos foram trabalhados em filmes como *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), mas também em *Pixote* (Hector Babenco, 1981). A lista se estenderia por outros temas que indicam diferentes conflitos vividos no cotidiano e suas forças políticas. De fato, a trajetória do cinema nacional compreende diferentes filmes sobre os mais diversos aspectos da sociabilidade, o que nos chama a atenção para a importância dessa forma de comunicação, tão impactante e sedutora, no que diz respeito às suas potencialidades políticas. O cinema guardaria em si mesmo, na mesma medida que diverte o espectador, a possibilidade de suscitar debates e chamar a atenção para aspectos da realidade. No presente artigo procuramos avaliar, a partir de dois filmes recentes, *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007), a maneira com que a violência foi abordada e o impacto que causou.

O lançamento do filme de Fernando Meirelles levou mais de três milhões de pessoas às salas de cinema. É preciso dar crédito a esse fenômeno que em geral ficava restrito aos filmes nacionais voltados às crianças e ao cinema estrangeiro. O projeto de *Cidade de Deus* não agradou os colaboradores, que pensaram duas vezes antes de investirem capital em mais um filme sobre favela, e, embora o filme tenha sido concluído



Neamp

com recursos escassos, a qualidade da filmagem, fotografia e roteiro levaram a equipe a competir no Academy Awards (Oscar) de 2003 e, ainda que não tenha recebido a premiação, sua indicação contribuiu para divulgá-lo e as salas de projeção fossem lotadas.

A partir de então o debate sobre a utilização do cinema de ficção para tratar temas nacionais começou a ganhar terreno. Os documentários sempre foram fortes no Brasil, nomes como, Nelson Pereira dos Santos, Eduardo Coutinho, João Moreira Salles, Sérgio Muniz, entre outros, levaram às telas muito antes de *Cidade de Deus*, o problema da violência e da pobreza nas cidades. A questão, no entanto, é que o filme de Meirelles promoveu o debate de questões sociais em um número expressivo de pessoas. Isso implicou, principalmente, em um acerto mercadológico, mas também a possibilidade de voltar os olhos dos brasileiros para questões importantes de sua realidade. Não tardou para que ocorresse a discussão sobre a superficialidade do debate ou mesmo o romantismo presente na trama, bem como sobre a capacidade dos espectadores associarem os fatos trazidos pelo filme à realidade vivida na favela²¹. A periferia foi incitada a discutir sua própria representação nas telas, as cenas de violência excessiva foram questionadas e, principalmente, a adesão do público suscitou muitos debates. De qualquer forma é possível considerar *Cidade de Deus* como um marco em que a indústria cinematográfica nacional passa a tratar o tema da violência com considerável sucesso, o que viria a incentivar outras produções, tais como o polêmico *Tropa de Elite*.

O tema da violência é bastante freqüente em filmes hollywoodianos. O clichê vilão/bandido e as artimanhas morais que recheiam suas relações não é novidade para o público brasileiro. É possível, portanto, reconhecer a violência como um tema com o qual o espectador se identifica, o que poderia explicar o sucesso de bilheteria. Ocorre que não é de qualquer violência que estamos falando. Certamente a violência doméstica, de gênero ou mesmo laboral é reconhecida pelo público e não emplacam sucessos de bilheterias.

²¹ Como exemplo emblemático podemos citar a opinião do rapper MV Bill, morador de *Cidade de Deus*, divulgada publicamente e que condenava o filme como um estereótipo. Posteriormente, MV Bill e Celso Athayde fizeram o documentário *Falcão – meninos do tráfico* que, ao ser transmitido pela Rede Globo durante o programa *Fantástico*, em 2006, também causou grandes discussões.



Neamp

Trata-se portanto, de reconhecer que as duas produções a que nos referimos contaram com vigorosa divulgação, além de significativa qualidade técnica. Chamamos a atenção para o fato de que, nos dois casos, a violência possui um referente e a forma com que a trama fora construída seduzia pela narrativa e pela associação a casos reais.

O roteiro dos filmes foi construído sob um alicerce de filme de ação. As duas produções utilizaram-se de elementos e técnicas em comum, que reforçaram o caráter realístico das cenas e transmitiram ao público maior sensação de veracidade para a história. A cidade do Rio de Janeiro serviu de cenário e foram colhidos depoimentos e histórias reais para montagem do roteiro. As filmagens em estúdios foram evitadas e foram gravadas nas ruas e becos de alguns morros cariocas. Em *Cidade de Deus* a grande parte do elenco vinha da periferia carioca. Segundo o diretor, isso ajudaria no poder de convencimento do filme. Em *Tropa de Elite*, a presença de atores conhecidos foi, talvez, uma importante chave para criar identificação entre o espectador e os personagens. Nos dois filmes houve a preocupação de recuperar elementos próprios do cotidiano da periferia, o que foi essencial para enaltecer a verossimilhança das narrativas. Gírias, roupas, trejeitos, bordões, locações, hábitos, costumes, rituais, tudo foi meticulosamente imitado da vida real.

O ambiente escuro e claustrofóbico, a câmera que percorre vielas sujas e sombrias, pessoas agonizantes, disparos de tiros, choros, sangue, mortes, elementos que se repetem sucessivamente e são explorados durante as cenas. Gestos e ações são costurados de forma a chocar ou incomodar o espectador. A ênfase dos diretores no caráter psicológico dos personagens funcionou para a criação de relações dicotômicas trabalhadas nos dois filmes. O antagonismo entre o bem e o mau, o certo e o errado, o justo e o injusto, está enraizado nas personagens e ajudou na reafirmação de alguns estereótipos criados socialmente.

Cidade de Deus reproduziu a idéia de que a bondade e a maldade são características naturais. A sociedade seria capaz de conter a maldade dos homens, mas em situações limites, como as apresentadas pelo filme, não há soberania que seja capaz de



Neamp

evitar sua manifestação. A vida na favela, de acordo com o argumento do filme, não influi no comportamento de quem nasce predestinado a ser bom, mas é capaz de contribuir para tornar pior aquele que já nasceu ruim. Buscapé, o fotógrafo por vocação, consegue sair da favela sem nunca ter empunhado uma arma. O fracasso em se tornar bandido estava determinado desde sua infância. Zé Pequeno, por sua vez, nasceu e morreu bandido. Em uma determinada cena, quando Dadinho (Zé Pequeno quando criança) dispara seu primeiro tiro e mata uma pessoa, solta uma assustosa gargalhada. A essência má do menino já estaria definida. É verdade que o dualismo moçoquinho *versus* bandido remete-nos aos filmes hollywoodianos, quando a justiça é realizada através de meios não convencionais, e os papéis tradicionais passam por uma confusão capaz de, às vezes, ridicularizar as regras de convivência. Com isso é possível criar cumplicidade com um modo de agir ilícito e violento.

Dominic Strinati faz uma importante revisão bibliográfica sobre o papel da cultura de massa na sociedade contemporânea. Ao tratar o que Richard Hoggart nomeou como “barbarismo reluzente”, termo usado para identificar a influência da cultura norte-americana na classe trabalhadora e comunidade tradicional inglesa, Strinati releva a importância de se avaliar o impacto da cultura norte-americana, especialmente o cinema hollywoodiano, para a mudança no modo de vida das pessoas que consomem esses produtos. Talvez seja possível avaliar os personagens presentes em *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* de acordo com essas idéias. Para Hoggart, é possível tratar a americanização como algo danoso à cultura popular, ainda que seja preciso considerar o fenômeno como algo que não se dissocia das condições sociais e cultura locais. Isso implica olhar para o modo com que os personagens do filme foram construídos como um sintoma do convívio com a cultura norte-americana, mas também como um reflexo de condições sociais mais amplas. Strinati reforça essa concepção recorrendo às idéias de Dick Hebdige sobre a influência da americanização na concepção de mundo dos jovens ingleses. Hebdige diz que não ocorre uma apropriação do modelo americano de forma passiva e irrefletida, mas sim uma construção a partir dos materiais disponíveis da cultura popular. Hebdige aponta que os jovens ingleses

usaram as imagens, os estilos e o vocabulário da cultura popular norte-americana de modo inconfundível e positivo, como forma de resistência, embora não radical, à cultura das classes média e alta, e como uma defesa vigorosa contra sua própria subordinação (STRINATI, 1999, p. 47).

É nesse sentido que podemos encontrar aqui pistas para reconhecer em *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* alguns dos elementos presentes no cinema norte-americano, mas atentos para a forma como são resignificados. Personagens como Capitão Nascimento e Mané Galinha são um bom exemplo da forma com que as figuras do mocinho e do bandido são confundidas a partir de suas características. Se por um lado algumas das ações desses dois personagens seriam tradicionalmente atribuídas ao bandido, o contexto em que se inserem, bem pontuado pela narração do filme – que no desenrolar das cenas recobra fatos passados, intenções, sentimentos –, permite que continuem ocupando o lugar do mocinho. O que poderia ser uma releitura da figura do herói, como aquele que comete vilezas como qualquer outro ser humano, acaba sendo uma reprodução de um modelo hollywoodiano, mas contextualizado de forma a gerar identificação no público brasileiro.

Essa discussão em Strinati indica a possibilidade de avaliar como os produtos culturais são construídos a partir de realidades locais e, nesse sentido, o modelo norte-americano de herói guardaria uma significativa correspondência com o contexto narrado pelos filmes brasileiros.



Fig. 1. Imagem de *Cidade de Deus*. Fonte: www.pontomidia.com.br.



Fig. 2. Imagem de *Tropa de Elite*. Fonte: www.cinelog.com.br.

Em *Cidade de Deus*, a natureza de Zé Pequeno serve de parâmetro para medir o grau de maldade e bondade dos demais. As ações cruéis vindas de bandidos bem intencionados são justificadas pelas condições perversas em que vivem. A adversidade da favela é apresentada de tal forma que, caso a caso, os heróis e os vilões vão sendo definidos. O espectador, que acompanha o narrador da história e tem uma visão atemporal dos fatos, sente compaixão de Mané Galinha, personagem que vê a namorada sofrer abuso



Neamp

e parte de sua família ser assassinada pelo bando de Zé Pequeno. Mané Galinha entra para o crime como se não tivesse escolha, sua história é apresentada junto às contingências de tal forma que suas ações são tidas como heróicas pelo público²². O tema da violência passa a ser considerado dentro de um contexto fabricado, repleto de juízos e moralidade, e o que temos é a reprodução de modelos já conhecidos e aprovados que, somados à estética realista, ganham força entre os espectadores e balizam as discussões sobre o cotidiano.

Em *Tropa de Elite* a narrativa se desenrola também sob um dualismo. O foco está nos policiais corruptos, que merecem morrer junto com os traficantes, e nos policiais truculentos, que cumprem seu papel social. As cenas escuras, ofegantes e sangrentas também fazem parte do filme, mas agora, além de assassinatos, perseguições e mortes, a presença visual da tortura e da humilhação é explorada excessivamente. Em uma das cenas o traficante Baiano prende dois universitários em pneus de caminhão para queimá-los vivos. Essa prática é conhecida como “microondas” e corresponde à pena máxima para quem deixa escapar informações que prejudiquem o tráfico de drogas. Antes de queimá-los, após a súplica dos universitários por suas vidas, Baiano estende a mão em direção à cabeça de uma das vítimas e dispara um tiro. Não há cortes na cena. No menino ainda vivo é derramado um líquido inflamável e, em seguida, um outro traficante acende um fósforo e o joga nos dois corpos. Também não há cortes. Outra cena que podemos citar como exemplo da forma como a violência é abordada pelo filme é a que Capitão Nascimento, protagonista e herói, tortura uma moradora da favela com um saco plástico, fazendo-a sufocar antes mesmo de obter a revelação esperada. Novamente, não há cortes e podemos ver a personagem desfalecer diante da câmera. As ações do Capitão Nascimento não causaram repugnância a todos os espectadores. É isso que se pode concluir diante de tantas imitações caseiras mostradas em vídeos da Internet e debates intensos que se seguiram na Web, mas também nos jornais impressos e televisão.

²² Aqui mais uma vez podemos reparar na predominância de clichês. Quando Buscapé se refere à briga entre Mané Galinha e Zé Pequeno, comenta: “a parada agora é entre o bonitão do bem e o feioso do mal”.



Neamp

O que se viu em *Tropa de Elite* foi a desconcertante afeição de algumas pessoas à figura do personagem central. Sua imagem chegou, inclusive, a ser clamada por celebridades desesperadas pela falta de segurança pública. Novamente é possível identificar a reprodução de um estereótipo compartilhado por significativa parte da sociedade, a partir do qual foi possível ouvir o senso comum de que bandido bom, é bandido morto e policial bom é policial que mata. O fato dos policiais serem truculentos não causou indignação em grande parte da audiência, que acabou por valorizar a postura honesta e incorruptível dos componentes da tropa. Houve uma banalização da violência, justificada em alguns meios pelo discurso de que a não corrupção dos policiais era algo suficiente para legitimar suas ações.

Nos dois filmes existe um jogo entre a *violência das imagens*, o poder que elas têm de incomodar o espectador, e a *imagem da violência*, que pode ser desconhecida ou não por aqueles que assistem às cenas. Essa tensão gerada pela imagem e que exerce uma espécie de violência no espectador assemelha-se ao que Norval Baitello Júnior denominou como *iconofagia*. De acordo com Baitello existe hoje uma inflação de imagens tamanha que estaríamos vivendo um processo de incorporação delas em nosso cotidiano e, por conta disso, ocorreria também a incorporação de nosso cotidiano pelas imagens.

As imagens visuais, as imagens auditivas, as imagens mentais e conceituais, aquelas mesmas imagens que ajudaram a povoar o imaginário da criatividade humana, que ajudaram o homem a construir a sua segunda natureza, sua cultura, entraram em processo de proliferação exacerbada. Quanto mais elas se oferecem como alimento, mais aumenta a avidez por imagens. Quanto mais aumenta a avidez, menos seletiva e menos crítica se tornam a sua recepção e a sua oferta. Quanto menos seletiva e menos crítica sua recepção, tanto menos vínculos e relações, tanto menos fios e elos, tanto menos horizontes e expectativas, tanto menos consideração por tudo que está ao lado, tanto menos ética, tanto menos história (BATEILLO, 2000, p. 3-4).

De fato não é apenas a imagem da violência que seduz e incomoda o espectador, mas o pronto reconhecimento das imagens vividas no cotidiano na tela. A própria vida estaria sendo devorada pela imagem e transformada em uma espécie de bolo alimentar, que novamente nos é ofertado. Há aqui uma violência, que resulta no círculo vicioso a que



Neamp

nos condena o mercado cinematográfico. As imagens são feitas para seduzir e, tais como as sereias da *Odisseia*, aguardam o mergulho do espectador em busca do prazer e da diversão para revelarem-se como monstros e exercer sua devoração.

Não queremos entrar na discussão travada pela Escola de Frankfurt sobre as potencialidades de gerar reflexão do cinema e seu aspecto mercadológico e alienante. Mas a presença da violência nesses dois filmes comerciais deve ser vista como um fenômeno especialmente interessante, uma vez que a polêmica estabelecida atingiu um número expressivo de pessoas, o que nos permite arriscar um olhar político para ele. É possível identificar uma crítica sobre o cinema comercial de que as opiniões políticas nele contidas são exploradas com um viés sensacionalista, o que faz com que as imagens da violência e da miséria sejam espetacularizadas.

É preciso avaliar as implicações dessa crítica. Em um filme as imagens são representação do real; passam por um tratamento técnico, as cenas são ensaiadas e coreografadas. Mesmo em um documentário o cineasta faz um recorte, uma leitura do real, quando seleciona as imagens que ficarão enquadradas e as que terão de ser excluídas. Como exemplo desta parcialidade de visão, podemos citar o documentário etnográfico de Edgar Morin, referido por Paulo Menezes em um artigo, que nos alerta para o problema da produção de conhecimento em filmes documentais.

O texto remete-nos a um filme, baseado em pesquisa etnográfica, dirigido pelo antropólogo francês e realizado na aldeia de *Plozévet*, noroeste da França. As mulheres daquela aldeia realizavam as mais diversas tarefas cotidianas trajando vestimentas e penteados pesados e complexos, mas que faziam parte de suas identidades. Quando o documentário de Morin foi exibido pela primeira vez, o fato do filme ter sido rodado com base em registros etnográficos validou suas imagens e a produção de conhecimento gerada *à posteriori* de sua exibição. Em nenhum momento o cineasta/pesquisador foi questionado quanto à validade das informações veiculadas tampouco quanto à legitimidade da pesquisa acadêmica. Alguns anos depois, outro cineasta retornou a localidade e entrevistou as



Neamp

mesmas mulheres que apareceram no primeiro vídeo. O resultado foi um pouco conturbador. As mulheres confessaram que foram “obrigadas” a usar as vestimentas, tanto por parte dos maridos, que não desejavam suas esposas expostas de qualquer maneira frente às câmeras, quanto a pedido do pesquisador/cineasta, que não pode esperar por um ritual típico para registrar o uso das roupas. O problema em torno do filme de Morin foi a validade acadêmica atribuída à obra. O filme só foi legitimado como pesquisa por ter se baseado em uma etnografia, até então, tida como uma das formas mais imparciais de registro. A problemática discutida por Menezes diz respeito ao olhar do público para o filme documentário:

por mais que os documentaristas possam argumentar que não existem dúvidas de que um documentário é uma visão determinada sobre determinado assunto, portanto, uma visão sempre parcial, dificilmente o receptor, o público, irá ao cinema com estes mesmos pressupostos (MENEZES, 2002: 91).

Nesse sentido, estes filmes etnográficos ou sociológicos também guardam um aspecto ficcional, pois apresentam diversas maneiras de se construir as realidades do mundo real. No caso de filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, ainda que não haja um compromisso de difundir a verdade sobre a realidade retratada, há um esforço em construir imagens que possuam propriedades da realidade.

As imagens presentes nos filmes guardam similitude com o real e, ao mesmo tempo, são organizadas, controladas e limitadas. Esse processo implica escolhas de uma equipe que, ao pensar o produto final, mantém em vista uma finalidade que nem sempre fica evidente. De uma forma ou de outra, uma representação da realidade, tal como a que foi feita nos dois filmes em questão, pode apontar para uma questão política e ideológica.

Dizer que a imagem da violência em *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* foi espetacularizada implica reconhecer que não se trata apenas das imagens em si, com o realismo com que foram produzidas, mas reconhecer que foram imagens pensadas que suscitaram discussões em diferentes grupos sociais. “O espetáculo não é um conjunto de



Neamp

imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 1997: 13). Ocorre que as discussões foram estabelecidas a partir da abstração do real, tendência de um mundo que cada vez mais se torna abstração. Por um lado, os indivíduos contentam-se com a representação do mundo como a matéria-prima das discussões; por outro lado, a indústria cinematográfica reconhece essa afinidade e aceitação dos indivíduos e o lidar com a abstração do real coroa-se como regra, o que implica um processo de afastamento do mundo vivido. De fato, esse processo de inversão do real que descreve Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* (1967) é produzido em função de determinada sociabilidade que se subordina ao mundo da mercadoria. O espetáculo, na mesma medida em que é abstração do real, é ele próprio realidade e insere-se no cotidiano vivido. De forma que, ao tratar a representação da violência em filmes assistidos por um expressivo número de pessoas, o que temos é o produto de uma relação ampla que se estabelece entre a indústria cinematográfica e uma série de implicações desenvolvidas em uma sociedade que se organiza em torno de simulacros.

As cenas de violência, inseridas em um enredo factível, são realizadas com tal riqueza de detalhes que confundem o espectador. Reconhecemos os objetos e situações retratados na grande tela que, em determinado momento, podem fazer parte da nossa realidade objetiva, contudo, não são reais. Podemos, inclusive, ampliar essa discussão questionando se de fato esse reconhecimento das situações é vivida pela maioria das pessoas ou se a identificação imediata que se estabelece já não é pautada por outras representações realizadas por outros meios e que são absorvidas por nosso imaginário. De fato, a maioria das pessoas que assistiram às cenas dos filmes e que julgaram serem a pura realidade, jamais estiveram em um morro carioca ou presenciaram a ação de traficantes e policiais.

Poderíamos fazer uma analogia com a obra de René Magritte que, ao escrever em sua tela “*Ceci n'est pas une pipe*”, nos chama a atenção para o fato de que aquela imagem pintada, cujas propriedades se aproximam das de um cachimbo real, de fato é apenas a representação de um cachimbo. O cachimbo de Magritte não é um cachimbo real, mas não



Neamp

por isso sua imagem deixa de ser verdadeira, pois ao reconhecermos a pintura do cachimbo, atribuímos a ela um significado e reconhecemos a existência de um objeto semelhante encontrado em nosso cotidiano. O público do cinema reconhece que as imagens de violência dos filmes também podem estar presentes no dia-a-dia, tão violentas quanto aparecem na tela ou, quem sabe, ainda mais terríveis. (Podemos dizer então que, a despeito de serem representações do real, as imagens de violência trazidas pelos filmes podem guardar verossimilhança com a violência das ruas e, ainda que guardados pela segurança das salas de projeções, colocam os indivíduos em contato com esses fatos da vida real.)

Se reconhecemos que a violência do cinema pode acontecer tal qual a violência da vida real, por que afinal esses filmes receberam o rótulo de sensacionalistas? Por que os filmes foram acusados de glamorizar a violência? Talvez, para responder a esses questionamentos, tenhamos que atentar para a reação do público. A semelhança entre imagem e vida real fez com que os filmes ganhassem status de obras documentais e não ficcionais. Mesmo com efeitos especiais e técnicas cinematográficas a violência nos filmes foi convincente a ponto de causar incômodo e consternação nos policiais do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro, que foram a público se explicar e tentar desfazer a imagem de torturadores cruéis e sanguinários. Podemos dizer que se as imagens realistas dissessem respeito a outro aspecto do cotidiano, como as jornadas de trabalho nas metrópoles, talvez sequer passasse pela cabeça das pessoas atribuírem ao filme o status de documentário.

Segundo Esther Hambúrguer a utilização do tema da violência e da pobreza são propositais. Os produtores não estão preocupados em realizar debate ou denunciar problemas sociais, mas sim garantir espaço na mídia e, conseqüentemente, lucro (HAMBURGER, 2007: 124). A televisão (mais especificamente a Rede Globo) patrocinou aproximadamente a metade dos filmes distribuídos pela Motion Picture Association no ano de 2007. (GIANASSI, 2008: 57). Alguns exemplos são *Cidade dos Homens* (Fernando Meirelles, 2002), *Não por acaso* (Philippe Barcinski, 2007), *Caixa*



Neamp

Dois (Bruno Barreto, 2007) e *O cavaleiro Didi e a princesa Lili* (Marcus Figueiredo, 2006). A entrada da televisão na disputa pelo controle da veiculação das imagens teria sido prejudicial para o cinema no sentido de diminuir a diversidade de produções em prol de projetos populares e de fácil aceitação. Um exemplo é o documentário do rapper MV Bill, *Falcão, meninos do tráfico* (2006), que foi transmitido com exclusividade pelo programa dominical Fantástico. No mercado midiático é possível mapear e quantificar os temas que rendem mais audiência. A violência é um dos assuntos que preenche boa parte dos noticiários, com isso, podemos compreender melhor a identificação das pessoas com o enredo de *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* e o fato de terem se sentido motivadas a manter calorosas discussões em torno de um tema sobre o qual parecem já ter opiniões formadas.

Então, diante da afirmação de que as imagens exageradas de matança e pobreza no cinema fazem do filme um espetáculo, é preciso identificar um problema anterior aos filmes. Por que, afinal, a imagem da violência incomoda tanto? Vemos nos jornais o aumento dos índices de violência, mas onde estão as imagens da violência? Em entrevista²³, João Moreira Salles, diretor de *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), fez esta simples mas inquietante pergunta. Os meios de comunicação de massa substituíram as imagens da violência por gráficos, tabelas e simulações através de desenhos e animações. As pessoas não têm acesso às imagens reais dos assassinatos e mortes que são anunciados pelos jornais todos os dias, o que vêem são as estatísticas, os comentários inflamados de apresentadores e jornalistas, depoimentos de testemunhas e autoridades. Segundo João Moreira Salles, o Brasil passa por um problema, o do “silêncio visual”. A imagem da violência fica restrita a jornais populares, com isso perde seu potencial crítico e se torna notícia sensacionalista²⁴. Algumas cidades do Brasil, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo, possuem índices de morte iguais ou maiores aos

²³ Entrevista concedida aos organizadores do festival “É Tudo Verdade”, Maria Mourão e Amir Labaki e publicada na coletânea “O Cinema do Real” em 2005.

²⁴ Alguns desses jornais são pautados praticamente por casos de violência, inclusive com reportagens ao vivo. Ainda assim, raramente as imagens de violência são expostas. Cria-se um clima de suspense mostrando viaturas em perseguição, câmeras em movimento, imagens escuras e, finalmente, a ênfase é dada pelos comentários avaliativos e pouco elaborados do apresentador. Mesmo nesses programas, cuja audiência não se aproxima dos principais telejornais, as imagens não são tão explícitas.



Neamp

de cidades em estado de guerra civil declarado, no entanto, os cidadãos são preservados das imagens dessa violência real e lidam com o assunto a partir do senso comum fabricado nas ruas e nos meios de comunicação.

Seria possível pensar que filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* preenchem uma lacuna deixada pelos principais telejornais do país? Encontramos alguns problemas nessa formulação. Primeiro, é preciso ponderar que o cinema comercial não tem por função divulgar a realidade e, portanto, não tem nenhum comprometimento nesse sentido. Ainda que aceitemos a possibilidade de encontrar nos dois filmes a virtude de ter colocado a discussão em debate entre os espectadores, autoridades e moradores das favelas que serviram de locação, essa discussão esteve pautada em histórias ficcionais o que mantém o debate deslocado e próximo à abstração. Segundo, considerar o cinema sobre violência com uma função jornalística implica uma inversão de papéis que, se considerada com seriedade, poderia atenuar nossas expectativas sobre a função dos meios de comunicação de massa. Ainda que concordemos com João Moreira Salles sobre a ausência de imagens de violência nos meios de comunicação de massa, não esperamos que os telejornais divulguem imagens do cotidiano de traficantes e policiais e, nem tampouco que divulguem seus métodos de ação, conflitos e disputas por poder. Talvez o que se espera da mídia é um debate consciencioso em torno da violência, recuperando informações e oferecendo o maior número de enquadramentos possíveis sobre um mesmo fato, a fim de que os cidadãos tenham em mãos os dados para uma discussão menos superficial e possam construir sua opinião.

Talvez a crítica feita aos filmes, no que diz respeito à abordagem do tema, seja pela forma emotiva com que a violência foi apresentada e o que se esperava era uma discussão menos passional e mais racional. Reivindicar isso de um filme comercial, no entanto, é ignorar seus preceitos e atribuir-lhe funções que não lhe cabem. O fato dos filmes serem de ficção e apresentarem cenas de violência excessiva só fez crescer o debate entre as pessoas nas ruas e nos meios de comunicação de massa, que muitas vezes deram prosseguimento às discussões por encontrarem nesse fenômeno uma pauta a ser realizada.



Neamp

As questões não são novas. O incômodo pode ter sido causado pela presença não usual das imagens fortes, seguidas pela informação de que a história contada dizia respeito a uma realidade concreta, ainda vivida no presente. Isso foi suficiente para que alguns associassem o filme a um documentário.

A polêmica gerada nos parece ter sido positiva. O simples fato das pessoas discutirem o tema foi um ponto fora da curva e rendeu uma atenção das pessoas a um tema que em geral pouco se debate. As estatísticas sobre a violência são recebidas pela população com uma espécie de indignação mansa, como se o assunto não lhe dissesse respeito. O fato de alguns terem colocado em cheque a produção dos filmes e questionado a interpretação da equipe como sendo tendenciosa, superficial ou mesmo irresponsável, aos nossos olhos, também é positivo. Em *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles teve o auxílio de profissionais oriundos da favela para que nenhum detalhe escapasse a realidade, ainda assim alguns dos moradores não ficaram satisfeitos com o resultado. As imagens, ao serem trabalhadas, reorganizadas, e dotadas de texto ficcional, adquirem um distanciamento do real e isso é próprio do cinema. Um filme, quando não é explicitamente uma realidade inventada, é uma leitura do real, que propicia outras leituras dos espectadores. Essas leituras, é claro, poderão ser influenciadas pela narração do filme, pelos personagens e atores, pelo enquadramento das situações apresentadas; mas sobretudo, as interpretações do filme serão fruto de uma combinação com a memória e as experiências vividas pelo espectador.

As imagens fortes de tortura e morte seqüestraram os olhos dos espectadores, fato que fica mais instigante em um país como o Brasil, em que a notícia sobre violência, ainda que seja sem imagens, é bastante comum. A maioria das interpretações foi fruto da indignação e permaneceu na superfície da questão. Mas a expressiva quantidade de pessoas que tomaram parte na polêmica contribuiu para que o fenômeno se transformasse em objeto sociológico. *Cidade de Deus* e, posteriormente, *Tropa de Elite* estabeleceram uma separação entre aqueles que acham que o realismo das imagens de violência no cinema contribui para reafirmar o espetáculo e aqueles que acreditam que o cinema comercial também pode, por meio do entretenimento e da polêmica, incitar o debate



Neamp

social. No caso desses primeiros, podemos enxergar nos filmes a presença da política na ideologia e no modo de produção de mercadorias culturais que mantém os cidadãos afastados do mundo vivido, lidando com simulacros. Para os demais, que vêm no cinema comercial uma rara oportunidade de inflamar debates na população, identificamos um elemento político na maneira como a opinião é formada e no fato de tantas pessoas serem mobilizadas em torno de uma questão social. Nas duas situações é curioso reconhecer no cinema comercial um objeto de análise legítimo, em torno do qual giram questões políticas, o que obriga os Cientistas Sociais a considerá-lo como algo mais que simples entretenimento.

BIBLIOGRAFIA

BAITELLO Jr., N. As imagens que nos devoram - Antropofagia e Iconografia. São Paulo, 2000. Disponível em: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/110.rtf. Acesso em 02/05/09.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Ed. Contraponto, Rio de Janeiro, 1997

GIANNASI, A. M. Reflexão sobre o cinema feito hoje no Brasil. *Revista Aurora*, nº 2, São Paulo, 2008. Disponível em: www.pucsp.br/revistaaurora. Acesso em: 31/04/09.

HAMBURGER, E. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente – reflexões sobre a idéia de espetáculo. *Revista Novos Estudos*, nº 79, São Paulo, 2007.

MENEZES, P. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *RBCS*, vol. 18, nº 51, São Paulo, 2003

MOURÃO, M. e LABAKI, A. (org). *O cinema do real*. Cosacnaify, São Paulo, 2005

STRINATI, D. *Cultura popular – uma introdução*. São Paulo, Hedra, 1999.

JORNALISMO CULTURAL: POLÊMICA OU PROPAGANDA? ²⁵

Fabio Cypriano *

Resumo: Este artigo aborda como a crítica no jornalismo cultural tem se restringido ao espaço das resenhas, fazendo com que os textos tornem-se mais propagandísticos do que jornalísticos. Isso ocorre, em parte, pela necessidade dos jornalistas em agradarem ao circuito das artes, evitando polêmicas para manterem-se não só bem informados como usuários de benesses como convites para festas e viagens.

Abstract: This article approaches as the critical view in the cultural journalism has been restricted to the space of the reviews, what means texts become more propagandistic than journalistic. This occurs, in part, for the necessity of the journalists in pleasing the art circuit avoiding controversies to remain not only well informed as using benesses like invitations for parties and trips.

Quando se fala em crítica no jornalismo cultural, sempre se considera apenas o espaço de fato destinado às resenhas, como se todo o resto dos cadernos culturais devessem apenas ser registros das obras ou projetos de artistas ou produtores culturais. Contudo, o bom jornalismo cultural, assim como qualquer bom jornalismo, é o jornalismo crítico e é sobre isso que pretendo me aprofundar nesse texto.

Há uma complacência na cobertura de cultura pelos jornais, como se nesse campo só existissem pessoas de “boa vontade”, o que faz com que as mazelas do mundo sejam alocadas apenas nos cadernos de cidade e política, enquanto a cultura se configura como

²⁵ Este texto é uma versão ampliada do que foi apresentado no 1º Congresso de Jornalismo Cultural, no dia 07/05/2009, em mesa sobre Artes Plásticas intitulada “Arte e crítica”, da qual participaram os artistas Ana Maria Tavares, Paulo Pasta e o designer Rico Lins

* Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde é professor nos cursos de Jornalismo e Comunicação das Artes do Corpo (graduação) e Jornalismo Cultural e Arte: Crítica e Curadoria (pós-graduação lato sensu). Atua como crítico de artes plásticas e repórter da “Folha de S. Paulo”, além de ser colaborador da revista inglesa “Frieze” e autor de “Pina Bausch” (Cosac Naify, 2005), entre outros.



Neamp

um espaço de armistício. Segundo essa fórmula, o “lado mal” da sociedade se revela nos cadernos sérios (política, dinheiro ou cotidiano), enquanto o “lado bom” na cultura.

Em parte, creio que isso tem a ver com um desconhecimento geral pelos jornalistas do papel que a arte assumiu, especialmente nos últimos 50 anos, em ser ela também um campo de crítica, de reflexão. Por isso, o que predomina nas coberturas em geral é uma visão da cultura e da arte como entretenimento e diversão, tornado desnecessário qualquer espaço para um jornalismo crítico. A crítica ficaria assim restrita às resenhas, que no fim são sempre a opinião de algum especialista, portanto um texto com caráter pessoal, subjetivo.

Mesmo assim, em alguns veículos, tampouco a crítica pode ser também exercida de forma independente, pois ela não deve assustar o leitor. Há alguns anos, recebi um email de um colega que trabalhava numa publicação brasileira de grande circulação especializada em cultura convidando-me para escrever uma crítica com alguns parâmetros um tanto estranhos:

“Caso você tope, teria então que ser um texto ‘objetivo, direto e didático’, para um leitor interessado em artes, mas que não é familiarizado com a arte contemporânea. Enfim, um modelo que você já teve que aplicar outras vezes. Outro pedido, nas palavras deles [dos editores]: ‘que o texto não detone a exposição. Se for o caso, pode apontar fragilidades, mas não destruir’.”

Nesse exemplo, e se trata de uma das poucas publicações especializadas em arte, vê-se como o leitor é tratado de forma ingênua, até mesmo preconceituosa, enquanto o crítico fica impossibilitado de exercer seu juízo crítico de forma independente. Se “com bons sentimentos faz-se má literatura”, como afirmava André Gide, imagine-se jornalismo.

Mas, nesse exemplo observa-se o que o sociólogo francês Pierre Bourdieu denomina “informação ônibus”, ou seja, aquela que agrada a todo mundo, pois, no fim, quanto mais público se quer, menos se deve provocar o choque, a polêmica, portanto, o bom jornalismo.

Creio que isso também tem muito a ver com uma nova geração de jornalistas que percebeu que, quando se agrada a todos, seu trabalho fica muito mais fácil. É uma postura



deliberada em realizar uma política de boa vizinhança para não deixar de ter informação e garantir, assim, uma série de privilégios, como convites para viagens, inaugurações, jantares, festas. No circuito das artes, especialmente hoje, que existe uma turismo da arte, jornalistas são convidados para conhecerem museus, instituições e centros culturais nas mais diversas cidades, do interior do país, como em Brumadinho (Minas Gerais), onde está o Centro de Arte Inhotim de Bernardo Paz, às grandes capitais européias.

Jornalistas que de fato exercem um olhar crítico sobre instituições culturais acabam não sendo mais convidados para retornar a tais locais. Por isso, percebo que tem sido comum apenas a valorização do “lado bom”, evitando especulações e polêmicas, ou seja, evitando-se jornalismo.

Nesse sentido, o que eu posso testemunhar é que na “Folha de S. Paulo”, onde trabalho há quase dez anos, nunca tive algum tipo de pressão em falar bem de alguma instituição e, sinceramente, sou até mesmo estimulado à crítica. O que percebo, contudo, é que não é a instituição jornal que evita polêmica, mas os próprios jornalistas. Conseguindo ser unânimes, escrevendo de forma positiva sobre todo mundo, deixam o jornalismo de lado, tornando-se semipublicitários mal pagos. Contudo, não se pode esquecer que “jornalismo cultural” é composto por duas palavras e, por jornalismo se espera sempre um olhar crítico, independente do campo ao qual ele está associado.

E se quero tratar dessa questão é porque acredito que o circuito artístico não gosta da crítica fora da própria crítica. Como exemplo recente disso, quero citar os curadores da 28ª Bienal de São Paulo, que, no relatório final do evento, avaliaram a cobertura jornalística da seguinte forma:

“Vale observar a diferença de abordagem entre a imprensa brasileira e a estrangeira. Enquanto a primeira, com significativas e gratificantes exceções, faz alarde de impressões generalizadas e questões localizadas, sem ver, tentar analisar, ou entender o todo do projeto, independente de suas qualidades e problemas, a segunda, recebe a 28ª Bienal como uma demonstração de energia e vitalidade da tradicional Bienal de São Paulo, por seu investimento num projeto de risco, provocador, abrindo um debate radical em lugar de continuar na sua confortável posição de uma instituição consolidada. Na imprensa internacional a 28BSP representa uma proposta de resgate das exposições de



Neamp

arte contemporânea como um espaço de reflexão e experimentação, uma espécie de laboratório para as práticas artísticas e o pensamento na atualidade. Ela é percebida como um esforço de recuperar para a exposição um papel de ponta no debate e difusão da arte contemporânea, e para isso pôs em movimento um grupo qualificado de artistas, curadores, críticos e acadêmicos que ativaram o espaço e a memória da própria instituição que o realiza, assim como problematizaram o modelo e o sistema das bienais no circuito internacional”.

Esta Bienal, apelidada de Bienal do Vazio, foi extremamente questionada por todo o circuito artístico nacional, justamente por querer abordar o contexto da Bienal, presidida por um empresário desacreditado e sem legitimidade, o que dificilmente poderia ser percebido pela imprensa estrangeira. Sem compreender o contexto, a imprensa estrangeira, na maioria dos casos, limitou-se a uma visão superficial, da visita ao evento por dois ou três dias. Ora, não é de se desconfiar que visões tão rápidas sejam mais bem avaliadas que aquelas que, diariamente, estão envolvidas com a cobertura da Bienal?

O fato é que, por mais bem intencionados que os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen estivessem, eles desconsideraram a cobertura crítica, pois acreditaram que a boa vontade deles, e disso não duvido, fosse suficiente. Mas, e talvez aí esteja um grave engano, toda a cobertura da **Folha** não foi por desmerecer o trabalho da curadoria, mas exercer jornalismo. Se, por exemplo, a prisão da pichadora teve tanta atenção por parte da mídia, é que isso é um fato jornalístico. Se funcionários e artistas não são pagos, isso também é um fato jornalístico. A Fundação Bienal de São Paulo é uma instituição pública e muitos dos escândalos que a envolveram só são conhecidos porque o jornalismo foi de fato exercido.

Existe uma forte tendência a se personalizar as relações, quando se trata da cobertura jornalística. Ora, se as pessoas exercem atividade de caráter público, elas precisam estar conscientes que podem ter um acompanhamento público de sua ação e que não necessariamente ele deva ser publicitário.

A questão da publicidade, aliás, é um elemento importante dentro do panorama que estou buscando apresentar. Isso significa que muito do que se lê em cadernos culturais é uma cópia ou uma versão disfarçada de releases enviados pelas assessorias de imprensa, que



Neamp

cumprem muito bem o seu papel de divulgadoras das exposições, apesar muitas vezes exagerando nos tons dessas mostras. Contudo, é isso que se espera de uma pessoa paga para tal função. A questão é quando os jornalistas acreditam em tudo o que o assessor escreve.

Recentemente, por exemplo, recebi de uma assessoria de imprensa um release no qual a exposição “Arte na França 1860-1960: O Realismo”, que ficaria em cartaz no Museu de Arte de São Paulo, entre 16 de maio a 28 de junho, seria “a mais importante do ano da França no Brasil”. Ora, fica até um tanto ridículo essa valorização excessiva, já que é de se desconfiar que o assessor de imprensa da exposição a apresente com tal superlativo.

Outro exemplo recente foi a exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo denominada “Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção Auer”, em cartaz entre 23 de abril e 28 de junho. Segundo o release da assessoria de imprensa, esta seria a exposição que inauguraria o calendário do ano francês no país, ignorando uma outra exposição na Pinacoteca do Estado, “Fernand Léger: relações brasileiras e amizades brasileiras”, aberta quase vinte dias antes.

Até mesmo um repórter da “Folha de S. Paulo”, jornal que já havia noticiado a exposição da Pinacoteca, acreditou no texto do release, corroborando a assessoria de imprensa. Pior, contudo, foi que nenhuma das matérias sobre a mostra no MAM abordou um fato importante, mas constrangedor para o museu: a coleção do casal de colecionadores suíços Michel e Michele Auer, foi incluída no ano da França no Brasil, pois havia sido cedida para a cidade de Montpellier, na França, num museu que seria construído especialmente para esse fim. Entretanto, por uma alta taxaação de impostos, o casal decidiu não mais ceder a coleção ao país, trazendo embaraço à festividade brasileira, que não despertou interesse dos jornalistas que cobriram a abertura da mostra, exemplo de jornalismo preguiçoso e benevolente. Informalmente, consultei até a assessoria de imprensa do museu para tentar entender porque omitiram a mostra da Pinacoteca e contaram que foi para agradar a presidente da instituição.

Esse comportamento parcimonioso, e um tanto autodefensivo, é verdade, leva a um jornalismo duvidoso, obviamente. Outro exemplo pode ser observado na revista



“Bravo!” do mês de maio. Nela, um jornalista aponta que a obra do artista Hélio Oiticica (1939 – 1980) nunca teve tamanha repercussão como agora, usando como exemplo a construção da obra “Magic Square”, em Inhotim, na coleção de Bernardo Paz, considerando a iniciativa a “renascença Hélio Oiticica”. Sem dúvida é significativa a instalação dessa obra no espaço do colecionador mineiro, mas essa mesma obra já foi construída, há dez anos, no Museu do Açude, no Rio de Janeiro, que faz parte das Coleções Castro Maya, aquele que teve algumas obras roubadas há poucos anos.

O repórter conta de Inhotim, como se apenas agora projetos de Oiticica estariam sendo postos em prática, apontando desconhecimento dessa outra versão, que existe num lugar público. Provavelmente, essa primeira versão de “Magic Square” não deveria constar das informações contidas no release de Inhotim, caso tenha sido essa a fonte do jornalismo.

Outra possibilidade, sempre recorrente também no jornalismo cultural, é o uso do “gancho”, ou seja, de um fato recente que sirva para atualizar algum assunto que mereça ser retomado. A instalação em Inhotim poderia mesmo ser um gancho, mas outro fato mais marcante, a recente exposição de seis Penetráveis do artista no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio, inaugurada no início do ano, mas fechada pelo Projeto Hélio Oiticica, por falta de pagamento da Prefeitura do Rio, foi citada apenas no fim do texto, evitando-se a polêmica como eixo do artigo, que de fato é a informação mais contundente do texto.

Ao invés da polêmica, propaganda. Essa, afinal, tem sido a tônica do jornalismo cultural. O ceticismo, marca do bom jornalismo por criar certo distanciamento e dúvida, foi trocado pelo engajamento, fazendo com que repórteres considerem-se colaboradores do circuito artístico, caracterizando-os mais como porta-vozes do que como jornalistas de fato.

BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre (1997) , Sobre a Televisão. São Paulo: Jorge Zahar Editor

BANDEIRANTE DA TELA: O CINEJORNALISMO DE ADHEMAR DE BARROS²⁶

Ari Macedo^{*}

Vera Chaia^{**}

Resumo: Este artigo trata da relação entre cinema, estrutura partidária e mercado. Para tanto se detém na análise do cinejornal *Bandeirante da Tela*, produzido nos anos de 1947 a 1956, no estado de São Paulo, e criado pelo então governador Adhemar de Barros. Foi difundido durante todo o período de hegemonia do adhemarismo no estado.

Abstract: This article is concerned with the connection between cinema, political party framework and market, analysing the newsreel *Pioneer of the Screen*, produced from 1947 to 1956, in the state of São Paulo. It was created by governor Adhemar de Barros, and it was shown during the whole period of the "adhemarism" hegemony in the state.

A apropriação pelos políticos dos meios de comunicação sempre esteve presente na história. No caso brasileiro, pode-se afirmar que estes serviram como moeda de troca,

²⁶ Este artigo é baseado no levantamento que Ari Macedo realizou na Cinemateca Brasileira, por ocasião da elaboração de sua tese de doutorado *Adhemar de Barros: práticas e tensões políticas no poder*, defendida na PUC/SP em 2007.

^{*} Doutor em Ciências Sociais e pesquisador do Neamp (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor do UNIFIEO.

^{**} Professora do Departamento de Política e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, pesquisadora do Neamp (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pesquisadora do CNPq.



Neamp

isto é, utilizados politicamente, uma vez que a concessão de estações de rádio e televisão funcionava como prerrogativa do Estado.

Getúlio Vargas (1930-1945 e 1951-1954) foi quem inaugurou esse feito no Brasil, como o primeiro governante a perceber a importância dos meios de comunicação e a fazer uso destes para manipular a propaganda estatal. Utilizava o rádio (meio mais difundido na época) e o jornal *A Manhã* (imprensa oficial do Estado Novo) para divulgar seus feitos públicos. O foco eram os trabalhadores, na sua maioria analfabetos, e os temas sempre ligados à legislação social trabalhista do Estado Novo. Os programas de rádio e o jornal eram os meios de ampla difusão da legislação assistencialista do governo federal.

Vargas também abusou da política cultural visando auxiliar o engendramento da unidade e da identidade nacional. Vários são os exemplos desses mecanismos utilizados: o programa a Voz do Brasil, criado em 1935; o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), de 1937, com o objetivo promover e orientar a utilização da cinematografia como meio de educação popular; e o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), instituído em 1939, servia como o braço auxiliar para a divulgação das obras do seu governo.

Neste sentido, pode-se dizer que especialmente o rádio, implantado no Brasil nos anos 20, era o meio mais apropriado e utilizado pelos governantes para divulgar suas idéias e promover a integração do território brasileiro. O programa Voz do Brasil surgiu na esteira desse projeto de promoção da integração nacional, criando uma identidade política única e divulgando as idéias de Vargas. No DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) eram engendradas as idéias do uso da máquina pública em benefício do governante. Já o cinema, por exemplo, era um dos meios mais propícios para fazer propaganda política. Nada melhor do que retratar em imagens o que o governo estava fazendo.

No Estado de São Paulo não fora diferente. Um dos políticos que mais soube utilizar os meios de comunicação paulistas foi Adhemar de Barros. Estes serviam como canal de divulgação das práticas políticas do cotidiano do seu governo. Médico e de



família fazendeira na região de São Manoel, interior de São Paulo, Adhemar fora um dos mais influentes políticos paulistas.

A trajetória adhemarista teve início em São Paulo no final dos anos 30, quando o presidente Getúlio Vargas nomeou Adhemar como interventor federal no estado. Dos nomes propostos a Vargas pelo PRP (Partido Republicano Paulista), o de Adhemar constava como o último. As apostas de que seria o nomeado eram pequenas. Na verdade, Vargas não queria na liderança do Estado uma das raposas do PRP, mas um político jovem e fácil de ser manipulado.

A trajetória do líder paulista começou um pouco antes, quando foi eleito deputado constitucionalista em 1934. Não tinha o perfil de um político nato. Seu ingresso no partido e a decisão de se candidatar ocorreram no último instante. Eleito, foi um dos mais severos críticos ao governo Vargas. Seus discursos eram ásperos e contundentes. Logo, sua nomeação como interventor em São Paulo soava como estranha.

Quando se aproxima a constituinte de 34 e começam a se organizar as chapas para deputados, Adhemar volta do exílio, na Argentina.

Um dia, o tio José Augusto de Resende vai à sua casa, levando convite do general Ataliba Leonel, que queria Adhemar saindo candidato a deputado estadual pelo PRP.

Três meses depois, dá a resposta:

- Aceito, com uma condição.
 - Qual?
 - De me retirar logo após as eleições, para retornar à medicina.
- Acordo selado.

Adhemar elege-se. Dos sessenta deputados, é o 17º mais votado. Toma posse. Começa a brigar, a defender suas idéias.

Passam-se dois, três meses. Adhemar encontra-se com o tio, que lhe pergunta:

- Como é, ainda pensa em se afastar da Assembléia?



Neamp

- Quem, eu?

- Pois é, você mesmo!

Nem o senhor, nem o general Ataliba Leonel, me retiram mais de lá.

Faz uma pausa, e pergunta:

- Sabe por quê?

- Não.

- Tomei gosto pela danada. E, dela não vou mais me afastar.

Danada é a política. (LARANJEIRA, 1990: 17-18)

A interventoria impulsionou a carreira política de Adhemar, tornando-se o único governador por três mandatos em São Paulo e um dos mais influentes políticos nacionais dos anos 40, 50 e 60. Conseguiu se tornar mais popular do que o próprio Getúlio. Popularidade esta conquistada, em parte, com a promoção, pelo Estado, de eventos públicos, como desfiles cívicos, missas, inaugurações, festas populares. Adhemar fazia em São Paulo o que Vargas fazia em âmbito nacional.

Sua figura carismática se sobrepunha a de Getúlio. A imagem de administrador competente e de realizador de obras públicas convenceu os paulistas. Diferentemente de Vargas, Adhemar caminhava, literalmente, no meio do povo. Saía pelas cidades paulistas fiscalizando as obras públicas e conversando com a população. “Sua imagem era cuidadosamente alimentada através da utilização da máquina administrativa do Estado, dos prefeitos nomeados e de uma ativa política de propaganda que chegou a utilizar o cinema, como na série de documentários intitulada “O Bandeirante na Tela”” (HAYASHI, 1996: 80).



Fig. 1. Campanha para a prefeitura de São Paulo (1956)

Também era comum um programa de rádio voltado para a população do interior, a "Palestra ao pé do fogo", onde mantinha uma comunicação direta com o caboclo.

Adhemar entendia a importância do que hoje conhecemos como *marketing político*. Via no processo de comunicação o caminho para se tornar uma liderança nacional e popular. Tinha como referência o governo Vargas e suas campanhas permanentes, usufruindo dos meios comunicacionais, de aproximação com povo brasileiro.

“As lideranças políticas necessitam da mídia e conseguem se firmar nesta situação à medida que sua imagem é construída e veiculada por ela. A publicização torna-se fundamental para deflagrar ou firmar qualquer carreira política” (CHAIA, 2001: 287). E é neste sentido que “o marketing político não se reduz a épocas ou ao processo eleitoral, sendo também utilizado por governos eleitos que buscam apoio e legitimidade para suas ações” (CHAIA, 2001: 289). Adhemar de Barros soube utilizar o rádio e o cinejornal como meios para construção de sua imagem política.

Conseguia manipular a imprensa paulista a seu favor. O único impresso contrário ao seu governo foi o jornal *O Estado de S. Paulo*. Durante toda a sua trajetória política sofreu acusações do meio de comunicação, em razão da intervenção que o jornal sofreu por ocasião do governo de Adhemar no período do Estado Novo. Mas depois de ser exonerado do cargo de interventor pelo presidente Vargas, em 1941, perdeu o apoio da mídia e percebeu a necessidade de ter os seus próprios meios de divulgação política para



voltar ao poder. Foi quando comprou o jornal *O Dia* e inaugurou o projeto *Bandeirante da Tela*.

As intenções políticas de Adhemar de Barros eram mais audaciosas, queria chegar à presidência da República. Mas antes era preciso consolidar sua liderança em São Paulo, e assim Adhemar o fez. Candidatou-se ao governo estadual em 1947. Ao mesmo tempo lançou o *Bandeirante da Tela (BT)*, um programa de cinejornalismo com assuntos sobre variedades e política. Projetado nas principais salas de cinema antes do início dos filmes, durou até 1956. Ipiranga e Marabá, de grande fluxo, eram os locais de maior exibição. Archangelo (2007) afirma que dos BTs catalogados na Cinemateca Brasileira, um terço diz respeito a Adhemar, seu partido, o PSP (Partido Social Progressista), e seus membros. O restante versava sobre as mais diversas pautas: moda, esporte, cultura, saúde, educação.

O programa era produzido pela Divulgação Cinematográfica *Bandeirante*, de propriedade de Adhemar. Não era uma agência estatal, mas seguia o modelo de produção de programas daqueles financiados pelo governo federal como *Cine Jornal Brasileiro*, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), e do *Cine Jornal Informativo*, da Agência Nacional. O programa era pago com dinheiro do PSP e de inserção de matérias pagas.

O político, o empreendedor, o paternal, o assistencialista, o médico, o homem sensibilizado e o chefe de família. Enfim, uma variedade de representações numa unidade merecedora de crédito: o *bandeirantismo*. Idéia cara a Adhemar de Barros, pois investida não sem conflitos e enfrentamentos com os inimigos políticos... mas bastante difundida quando vinculada a um tipo de cinema que noticiava o cotidiano, convidando o espectador a partilhar símbolos e valores tomados de um caldo cultural que lhe era próprio. (ARCHANGELO, 2007).

Não é possível mensurar o quanto a construção da imagem pública de Adhemar de Barros feita pelo *Bandeirante da Tela* repercutiu nas eleições das quais participou. Também não podemos estabelecer como a propaganda era vista pela população. Apenas o crítico de cinema Carlos Ortiz, em 1949, questionou a forma aberta de propaganda adhemarista nos cinejornais (ARCHANGELO, 2007: 67). “O fato é que um investimento



sem o mínimo de retorno – político e financeiro – dificilmente teria gerado um número considerável de cinejornais (...)” (ARCHANGELO, 2007: 69).

Adhemar aproveitou do *Bandeirante da Tela* para intensificar as suas campanhas eleitorais e mostrar os seus feitos políticos. Usou o cinejornal em 1954, quando disputou o governo de São Paulo, e em 1955, no pleito presidencial. Mesmo se beneficiando de todos os recursos através do cinema, foi derrotado. O trecho a seguir enfatiza a dimensão do projeto e como a produtora adjetivava o candidato, construindo sua imagem política: “Por espontânea e cordial a homenagem que o povo presta durante o trajeto as ruas da cidade a Adhemar e ao governador Assunção, mostra prestígio e simpatia que disputam idos no seio dos habitantes do Norte.”²⁷.

A POLÍTICA E O CINEMA

As pessoas quando compram um ingresso de cinema estão dispostas a se divertirem, o que não era diferente nos anos 40 e 50. Por isso, o *Bandeirante da Tela* era estrategicamente pensado. Adhemar de Barros tinha muitos eleitores, mas também não contava com a simpatia de outra parcela da população. Tratar só de política não agradaria o público dos cinemas.

(...) A observação detalhada do BT revela uma série de símbolos e temas ligados à pluralidade da sociedade paulista, cujo corpo social, inserido no progresso de uma cidade “que não para”, se reconheceu nas diversas formas de desenvolvimento e modernidade que pairava nos discursos políticos das mais variadas tonalidades, entre eles o de Adhemar de Barros. (ARCHANGELO, 2007: 95).

Segundo Archangelo (2007), moldar o texto de modo a apresentá-lo com um discurso de modernidade e progresso cativava o paulista. Discurso este notado em um dos

²⁷ Bandeirante da Tela n. 372. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1951. Fita de Vídeo (8m55s), VHS. Cinemateca Brasileira.



BT: “Aos autores de um novo dia, bem cedo ainda, começa a vida nos redutos industriais. As chaminés, dedos a apontar os céus, atraem para as colméias operárias de ambos os sexos”²⁸.

O discurso se coadunava com aquilo que o paulista queria escutar: povo trabalhador, visionário, moderno, apto ao progresso.

A via Anchieta é das mais modernas rodovias do país. O serviço de policiamento e controle da via Anchieta pode classificar-se de exemplar. Apreciada fonte de renda para o Estado, constituem os postos de pedágio devido ao grande número de veículos que circulam nessa estrada que liga o planalto ao mar. Modelar a atuação da polícia rodoviária²⁹.

As aparições de Adhemar de Barros eram de duas formas: ou inseridas a um contexto, em que o locutor, ao se referir a um determinado assunto citava o nome de Adhemar; ou, bastante comum, fora de qualquer contexto e com corte seco da cena anterior para uma em que aparecia o líder político.

No mesmo BT em que falou da Via Anchieta, seguia o locutor: “A via Anchieta iniciada e inaugurada durante o governo do Sr. Adhemar de Barros, oferece vistas e panoramas belíssimos. Centenas de estradas como esta deveriam estender-se por todos os estados da nação”³⁰. Na teia dessas relações entre o cinema e a política, os BTs aproveitavam toda a oportunidade para relembrar quais as obras executadas por Adhemar de Barros quando governou o Estado. Realizações na área da saúde, educação, transportes, dentre outras, eram permanentemente ressaltadas pelo cinejornal.

²⁸ Bandeirante da Tela n. 396. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1951. Fita de Vídeo (8m41s), VHS. Cinemateca Brasileira.

²⁹ Bandeirante da Tela n. 680. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1955. Fita de Vídeo (7m24s), VHS. Cinemateca Brasileira.

³⁰ Bandeirante da Tela n. 680. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1955. Fita de Vídeo (7m24s), VHS. Cinemateca Brasileira.



Neamp

As visitas feitas por Adhemar a outros Estados também eram retratadas. Quando estava em regiões muito pobres, o BT fazia uma comparação com São Paulo, sempre enfatizando o desenvolvimento do Estado sob os governos de Adhemar de Barros. Em visita a Belém, o locutor enfatizava a figura popular do líder paulista.

Belém do Pará recebe a visita de Adhemar de Barros, a quem o governador do Pará, General Assunção e o prefeito de Belém Dr. Lobo Álvares de Castro, oferecem hospitaleira recepção. As ruas e os lugares mais interessantes de Belém do Pará são percorridos por Adhemar de Barros em companhia dos principais homens da administração paraense. Por espontânea e cordial a homenagem que o povo presta durante o trajeto as ruas da cidade de Adhemar e do governador Assunção (...)³¹.

Ao descrever a cidade, o BT apresenta os pontos pitorescos de Belém. Ao citar as favelas da cidade, diz o locutor: Uma visita [que] se impõe ao pai dos pobres. Preocupação constante dos governos esclarecidos”³². O intuito era enfatizar o papel preponderante dos governantes progressistas.

No aspecto das ações políticas, as imagens procuravam focalizar sempre Adhemar no meio do povo. “No aeroporto de Pampulha a chegada do Sr. Adhemar de Barros era aguardada com grande antecedência. Acompanhado de sua esposa e de personalidade de prestígio da vida política nacional, o Sr. Adhemar de Barros recebe expressivas manifestações de solidariedade e apreço”³³. Na oportunidade, Adhemar participou, na cidade mineira, de uma convenção do PSP. As imagens o mostravam sempre acompanhado de lideranças políticas e de populares. Neste BT, em especial, uma cena peculiar. Aproveitando a religiosidade do povo mineiro, o líder solicitou uma reza antes dos discursos dos convencionais.

³¹ Bandeirante da Tela n. 372. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1951. Fita de Vídeo (8m55s), VHS. Cinemateca Brasileira.

³² Bandeirante da Tela n. 372. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1951. Fita de Vídeo (8m55s), VHS. Cinemateca Brasileira.

³³ Bandeirante da Tela n. 663. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, s/d. Fita de Vídeo, VHS. Cinemateca Brasileira.



Neamp

As viagens ao exterior também ganharam destaque no BTs. Eram tratadas como viagens de estudo. Em uma dessas, disse Adhemar: “Visitei uma dúzia de países na Europa em viagens de estudo e tive a oportunidade de verificar [muita coisa] que pode interessar a nossa terra”³⁴.

Mas um tema mereceu maior atenção: o social. Em diversos BTs a saúde, a educação e os projetos sociais foram aprofundados.

No Estado de São Paulo cuidados especiais foram dedicados à criança. Antes mesmo de amanhecer o bebê passou a ter à sua disposição serviços médicos especializados. O controle pré-natal indica com precisão as condições de nascimento. Nas maternidades os obstetras e os exames se fazem necessários. As mães têm a certeza de que ainda que decidam processos cirúrgicos, poderão trazer ao mundo seus bebês em condições de perfeita segurança (mostra nascimento do bebê). Ei-lo! O rei, o maior, o dono da existência de papai e mamãe, adorado e rechonchudo pimpolho, com o qual se preocupam cientistas e administradores. Em São Paulo muito se tem feito em favor dos pequeninos seres, uma ação que se desenvolveu mais quando esteve à frente do executivo paulista um médico, que encarou o problema de maneira direta, conseguindo baixar os índices de mortalidade infantil, graças à instalação de postos de saúde e extensa rede de proteção à criança em todo o Estado bandeirante³⁵.

Nos cinejornais em que os projetos sociais mereciam certo destaque, o trabalho da ex-primeira dama do Estado, D. Leonor Mendes de Barros, era sempre enfatizado. “Na senda de uma representação “convvincente”, o *paternalismo* no discurso adhemarista foi patente, num apelo que ocorreu diretamente quando vinculado aos compromissos de dona Leonor” (ARCHANGELO, 2007: 95).

³⁴ Bandeirante da Tela n. 501. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1952. Fita de Vídeo, (7min56seg), VHS. Cinemateca Brasileira.

³⁵ Bandeirante da Tela n. 396. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, s/d. Fita de Vídeo, VHS. Cinemateca Brasileira.



Fig. 2. No Abrigo Leonor Mendes de Barros em Campos de Jordão (1948)

Os BTs, quando das aparições de D. Leonor, eram apelativos. Exacerbavam o sentimentalismo. Em um desses cinejornais próximo do Natal, registrava o locutor: “Em São Paulo (...) há pessoas que se incubem de lembrar a Papai Noel a infância desprotegida. D. Leonor Mendes de Barros há muitos anos lidera esses movimentos filantrópicos desdobrando-se em atividades”³⁶. Neste caso, a entrega dos presentes era feita diretamente por ela. “Nas manifestações de carinho registradas no BT para com ela, o discurso cinematográfico enveredou pela figura por vezes maternal, com ações assistencialistas, noutras matriarcal, com representações de uma pessoa central no seio do lar e da família” (ARCHANGELO, 2007: 95).

Os meios de massa, rádio e cinema, foram utilizados com muita perspicácia pelo líder político. Só que a mensagem era muito regional, centrada no Estado de São Paulo. Diferente do momento atual, em que a televisão projeta ou destrói uma liderança política nacionalmente.

³⁶ Bandeirante da Tela n. 415. São Paulo: Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1955. Fita de Vídeo, (5min40seg), VHS. Cinemateca Brasileira.



Com a inauguração, em 1950, da TV Tupi, em São Paulo, cria-se uma estrutura de comunicação fundamental para o país, uma tríade com grande importância midiática formada pelo rádio, cinema e televisão.

O cinejornalismo, personificado por Primo Carbonari, entra em decadência nos anos 90. É a partir deste período que os governos recorrem às agências de publicidade e propaganda e encomendam as suas próprias peças publicitárias que ganham o claro teor institucional, tendo como objetivo divulgar suas obras e realizações.

O marketing institucional adquire uma importância vital, reforçando o papel das agências de Publicidade e Propaganda. As assessorias de imprensa desempenham também a função de buscar espaços para a divulgação de diferentes governos - nas áreas municipal, estadual e federal. Neste sentido, os cinejornais até então financiados por empresas privadas e por setores governamentais, saem das telas do cinema e encontram um novo espaço de propaganda: a televisão.

BIBLIOGRAFIA

ARCHANGHELO, Rodrigo – Um Bandeirante nas Telas de São Paulo: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956), dissertação de mestrado defendida na USP em 2007.

CHAIA, Vera – Mídia e Marketing Político, em DOWBOR, L., IANNI, O, RESENDE, P, SILVA, H. (Orgs.) – Desafios da Comunicação, Editora Vozes, Petrópolis, 2001.

HAYASHI, Marli. A gênese do adhemarismo. USP: Dissertação de mestrado em História Social, 1996.

LARANJEIRA, Carlos - Histórias de Adhemar. 2ª edição, São Paulo: Edição do autor, 1990.



MACEDO, Ari - *Adhemar de Barros: práticas e tensões políticas no poder*, tese de doutorado defendida na PUC/SP em 2007.

Arquivo da Cinemateca Brasileira – cinejornais Bandeirante da Tela.

PARAÍÇOS ARTIFICIAIS: NOVOS RUMOS EM TEMPOS DE CRISE ³⁷

Carolina Ghidetti*

Resumo: Entre 1992 e 1996, a produtora cinematográfica Paraísos Artificiais realizou diversos filmes de curta-metragem experimentais. Essa iniciativa, vinda de estudantes universitários em plena crise causada pelo fechamento da Embrafilme pelo governo Collor, já demonstra o ineditismo desse grupo diferenciado. Os filmes da produtora foram realizados com os recursos de seus sócios e apesar de terem baixíssimo orçamento tiveram bastante repercussão em festivais nacionais e internacionais, inclusive ganhando importantes prêmios.

Palavras-Chave: cinema experimental, curta-metragem, cinema universitário

Abstract: Between 1992 and 1996, the cinematographic production company Paraísos Artificiais (Artificial Paradises) had produced several experimental short films. This initiative from college students in the moment of the crisis caused by the closure of Embrafilme in Collor government shows the originality of this special group. The films of the production company were made with the members' resources and, despite the very low budget, they had achieved a lot of repercussion in national and international festivals, winning important prizes.

³⁷ Esse artigo é baseado em pesquisa desenvolvida em 2006-2007, sob orientação do Prof. Dr. André Piero Gatti, na Universidade Anhembi Morumbi.

* Graduada em Cinema pela Universidade Anhembi Morumbi. Atua como continuísta e assistente de direção em diversos filmes. Em 2008 dirigiu seu primeiro curta com o título provisório "O farol" que está em processo de finalização.



Keywords: experimental cinema, short films, cinema in university

Contexto do Surgimento

O início dos anos noventa foi um período de grande crise econômica no Brasil e o já frágil cinema brasileiro ficou quase estagnado. O presidente Fernando Collor de Melo, entre outras medidas, rebaixou o MinC (Ministério da Cultura) a Secretaria da Cultura, nomeando como secretário da mesma o jornalista e cineasta Ipojuca Pontes.

Durante um ano, Ipojuca prestou uma série de serviços com a finalidade de desobrigar o Estado dos negócios do cinema, sob a alegação de que o cinema brasileiro poderia competir em regime das leis do mercado com o produtor estrangeiro. Para tanto, Ipojuca revogou a legislação cinematográfica em vigor (...) e operou tecnicamente e politicamente o fechamento dos órgãos cinematográficos em atividade (Concine, Embrafilme e FCB). (...) Em função desta política estabelecida pelo governo central, muitos projetos de filme foram interrompidos, mesmo com contratos assinados e com outros em andamento, sofrendo sérios problemas de produção. (Gatti, 1999, p. 138)

É nesse contexto de crise e incertezas que surge a produtora cinematográfica Paraísos Artificiais, (que atua entre 1992 e 1996). Dos cinco sócios que integram a produtora, quatro (Christian Saghaard, Débora Waldman, Marcelo Toledo e Paulo Sacramento) eram alunos do curso de cinema da ECA-USP.

As escolas são justamente (em especial ECA e UFF neste momento) um dos maiores centros produtores do cinema brasileiro entre 1990-1994, onde a produção nunca chega a parar. (Valente, 2005, p. 45)



Neamp

De uma maneira ou de outra, precisamos sempre pensar nos alunos de cinema como pessoas interessadas em trabalhar futuramente num “cinema brasileiro” – e a partir do momento em que este deixa praticamente de existir, como perspectiva de mercado, parece interessante olhar para o que acontece com as expectativas e sentimentos de relação com o mundo do cinema a partir dos alunos das escolas. (Valente, 2005, p. 45)

O quinto sócio da Paraísos Artificiais, Paolo Gregori, dá um depoimento interessante sobre sua vivência do período:

Na época que eu comecei a fazer cinema (...) aqui em São Paulo, o cinema brasileiro praticamente inexistia. (...) Essa geração que é da década de noventa, aqui em São Paulo e no Brasil como um todo, se caracteriza por uma coisa interessante: ela surgiu no ocaso da Embrafilme e atingiu o seu auge no início da “retomada”. Quer dizer, num período de meia década (...) a gente conseguiu se impor, se colocar no cinema brasileiro como uma geração que poderia ser considerada perdida, por assim dizer. (depoimento no evento Novo Cinema de São Paulo, 2006)

Surgimento e Trajetória da Produtora

Em 1989, ingressam no Curso de Cinema da ECA-USP os alunos Débora Waldman, Marcelo Toledo e Paulo Sacramento. Segundo Marcelo Toledo, a afinidade entre os três já surgiu nos primeiros cinco minutos do trote realizado no campus. Como também lembra Sacramento:

Eu, o Marcelo e a Débora éramos um grupo mesmo, da mesma classe. Desde que entramos na ECA, a gente passou a andar junto. A gente tinha alguns interesses comuns que normalmente estavam para além do cinema e por conta disso a gente acabou se juntando. (Sacramento, Depoimento 2006)



Juntos, os três passaram a realizar diversas experiências em vídeo e algumas em Super-8. Também formaram a banda *Vicious Dice*. Em 1990 os três trabalharam no longa-metragem *A Causa Secreta*, de Sérgio Bianchi. Christian Saghaard, que havia entrado na ECA na turma de 1990, também trabalhava no filme e, durante a produção, Christian acabou incorporado ao grupo (inclusive tocando com a banda).

Paolo Gregori não era aluno do curso da ECA e já estava formado pela FAAP há alguns anos. Ao contrário de Marcelo, Débora e Paulo, durante a faculdade Gregori não encontrou nenhum grupo com que tivesse grandes afinidades. Depois de formado, continuou estudando cinema em cursos livres (alguns até no exterior) e exercendo cargos técnicos em algumas produções. Nesse período, chegou a realizar alguns vídeos como *Filmes Abrem a Cabeça*, mas não contava com apoio para produzir seus filmes.

Me deu um click assim de que eu tinha que fazer um cinema realmente especial (...) O problema é que eu não conhecia as pessoas certas para fazer esse tipo de filme. (Gregori, Depoimento 2006)

Paolo Gregori conheceu Marcelo Toledo e Paulo Sacramento em uma oficina de cinema ministrada pelo cineasta Denoy de Oliveira. Como a oficina tinha vinte e dois candidatos e apenas vinte vagas, Denoy sugeriu que todos fizessem o curso por uma semana e depois apresentassem um roteiro, para que ele conhecesse melhor os candidatos. Ironicamente, os únicos alunos eliminados do curso foram Paulo Sacramento e Marcelo Toledo. Paolo Gregori saiu com os dois e, numa mesa de bar, descobriu que tinham muitas afinidades e interesses em comum. Sobre o episódio, Marcelo Toledo avalia:

Ele tava assim, meio aquele cara errante no cinema. Fazia vídeos caseiros, VHS com os amigos. Aí conheceu a gente, teve uma identificação pelos mesmos motivos que tinha com o Paulo e com a Débora, de gostos, de tudo e aí ele se integrou. Ele meio caiu como uma luva pra gente. (Toledo, Depoimento 2007)

Gregori também concorda com a conveniência do encontro:



Neamp

Foi uma coincidência. Eu precisava deles e eles meio que talvez precisassem de mim também. Porque eles gostaram da idéia e tal (do filme *Atrás das Grades*). O Paulo que me falou, vou produzir esse filme de qualquer jeito, vamos fazer. (Gregori, Depoimento 2006)

Destes desejos e afinidades resulta uma empresa que dura aproximadamente três anos e produz em torno de 13 filmes, ritmo um tanto impressionante, e que interessa acima de tudo por lidar com “autores” (como Gregori ou Sacramento), e ao mesmo tempo configurar-se como um coletivo de afinidades. (Valente, 2005, p. 97)

Era um momento em que se produzia pouco, mas discutia-se e assistia-se a muitos filmes. Em 1991, juntamente com Arthur Autran e Vitor Ângelo, Paulo Sacramento editou a revista de crítica cinematográfica *Paupéria*, que, em seu primeiro e único número publicado, surgiu como uma espécie de catálogo para a Mostra de Cinema Marginal que estava ajudando a organizar na ECA. Além de um editorial escrito por Sacramento e de alguns artigos, a revista também apresentava uma entrevista realizada com o cineasta e crítico Jairo Ferreira.

Tanto a visualização dos filmes do chamado Cinema Marginal quanto a entrevista com Jairo são de grande importância para alguns parâmetros de estética e produção que serão adotados pelo grupo durante a existência da produtora, como usar os poucos recursos financeiros como desafio para uma nova linguagem (um dos lemas do Cinema Marginal é “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”), valorização do experimentalismo e utilização/subversão dos gêneros cinematográficos.

Achei aquilo tudo muito próximo. Tipo “faça você mesmo“. A gente tinha uma banda... então era a mesma coisa. Assim, punk rock, cinema marginal, era tipo, pega, vá lá e faça. Eu acho que pra Paraísos foi meio isso, as pessoas iam, se juntavam e era aquilo



Neamp

que tinha a ver com nossa maneira de fazer os filmes também. (Sacramento, Depoimento 2006)

As teorias de Jairo presentes em seu livro *Cinema de Invenção* também parecem ter repercutido nos integrantes da produtora. A *Mostra do Cinema Marginal*, que incluiu diversos dos filmes analisados por Jairo em seu livro, foi fundamental para apontar um modo mais instigante e viável de fazer cinema. A influência do cinema marginal nos integrantes da produtora é um ponto decisivo e convergente

Tem o boom do curta de tendência cinemão e o boom do curta de tendência experimental. No experimental, a tendência é muito menor. O formato curta é mais propício para experimentação, mas a maioria que começa quer fazer cinemão. E é a tendência errada, é um equívoco. (Jairo Ferreira, entrevista Paupéria, 1991)

Entre 1991 e 1992, o grupo teve uma produção intensa. Era o ano em que a turma de Paulo, Marcelo e Débora fazia seus exercícios curriculares em 16 mm (de dez exercícios filmados, apenas três seriam finalizados). Débora filmou seu projeto, *Silêncio*, Marcelo fez *Post-Mortem* e Paulo realizou *Ave*. Dos três curtas, apenas *Ave* foi finalizado. O filme, de produção extremamente simples, é dedicado a Jairo Ferreira e tem como sinopse a frase de Aleister Crowley “faze o que tu queres, há de ser tudo da lei”.

Christian tinha acabado de sair da produção de *A Causa Secreta* e também estava decidido a filmar. Como ainda faltava um ano para sua turma realizar os exercícios curriculares, juntou as economias adquiridas quando era violinista (atividade que exercia desde a infância e na qual quase se profissionalizou antes de se decidir por cinema) e produziu seu primeiro filme, *O Palco*, em 35 mm.

Nesse período, todos trabalharam nos filmes uns dos outros e, para montar os filmes a tempo, utilizaram um procedimento até então pouco usual na ECA: aproveitar as moviolas no período noturno. Esse recurso fez com que o grupo trabalhasse junto por quase vinte e quatro horas por dia (especialmente depois que descobriram que poderiam receber entregas de pizza dentro da ECA).

Era uma espécie de evento. A gente ocupava as duas moviolas e conversava, um via o filme do outro. (Saghaard, Depoimento 2007)

Nesse período, Gregori também estava fazendo o seu *Atrás das Grades*, curta-metragem cuja sinopse é: O homem nasce livre, mas por todos os lados está atrás das grades. Paolo posteriormente dirigiu *Que fim levou a Mocinha da Sauna Mista e Mariga*. Nos dois filmes, Paolo lidou criativamente com a falta de recursos. *Mariga* foi editado na própria câmera, incorporando véus de luz como parte da linguagem do filme, que “reconstitui” a emboscada ao guerrilheiro Carlos Marighella.

Aí a gente resolveu fazer os filmes, numa época que quase ninguém fazia. Os filmes que tinha eram aqueles filmes caretas do Cinema Cultural Paulistano... quer dizer... e a gente querendo fazer coisas poéticas, experimentais, undergrounds. (Gregori, Depoimento 2006)

A partir de então, o grupo passa a produzir diversos filmes com esse caráter híbrido de usar a infra-estrutura da ECA (moviolas, câmeras, sala de produção) para realizar filmes extra-curriculares ou que fugissem às limitações dos filmes curriculares (de duração, locação, etc). Essa relativa independência de produção em relação à Universidade é comentada por Marcelo Toledo como a saída encontrada para fazer filmes que considerassem mais interessantes esteticamente.

A gente viu que lá não ia rolar nada assim muito legal pra gente, que lá ia ser só um apoio. Então a tendência era sair fora. (Toledo, Depoimento 2007)

Pra gente foi uma coisa natural e não era uma coisa que acontecia muito na ECA antes da Paraísos. A gente começou a fazer um monte de projetos extra-curriculares, mandava e pedia aprovação (...) O fato é que a gente filmava bastante. Chegou uma época



Neamp

em que a gente fazia três, quatro filmes por ano. Um trabalhava no filme do outro, não pagava nada, nem comida. (Sacramento, Depoimento 2006)

Em 1994, é a vez da turma de Christian filmar seus exercícios curriculares e ele dirige *Meressias*, em que mistura horror e ironia ao narrar a história de uma gangue de messias que crucificam mendigos alcoólatras. No ano seguinte, Christian dirige (em parceria com Carlos Botosso) o curta *Sinhá Demência e outras histórias*, filme experimental no qual, além de manter a associação horror e humor, adentra em um universo mais lisérgico e junkie. Referências também presentes no perturbador *Vampiro*, de Marcelo Toledo, curta no qual vemos o gênero “filme de casal” (muito comum nas produções do período) ser totalmente subvertido, numa relação sado-masoquista alucinatória.

Em 1995, Paulo Sacramento produz *Juvenília*. O filme era seu projeto de conclusão de curso e, num resumo empobrecedor, retrata um grupo de jovens classe média esquartejando um cachorro e sendo observado por outro cachorro. O curta foi feito com animação sobre fotos em preto e branco e conta apenas com uma trilha sonora, sem qualquer espécie de diálogo ou narração. O resultado é surpreendente e impactante.

As produções do grupo, mesmo que contassem com algum tipo de apoio como o recebido da ECA, eram financiadas pelos próprios integrantes da produtora e não davam nenhum tipo de retorno financeiro direto. A única exceção é *Noite Final Menos Cinco Minutos*, de Débora Waldman. *Noite Final* era o roteiro de conclusão de curso de Débora, mas ela abriu mão de realizar o filme pela ECA quando o roteiro foi selecionado pelo Prêmio Estímulo, o que possibilitou mais recursos para a produção. O curta é um *road movie punk* que acompanha uma mulher atraída pelo chamado da morte.

Num momento em que a escassa produção nacional tentava se adequar a uma produção mais “bem acabada”, estética e tematicamente mais convencional, a forma barata e ágil que os sócios da Paraísos encontraram fez com que fossem considerados diletantes ou amadores por defensores de um cinema mais “profissional”. A maioria dos



Neamp

filmes da produtora teve repercussão muito melhor nos festivais internacionais (que privilegiavam originalidade e criatividade) do que nos festivais nacionais.

Cinema para eles era ter um praticável, um monte de lanche, uma Kombi pra levar as pessoas. Era isso cinema, uma planilha... isso era cinema, tudo o que a gente não tinha, então eles achavam que a gente não fazia cinema. (Gregori, Depoimento, 2006)

Na ECA, os integrantes da Paraísos foram se especializando em determinadas funções. Marcelo e Christian acabaram virando fotógrafos (Marcelo inclusive aprendeu a revelar filmes em casa), Paulo montador e Débora diretora de arte (Débora cursou dois anos de artes plásticas antes de entrar em cinema). A experiência adquirida facilitou os filmes seguintes.

Eu acho que a gente foi aprendendo a filmar muito rápido, resolver as coisas da decupagem. Pensar bastante antes também, mas saber resolver as coisas na hora de filmar, improvisar, errar pouco. (Saghaard, Depoimento 2007)

Alguns alunos foram se agregando ao grupo e colaborando em diversos filmes. Entre esses colaboradores, é importante lembrar de Murillo Mathias, Carlos Botosso (que co-dirigiu *Sinhá Demência* ao lado de Christian), Evelize Cervený, Jorge Guedes e Renata Druck, além dos atores David Liebeskind, Luciana Canton e Eduardo Guimarães.

E mal ou bem, tinha essa coisa de quem queria fazer mesmo, tinha um grupo que fazia. E sempre uma crítica da ECA era que você chegava lá e se falava muito, mas se fazia pouco. E de repente tinha um grupo que fazia direto e se você ficasse perto das pessoas, ia ter ação. (Sacramento, Depoimento 2006)

Era muito divertido de fazer. Eu acho que era muito diferente do tipo de produção que acontecia dentro da Universidade e algumas pessoas se aproximaram. (Saghaard, Depoimento 2007)

Dos colaboradores da Paraísos, destaca-se Murillo Mathias. Murillo entrou na ECA em 1994, e se impressionou com algumas das produções do grupo.

Ai teve a famosa sessão que eu digo que mudou a minha vida, que foi quando passou *A Mocinha*, *Meressias* e *Juvenília*, no MIS, durante o Festival de Curtas. E achei muito bacana, achei todos os filmes muito bons. Achei que ali havia grandes filmes, completamente diferentes. (Mathias, Depoimento 2007)

Murillo colaborou em diversas produções da Paraísos, como *Vampiro*, *Sinhá Demência* e *Mariga*, além de co-dirigir *O Feijão e o Sonho* com Paolo Gregori. Seus filmes *Vira-Lata* e *As Agruras de um Homem Sandwich* (co-direção de Fernando Coimbra), feitos na época, também contam com a participação de vários integrantes da Paraísos e freqüentemente são relacionados como sendo da produtora.

De todos os filmes da produtora, chama a atenção tanto os pontos em comum e um universo próximo entre os integrantes do grupo quanto a forma extremamente pessoal e diferenciada que desenvolvem. Entre os pontos comuns, merecem destaque o horror, o escapismo, a ironia e o estranhamento. O horror está presente em *Noite Final*, *Mariga*, *Ave*, *Juvenília*, *Meressias*, *Sinhá Demência* e *Vampiro*. O escapismo pode ser encontrado em *Noite Final*, *Sinhá Demência*, *O Palco*, *Ave* e *Vampiro*. E todos os filmes têm elementos de ironia e estranhamento.

A presença do horror e um certo desconforto com o mundo é avaliada por Gregori como algo “que sempre existiu e vai existir depois da revolução industrial”, assim como indicador de um contexto.

Eu acho que, se a gente analisar a produção, principalmente da produtora que eu trabalhei que é a Paraísos Artificiais, a gente realmente tava revoltado com tudo. (...) Fazer filmes naquela época ... era um suicídio. Nós éramos um bando de suicidas. E acho que os filmes retratavam um pouco desse desespero (...) eram filmes feitos quase no limiar de tudo. (...) Eu falava que a gente fazia filmes de samurai. Porque samurai acordava num



Neamp

dia e não sabia se ele iria viver o próximo. Então eram filmes feitos muito nessa febre, num momento samurai. A gente não sabia quando ia fazer o próximo filme, se a gente ia viver, se a gente ia fazer alguma coisa. Então era tudo nessa base. O *Noite Final Menos Cinco Minutos* era exatamente isso, o título já fala isso. (Paolo Gregori, Depoimento durante o evento Novo Cinema de São Paulo, 2006)

A ausência completa de diálogo também é um ponto em comum entre os filmes. Mesmo que os filmes tenham sons ou falas, os personagens não chegam a dialogar (o porteiro ou o mendigo que falam em *Vampiro* não obtém resposta, nos filmes de Gregori temos vozes em off, assim como em *Sinhá Demência*, *O Feijão e o Sonho* e *Noite Final*)

A falta de verba sendo usada como desafio criador também é um ponto que unifica os filmes (tendo como casos extremos *Mariga* e *Juvenília*).

O reflexo da produção você vê na própria qualidade dos filmes. (...) Com os poucos recursos que a gente tinha, a gente tentava fazer o melhor filme possível, dentro dessa possibilidade. Então eram filmes muito, muito baratos (Paolo Gregori, Depoimento, 2006)

Dentro desses pontos em comum, vale ressaltar que os diretores têm formas muito diferenciadas de produzir e desenvolver seus filmes. Cada diretor desenvolveu uma forma diferente de realização, alguns com filmes mais decupados e lineares, outros com filmes mais soltos. E mesmo que a maioria dos sócios participassem da maioria dos filmes e a presença e influência mútua seja perceptível, a individualidade dos integrantes também se manteve preservada.

Isso talvez se deva ao fato de os projetos serem desenvolvidos de forma mais isolada e independente, tendo o apoio dos outros integrantes, mas não dependendo de sua aprovação.

Débora Waldman chama a atenção para a forma de trabalho na Paraísos:

É que a Paraísos na verdade não era um grupo que falava vamos fazer um filme e a gente ia junto e fazia. Era meio que cada um fazia os seus e aí tinha uma colaboração (...)



Neamp

Não tinha essa coisa de produtora, “então vamos nos reunir e discutir os projetos”. Não, era cada um por si e chamava quem tava perto. Era meio livre assim, cada um fazia o seu. (Débora Waldman, Depoimento 2007)

E daí era isso, a gente ia fazendo, era esse grupo de cinco, todo mundo trabalhava mais ou menos junto, embora não obrigatoriamente todos nos filmes dos outros. (Sacramento, Depoimento 2006)

O grupo, oficialmente, produziu 11 filmes de curta-metragem nas bitolas 16 mm e 35 mm. Apesar do pouco reconhecimento e circulação em festivais nacionais, receberam bastante destaque nos festivais internacionais, inclusive ganhando importantes prêmios.

Depois de tantos anos e filmes, o grupo foi se desgastando e seus integrantes foram seguindo caminhos mais definidos, que às vezes se apresentavam incompatíveis com os demais.

Todo mundo queria continuar fazendo filmes, mas aquele núcleo já tinha meio implodido, não tava dando muito certo mais. Cada vez menos um trabalhava no filme do outro. (Sacramento, Depoimento 2006)

O começo foi meio até natural, né. Em seis meses tava todo mundo querendo filmar junto... e o término tinha que ser assim. Não dava pra... meio igual a casamento, eu acho. (Marcelo Toledo, Depoimento 2007)

A comparação do fim da produtora com o fim de um casamento foi uma metáfora bastante usada nos depoimentos dos outros integrantes da Paraísos, o que mostra a força e intensidade dos relacionamentos (profissionais e pessoais) estabelecidos entre o grupo. A produtora se manteve ainda por um tempo e seu último filme foi *O Feijão e o Sonho*, considerado por seu próprio diretor, Paolo Gregori (co-direção de Murillo Mathias) como filho bastardo da Paraísos. Em 1996, a produtora cinematográfica Paraísos Artificiais se



Neamp

desfez oficialmente, mas seus integrantes continuam atuantes no meio cinematográfico atual e ainda colaboram, eventualmente, nos filmes uns dos outros.

Desdobramentos

Com o fim da produtora, seus integrantes foram seguindo caminhos distintos. Débora e Paulo continuaram sócios e abriram a produtora Olhos de Cão (na verdade, apenas mudaram o nome de Paraísos Artificiais para Olhos de Cão, mas a empresa é a mesma, mesmo CNPJ, etc) e Débora se desligou da produtora no início de 2007. Christian abriu a produtora Clarividência e Marcelo e Paolo abriram a Artefício.

Todos os membros da Paraísos ainda atuam no mercado cinematográfico e continuam produzindo filmes, todos com linhas bem parecidas com as desenvolvidas na produtora.

Em 1998, Débora dirigiu o curta *Kyrie, ou o Início do Caos*, com montagem de Paulo Sacramento, já pela Olhos de Cão. Nesse filme, Débora inicia a parceria com o marido Vincent Roven, com quem passou a trabalhar em filmes posteriores (praticamente dirigidos e produzidos em conjunto), como a animação *A Lagartixa e o Gafanhoto* e o curta *Logologo*. O casal também está finalizando os curtas *O Outro* (título provisório) e *Tentáculos*.

Atualmente, Paolo Gregori e Marcelo Toledo estão co-dirigindo o longa metragem *Corpo Presente*, repetindo a parceria dos curtas *A Bela e os Pássaros* e *Beatriz*. Marcelo também dirigiu o vídeo *A Corrente*. Já Gregori dirigiu os bem humorados e metalingüísticos *Tropiabas*, *O Bebê de Eisenstein* e *PG/JLG*. Além de continuar realizando filmes, Gregori também se consolidou como professor de cinema, em cursos livres e nas universidades FAAP e Anhembí Morumbi.

Christian Saghaard filmou o impactante longa *O Fim da Picada* e os curtas *Demônios* e *Isabel e o Cachorro Flautista*. Também atua como fotógrafo e professor em oficinas e cursos livres de cinema.

Paulo Sacramento se consolidou como produtor e montador de diversos filmes, sendo que o mais recente é *A Encarnação do Demônio*, longa metragem de José Mojica



Neamp

Marins, em que Paulo atua como produtor e montador. Também produziu e dirigiu seu primeiro longa, o documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro, Auto-Retratos*.

O surgimento de uma produtora com as características da Paraísos Artificiais parece ter sido facilitado pelo contexto histórico-cultural, pois a crise gerada pelo fechamento da Embrafilme e a quase estagnação da produção cinematográfica fez com que o cinema fosse mais estudado, revisado e discutido dentro das escolas, assim como a ausência produção em grande escala deixou um “respiro” para produções que não estivessem dentro dos padrões estéticos e orçamentários de filmes comerciais.

Talvez nisso o contexto fosse bom. Como não tinha mesmo muita perspectiva de ganhar dinheiro com isso, não tinha essa preocupação de ser profissional. (Débora Waldman, depoimento 2007)

Um dos grandes estímulos mencionados pelos integrantes da produtora foi a visualização de filmes do chamado Cinema Marginal e a aproximação com as teorias do crítico e cineasta Jairo Ferreira, elaboradas em seu livro *Cinema de Invenção*.

De repente tinha esse caminho, que era um caminho viável, barato e de invenção... essa coisa de invenção era muito boa, porque você vai inventar uma coisa, não precisa nem ser culto (...) você pode ser o Candeias, você pode ser um caminhoneiro ou um aluno recém-egresso do vestibular, qualquer coisa você pode ser, sem ter aquele conhecimento, senão a gente ficaria intimidado. (Sacramento, Depoimento 2006)

Virou essa produtora de inspiração baudelairiana. O Jairo tinha até um livro que depois ele mostrou pra gente. Ele disse: olha, vocês são dessa estirpe, vocês tão nessa linha. Esquece tudo isso, vocês são continuadores desse tipo de cinema (Gregori, Depoimento 2006)

As limitações à experimentação e pesquisa apresentadas pela Universidade ou mesmo pelo “mercado”, talvez fossem suficientes para que os integrantes da produtora



Neamp

não se encorajassem a realizar suas produções da forma que fizeram, sendo “abafados” ou mesmo se isolando, caso eles não tivessem se juntado como grupo e contado com o apoio mútuo e a vontade de desenvolver o projeto estético com o qual tinham afinidade, fundando a produtora Paraísos Artificiais

Era mais o encontro. O encontro e talvez essa coisa de lutar contra, porque a gente sempre tava se posicionando em função das coisas que eram difíceis de fazer na ECA. (Débora Waldman, Depoimento, 2007)

A gente tinha claro uma coisa, todos nós. A gente queria transformar ferro em ouro. Esse era o objetivo principal... a gente queria ser mais que ferreiro. (Gregori, Depoimento 2006)

O encontro, as afinidades e o apoio foram decisivos para que jovens realizadores em sua maioria estudantes, se sentissem seguros para enfrentar as dificuldades, e as transformassem em desafios criativos. Assim, os integrantes da Paraísos puderam desenvolver seus estilos e trabalhar as temáticas e formas que consideravam interessantes e instigantes, mesmo que elas fossem tão diferentes das encontradas nas produções de então (e também nas produções atuais).

Quando perguntados sobre a importância da experiência na produtora para o desenvolvimento de suas carreiras, os ex-sócios são unânimes em considerar que o encontro e os trabalhos desenvolvidos foram fundamentais e determinantes para que eles se sentissem encorajados a seguir em frente

Foi um apoio... se não tivesse a Paraísos, acho que eu estaria bem isolada lá na ECA. Foi um grupo e foi um apoio para achar que era aquilo mesmo (...) Acho que cada um isolado teria mais dificuldade de seguir um caminho (...) Não sei se a gente teria feito igual se não tivesse junto, acho que não teria talvez feito, se animado a fazer (...) O que eu lembro é que foi muito bom essa época, muito divertido. É difícil juntar uma turma e fazer



Neamp

coisas fora do normal (...) Foi uma sorte a gente ter se encontrado. (Débora Waldman, Depoimento 2007)

A gente pôde filmar, né, que é o principal. Acho que se não fosse esse apoio mútuo... a gente vê um pouco pela vida do Gregori, que não teve essa sorte na época em que ele era aluno de uma faculdade e aí ele ficou fazendo vídeos em casa. Talvez eu fosse fazer vídeos também, não sei. Foi nossa escola. (Toledo, Depoimento 2007)

Eu acho que não tinha como aprender a fazer cinema de um jeito melhor. Trocar aquelas idéias, trabalhar nos filmes uns dos outros. De ter essas influências em comum e também as que não eram comuns um levar pro outro. Foi fundamental, não sei como seria não ter isso. (Saghaard, Depoimento 2007)

Eu aprendi tudo ali. Se hoje tem a Olhos de Cão, produzindo os longas que tem, é porque a gente... é num processo muito parecido com o da Paraísos. Ter um CNPJ, poder se inscrever em concursos, meter as caras e fazer filmes muito mais baratos que todo mundo... a filosofia de produção é bem parecida. (Sacramento, Depoimento 2006)

Assim, o período, curto mas intenso, de duração da Paraísos Artificiais foi um tempo de aprendizado e desenvolvimento de realizadores ousados e criativos, atuantes até hoje no meio cinematográfico. No grupo de cinco sócios que compuseram a Paraísos, os cinco continuam realizando filmes importantes, numa linha muito próxima com a que começaram a desenvolver dentro da produtora. É importante ressaltar que os filmes da Paraísos Artificiais privilegiam o cinema como arte essencialmente visual (e o som, quando usado, é de maneira não realista e criativa), trabalhando imagens densas, significativas e inusitadas, com força raras vezes encontradas no cinema, especialmente universitário.

BIBLIOGRAFIA



GATTI, A. *Comercialização cinematográfica no Brasil (1966-1990): empresas distribuidoras e filmes*. ECA/USP, Mimeo, 1999

VALENTE, E. N. *Cinema Universitário: trajetórias em desenvolvimento – os filmes e o curso de cinema da ECA-USP nos anos 90*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo (Escola de Comunicações e Artes), 2005

CAETANO, D. (org.). *Cinema Brasileiro 1995 – 2005 – Ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005

FERREIRA, J. *Cinema de Invenção*. São Paulo, Editora Limiar, 2000

NAGIB, L. *O Cinema da Retomada – Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Editora 34, 2002

RAMOS, F. e MIRANDA, L. F. (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Senac São Paulo, 2000

SILVA NETO, A. L. *Dicionário de Filmes Brasileiros – curta e média-metragem*, São Paulo, 2006

PELA CONSTRUÇÃO DE UM ESTADO DE CRÍTICA: A REFLEXÃO CRÍTICA COMO CAMPO DIALÓGICO

Ana Maria Tavares*

Resumo: O texto aqui apresentado foi originalmente elaborado para o debate sobre a crítica de arte no **I Congresso de Jornalismo** realizado em São Paulo, pela Revista Cult, em Maio de 2009. Tendo como campo de trabalho a prática artística e a docência e envolvida no processo de formação de artistas desde 1982, meu objetivo foi argumentar a favor de um entendimento da crítica como dispositivo da arte e, portanto, atributo não só de críticos, mas também de artistas. Defendo a idéia da manutenção de um ‘estado de crítica’ para o contexto brasileiro a partir de uma relação dialógica e internacionalizada, envolvendo também a fala crítica de artistas. Para isso reporto às práticas adotadas no século XX pelos artistas que colaboraram para inserir a obra de arte no campo programático da auto-crítica e da crítica ao sistema, evidenciando assim a posição destes como agente ativos no sistema.

Abstract: The essay presented here was first presented as a lecture for the debate on the critique of art for the **I Congresso de Jornalismo** organized in São Paulo by Revista Cult, in May 2009. It intends to present my understanding of art critique as an element of the art practice and therefore a field not only for art critics but also for artists. It stands for the creation of a ‘critical state’ for the Brazilian context taking as a point of departure a dialogical and a more internationalized relation involving specially artists’ practices. For this it reports to the art production developed in the twentieth century which collaborated to include art in the programmatic field of self-critique making evident the position of the artist as an active and self-empowered agent of the art system.

*

* Artista e professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo ECA/USP onde atua como professora e orientadora na graduação e pós-graduação. Atua na docência desde 1982 e tem colaborado para a formação de inúmeros artistas. Obteve seu MFA na School of the Art Institute of Chicago, CHGO, USA em 1984 e o doutorado na ECA/USP em 2000. Expõe suas obras no cenário nacional e internacional e está representada em várias coleções de arte. No ano de 2008 foi escolhida como artista residente do Visual Arts Programm do MIT Massachusetts Institute of Technology colaborando com o programa de mestrado em artes. seravati@usp.br



Primeiramente gostaria de pontuar meu lugar de fala. Como profissional atuante no meio das Artes Plásticas e na docência em arte desde o início dos anos oitenta, tendo como base o cenário paulistano, elaborei para este debate uma reflexão sobre a crítica de arte a partir de um tipo de prática artística que não se pensa apenas como ‘expressão de uma subjetividade’ mas que se constrói, desde sua origem e concepção, como lugar e modo de reflexão crítica. Assim, considero que quando falamos em crítica de arte não estamos delineando um quadro limitado de especialistas assim chamados “críticos” e reforçando a constituição de territórios de adversários: de um lado os artistas produtores de universos abstratos e paralelos e, de outro, os críticos, aqueles supostamente distanciados do fazer e que, por direito, ocupariam a posição privilegiada do saber e do julgamento.

Isto posto, quero lembrar que a crítica em arte vem sendo re-configurada desde seu surgimento no séc XIX e que isso ocorre principalmente como consequência de um posicionamento, ou melhor dizendo, de um re-posicionamento de artistas que instauram a crítica como campo dialógico, onde o discurso não se coloca mais de fora para dentro mas nasce e se potencializa como dispositivo da própria obra. Artistas passam a atuar como agentes potencializadores dos debates críticos, assumindo não apenas uma posição de resistência mas reveladora, pois toma para si a função de amplificar tanto o campo da crítica como também o campo da própria arte (*e é proposital aqui o uso do termo amplificar para expressar a importância da escuta no contexto da crítica em oposição à idéia de ampliar como conotação espacial, como demarcação ou ganho de território*). Inúmeros artistas rejeitaram ocupar uma posição submissa e a estes determinada pelo sistema vigente e passaram a adotar práticas que explicitavam os mecanismos desse mesmo sistema ou cuja obra já se inseria no campo programático da auto-crítica. De Manet (séc. XIX) a Marcel Duchamp, de Kosuth e Robert Smithson a Helio Oiticica e Richard Serra (sec XX), entre tantos outros artistas que incorporaram em suas proposições uma atuação que poderia ser entendida como uma espécie de ‘analista do sistema’ e agente de seus próprios discursos.

Esse novo posicionamento do artista, que toma para si a tarefa crítica e a elaboração de uma prática discursiva, vai gerar consequências também irreversíveis para o



Neamp

campo da formação em Artes, explicitada, por exemplo, na adoção de novas terminologias: das Belas Artes, que privilegiavam a noção de artista como gênio inspirado e mestre do fazer, às Artes Visuais ou Poéticas Visuais, termos que favoreceram o estabelecimento de novos diálogos com o campo da cultura (*Visual Culture*, *Cultural Studies*, etc). Vimos assim o crescente desenvolvimento e amadurecimento de programas de formação universitária em níveis de graduação e pós-graduação em Arte e Crítica de Arte e outras tantas especializações nesse campo. Nos Estados Unidos ou na Europa, por exemplo, um artista que ingressa no programa de mestrado em arte, com duração de dois anos, pode obter também, caso queira, o título em Art Criticism, cumprindo mais um ano de créditos. A partir da década de setenta é frequente também o número de artistas que participam de cursos ou debates teóricos oferecidos por museus e outras instituições. Dessa maneira, a antiga distância entre o fazer plástico e o fazer textual crítico-analítico, além do texto poético foi, aos poucos, sendo minimizada com a atuação mais contundente do artista agora assumidamente ‘pensador’, cuja obra é também reflexão e discurso crítico-poético. Recentemente tive a oportunidade de ver chegar em minhas mãos um livro de ensaios, cartas e conversas do artista argentino León Ferrari e parte destes foram escritos durante o período em que viveu aqui em São Paulo. É incrível examinar a dimensão que estes textos, às vezes até coloquiais, podem ter para entender uma obra e uma época. ... sem falar em textos de outros artistas ou nas teses de mestrado e doutorado de artistas como Ricardo Basbaum, Carla Zacanini, Milton Machado, Dora Longo Bahia, Regina Melim, Marilá Dardot, Jorge Menna Barreto, Raquel Gabelotti, etc.

Com esse cenário posto, gostaria de pensar que a mudança tivesse mesmo se efetivado amplamente em nosso contexto e que tivéssemos de fato deixado de lado o velho paradigma para construir um ambiente verdadeiramente rico, almejando assim aproximações potencializadoras e orgânicas, abertas, contextualizadas e, principalmente atualizadas pelos discursos da própria arte, do que há de mais contemporâneo, isto é, daquilo que ainda não está nos livros talvez até empoeirados de nossas prateleiras. E o que seria isto? Como re-configurar ainda mais a crítica em nosso contexto? A quem ouvir? Com quem falar? E afinal, para quem falamos? Para quem falam os críticos? E os artistas, para quem falam e como são ouvidos?



Se estas são perguntas tão fundamentais para os artistas e se nós não podemos nos mover sem problematizar questões, como deveria ser então para aqueles que assumem posições de liderança no mundo editorial? Interessa a tomada de partido que opte pela escuta continuada entre os vários agentes da arte? Onde vão parar as inúmeras pesquisas realizadas por artistas nas universidades no Brasil? Quantos artistas que já escreveram textos incrivelmente renovadores de qualidade crítica e poética e nunca foram publicados, nem mesmo como um artigo em um importante jornal? E quantos críticos já se interessaram em criar um debate a partir desses pensamentos vivos? Como estes trabalhos poderiam contribuir para a formação dos públicos?

Ao invés da manutenção do binômio arte e crítica, temos talvez que trabalhar por uma condição crítica implicada no re-ver e no ante-ver, no sentido de amplificar a escuta; nas visões retrospectivas e também prospectivas visando sobretudo um debate capaz de promover a rica mediação entre a obra e seus públicos. Mas para isto precisaríamos, ao meu ver, de três condições essenciais:

‘Responsabilidade crítica’ tal como defendida por Walter Zanini, um de nossos grandes pensadores, o professor, historiador, crítico e curador, quando implantou mudanças radicais no formato da Bienal Internacional de São Paulo, nas edições de 1981 e 1983. Estruturou então esta grande mostra a partir das relações entre as linguagens e não mais por delegações de países, colocando a Bienal em posição de vanguarda, especialmente a curatorial, e em sintonia com um modo de pensar atualizado pela arte. Aqui a idéia de ‘responsabilidade crítica’, a exemplo do que as mudanças de Zanini puderam provocar em nosso meio, demandaria, para o meio jornalístico e para a mídia em geral, uma reflexão séria, comprometida e informada, visando a criação de um programa-projeto implicado na construção de conhecimento em arte e na formação de públicos, que pensaria desde a programação visual –o texto como imagem e a imagem do texto– à inclusão, entre outros, de jovens críticos e de artistas como críticos, de várias gerações, proporcionando principalmente diversidade e o entrecruzamento das áreas. [o artista como etnógrafo, o artista como arquiteto, o artista como mediador, etc]

A manutenção da crítica como processo dialógico, continuado. Refiro-me aqui à constituição de um ‘estado de crítica’, de uma condição processual da crítica, uma que não visasse apenas descrever pontualmente ou explicar arte (pois isso é demasiadamente simplista, mas infelizmente é o que mais vemos) mas que se preocupasse em demonstrar as conexões da arte com o mundo, com seu momento histórico e com o passado, estabelecendo uma relação mais orgânica com seu contexto. Há muito sabemos que a arte não se interessa por si só e que o famoso discurso da ‘arte pela arte’ ou do ‘coeficiente zero de significados’ teve seus dias contados. A arte que importa é reveladora do mundo em que vivemos, de nosso tempo e, por isto, a importância de nos preocuparmos em criar as pontes e as ferramentas para acessá-la. Desta maneira, a crítica em arte também precisa, tal como a arte, pisar fora de seu próprio campo, proporcionar o debate entre os diversos pensadores inclusive e, principalmente, com artistas. Isso se aplicaria também aos processos de formação no campo do jornalismo voltado para as artes. Para uma atuação competente é necessária a formação especializada.

Internacionalização da crítica: ativar o debate entre o local e o global. O debate crítico em arte quando apenas atrelado às práticas de nosso contexto deixam de avançar criando lacunas abismais uma vez que a produção nacional, seja ela de qual estado for, já revela um diálogo com o que se passa em todos os cantos do mundo. Certamente podemos atribuir esse fato à facilidade de acesso à informação, não só textual mas imagética, não apenas fotografias mas vídeos de arte, não apenas documentos mas arquivos *on line* ao vivo, depoimentos, palestras e discussões em tempo presente. Textos e livros de importantes pensadores de arte precisam ser traduzidos em maior escala, até mesmo para facilitar o trabalho de formação. Considero que hoje os artistas brasileiros não produzem ou pensam apenas para seu circuito. Se por um lado estão antenados na história, criando diálogos com outros artistas do passado, por outro se conectam com a produção atual de forma quase imediata. A paisagem da arte é de tal amplitude que os horizontes dos



artistas pairam em distâncias imagináveis já há algum tempo. A arte brasileira tem sido, há muitos anos, fortemente reconhecida e valorizada na cena internacional. Artistas são chamados a compartilhar múltiplos processos e tempos, seja em bienais internacionais, feiras de arte ou outras exposições mundo afora. Dessa maneira vivemos literalmente uma ‘aldeia global’ e, portanto, a crítica deve também operar de forma a criar em nosso contexto um *network* de relações e diálogos.

Iniciei esse curto depoimento tentando rever de que maneira a crítica de arte no Brasil contribuiu para meu entendimento de arte ou o quanto isso influenciou meu trabalho. Lembrei-me claro que os anos mais fascinantes que pude viver e aprender sobre esse tema foram aqueles acompanhei, como aluna da FAAP e posteriormente já como artista e professora de arte, a maneira como os artistas de uma ou mais gerações anteriores à minha se organizavam diante da escassez de recursos, da dificuldade de acesso à informação, de acesso aos textos e fontes sobre a produção contemporânea e, sobretudo, diante de uma certa crítica careta que ocupava os meios importantes da cidade. Os artistas criavam meios, inventavam formas de fazer para que fossem ouvidos ou, se ainda não fossem ouvidos ou nem mesmo conseguissem mudar o sistema (ou as pessoas), se afirmavam como artistas agentes e produtores com posicionamentos expandidos, aquilo que recentemente o artista Ricardo Basbaum veio a formular como “o artista, etc”³⁸. Nesse contexto, certamente as Bienais eram momentos de rara importância não só pelas mostras em si mas pela oportunidade de diálogo com o mundo que transbordava também para os jornais. Foi nos anos ‘80 e ‘90 que vimos o surgimento da Revista São Paulo, editada pelo artista Luiz Paulo Baravelli, e outras que tiveram duração ainda mais curta. Vimos também uma presença mais regular de textos críticos de arte (como os de Lisette Lagnado, Angélica de Moraes e Tadeu Chiarelli, Aracy Amaral, entre outros) mas não chegamos a ver uma abertura para contextos e agentes externos. Havia uma cobertura mais intensa das exposições. Mas é certo que de lá pra cá uma enorme transformação ocorreu. Se por

³⁸ BASBAUM, R. . I love etc.-artists. In: Jens Hoffmann. (Org.). The next documenta should be curated by an artist. 1ª ed. Frankfurt - Alemanha: Revolver - Archiv für aktuelle kunst, 2004, v. , p. -.



Neamp

um lado o espaço para a arte na mídia encolheu talvez na mesma proporção em que a produção se ampliou, as editoras reconheceram o vazio nesse campo e a presença de um público ávido por informação atualizada; se deram conta também da riqueza da produção em arte de nossa cultura, muito embora ainda haja sempre mais a se publicar. As instituições (museus e galerias) também se fortaleceram promovendo um grande dinamismo cultural, incentivando pesquisas de nossos curadores, publicando catálogos e algumas vezes convidando para seus programas pensadores estrangeiros.

Porém, se até os anos 2000 parecíamos ainda trabalhar para formar e cobrir as lacunas desse sistema, parece que hoje já podemos detectar um trabalho mais sistemático e continuado que possivelmente será fator de mudanças mais definitivas em nosso meio. Estes, embora em alguns casos pouco reconhecidos e outros pouco divulgados, dão sinais de que a instituição da crítica como processo dialógico é algo possível e mesmo desejado. Como exemplo, é importante ressaltar, além dos cursos de Pós Graduação em Artes Plásticas ou Poéticas Visuais em várias universidades do Brasil, o trabalho que o Fórum Permanente de Museus³⁹ vem realizando, os programas de formação de jovens críticos do Paço das Artes e do Centro Cultural São Paulo, cada um atuando de forma a atender seus objetivos específicos, e ainda, o curso de especialização Arte: Crítica e Curadoria, um dos poucos nessa área no Brasil, oferecido pela PUC em São Paulo, para a formação do crítico-curador.

Gostaria de finalizar ressaltando que julgo de extrema importância enfrentar nossas resistências e carências para tornar o processo crítico em arte no Brasil –e não apenas do Brasil, tal como nossa produção, um discurso que tenha como base o nosso lugar de fala mas que esteja sobretudo sintonizado e consciente dos processos críticos de outros contextos buscando, no entrecruzamento das falas e das áreas de conhecimento, produzir sentido e colaborar não só para a formação mas a potencialização de nosso pertencimento intelectual, revelado também na arte aqui produzida. Somente dessa maneira é que teremos as ferramentas para dialogar criticamente com a produção que nos chega por meio de textos ou das exposições realizadas no Brasil, das Bienais Internacionais e outros eventos de arte. Retomo enfim perguntas cruciais para nossa reflexão: Como re-configurar

³⁹

Fórum Permanente de Museus: www.forumpermanente.org



Neamp

ainda mais a crítica em nosso contexto? A quem ouvir? Com quem falar? E afinal, para quem falamos? Para quem falam os críticos? E os artistas, para quem falam e como são ouvidos?

BIBLIOGRAFIA:

BASBAUM, R. . I love etc.-artists. In: Jens Hoffmann. (Org.). The next documenta should be curated by an artist. 1ª ed. Frankfurt - Alemanha: Revolver - Archiv für aktuelle kunst, 2004, v. , p. -.

Fórum Permanente de Museus: www.forumpermanente.org

CINEMA E POLÍTICA NO BRASIL: OS ANOS DA RETOMADA

Telmo Antonio Dinelli Estevinho*

Resumo: O objetivo do artigo é investigar a política cinematográfica no Brasil durante a década de 1990. Neste período os mecanismos institucionais de suporte ao filme nacional foram redimensionados, cabendo a análise observar elementos de transição, continuidade ou ruptura nas políticas adotadas. Também são examinadas as posições dos agentes do campo cinematográfico, sejam cineastas ou produtores – e a relação que travam com as agências governamentais.

Abstract: This article aims to investigate Brazil's film policies throughout the 1990s. During this period, institutional mechanisms to support national film were amended, and this paper analyses the continuity, transitions and breaks that mark these policy changes. Relationships between the filmmaking community and government film agencies will also be examined.

No início de 1990 um artigo publicado na imprensa exaltava as oportunidades abertas para o cinema brasileiro com a exibição do filme de Cacá Diegues, “Dias Melhores Virão”, na televisão antes mesmo de sua estréia no cinema. Veterano cineasta ligado aos movimentos da esquerda cinematográfica dos anos 1960, Diegues dirigiu um filme no qual contava a história de uma aspirante a atriz, cujas estratégias de sobrevivência incluíam dublar seriados estrangeiros para a TV; num deles ambicionava participar como coadjuvante no papel de empregada latina de uma típica família de classe média dos EUA. Consciente ou não, o cineasta tinha produzido uma metáfora perturbadora para a década que então se iniciava: quais seriam também as ambições

* Telmo Antonio Dinelli Estevinho é Mestre em Ciências Sociais (Política) pela PUC/SP. Professor do Departamento de Sociologia e Ciência Política da Universidade Federal do Mato Grosso/UFMT, campus Cuiabá. Publicou “Este milhão é meu: Estado e Cinema no Brasil” no livro Arte & Política. E-mail: telmo@ufmt.br.



vislumbradas entre cineastas e produtores no Brasil esgotadas as fórmulas de patrocínio estatal? As esperanças indicadas pelo artigo logo seriam dissolvidas pela realidade e a parceria entre cinema e televisão tornava-se novamente um projeto distante:

*A importância da iniciativa é que ela abre um novo horizonte para a produção cinematográfica nacional, que parecia condenada ao extermínio devido á falta de verbas do Estado e ao completo desinteresse da iniciativa privada. Dependendo do resultado, no futuro a televisão poderá desenvolver uma função democratizante, até então impensável.*⁴⁰

Poucos meses depois o presidente Fernando Collor finalizava as atividades cinematográficas suportadas pelo governo, o que incluía a Embrafilme, a Fundação do Cinema Brasileiro e o Concine e a produção de filmes no país estancou.

O objetivo deste artigo é explorar as estratégias construídas pelo cinema brasileiro na década de 1990, cobrindo o período que vai da extinção da Embrafilme em março de 1990 até o final do segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso em 2002. Procuramos observar as lutas políticas, os embates e acordos experimentados pelos seus agentes, sejam eles cineastas, produtores ou políticos. Entre os diversos pólos que compõem a cultura brasileira o cinema possui forte ressonância política e social: seus cineastas muitas vezes proclamam-se porta-vozes de valores considerados éticos, articulam-se nas redes políticas institucionais, mobilizam a imprensa e setores da sociedade civil. Suas associações de classe freqüentemente produzem manifestos e pressões junto ao governo. Esta relação entre cinema e política poderia ser justificada apenas pelos mecanismos econômicos, pois esta atividade requer recursos materiais dispendiosos e o mercado exibidor é fortemente atrelado às companhias estrangeiras. Ainda que o subsídio estatal ao cinema brasileiro exista há pelo menos quatro décadas, a análise não pode apoiar-se exclusivamente em fatores econômicos.

Manifestações de valores culturais e de uma nacionalidade perdida junto aos processos de globalização também compõem este mosaico capturado nas posições dos agentes e também na representação fílmica. Desta maneira procuramos observar os fios

⁴⁰ O filme foi exibido pela Rede Globo de Televisão no dia 16 de fevereiro de 1990. O valor fixado para a exibição foi equivalente a 1,5 milhão de ingressos nas bilheterias, o que cobriu os custos de produção do filme. *Cinemin*, 61, p.18.



Neamp

que atam o cinema brasileiro na produção de sua história, nas sucessivas quebras e amarras que o constituem enquanto cinematografia. Os anos 1990 são significativos porque nos permitem experimentar estes elos, seja na demolição da Embrafilme no início da década quanto em sua reconstrução por meio da Ancine em 2001.

O desmonte da estrutura institucional de suporte ao filme brasileiro, realizado por Collor no início de 1990, colocou em evidência a impossibilidade de auto-sustentação do cinema no país. Durante os dois primeiros anos da década tanto a produção quanto a exibição de longas nacionais praticamente reduziu-se a patamares ínfimos.⁴¹ Durante os últimos anos da década de 1980 a Embrafilme centralizou os esforços na produção, atraindo também os conflitos políticos derivados de tal exclusividade. Se a crise econômica era um obstáculo real para os cineastas, a legitimidade política de sua atividade encontrava sérias dificuldades de sustentação na sociedade diante das denúncias de malversação no uso de verbas públicas (ESTEVINHO, 2003).

Por sua vez o fim da Embrafilme implicou na busca de soluções alternativas, interditas até então pela presença hegemônica da empresa no campo cinematográfico. Municípios como São Paulo e Rio de Janeiro criaram mecanismos de incentivo às produções locais, bem como diversos legislativos municipais e estaduais pelo país. Dois modelos despontaram como alternativas promissoras: a prefeitura carioca criou a RioFilme em 1993 como distribuidora de filmes brasileiros e o governo paulista criou em 1996 o PIC-TV (Programa de Integração Cinema e Televisão).⁴² A empresa carioca era mais enfática na utilização de referenciais tradicionais para a legitimação de suas atividades, ao sublimar a função social do cinema e o papel do Estado neste suporte.

Ainda que estes mecanismos estimulassem estruturas mais ágeis e descentralizadas rompendo com os limites estreitos de uma concepção no qual cabia ao cinema o papel

⁴¹ A escolha pela produção de filmes em longa-metragem justifica-se pelo suporte mais comum em circulação no mercado audiovisual. Os riscos de tal escolha são claros, pois retira do foco da análise fenômenos como a produção de curta-metragens, em evidência entre os anos 1988-1992, bem como a produção em película digital, economicamente viável e utilizada por movimentos sociais, por exemplo. Ao mesmo tempo a preferência pelo longa-metragem implica em acompanhar com mais acuidade os agentes do campo, diretamente ligados a este tipo de produção.

⁴² A RioFilme foi constituída em 1993 com orçamento de US\$ 500 mil para reativar a produção carioca de cinema e distribuir filmes brasileiros. O programa PIC-TV funcionou entre 1996 a 2001, produzindo 48 longa-metragens.

preponderante, o rumo impelido aos poucos colocou o governo federal como protagonista novamente. Um dos principais agentes do campo cinematográfico nacional, o produtor Luis Carlos Barreto, em 1992 divulgava seu desânimo afirmando querer o Estado longe do cinema. Sua idéia era uma associação entre as distribuidoras estrangeiras – que entravam com o imposto de remessa do lucro – com as produtoras nacionais.

Barreto representava um setor significativo dos produtores e cineastas cariocas reunidos em torno da Associação de Realizadores e Autores da Imagem e Som (RAIS), procurando influenciar o debate sobre as verbas da antiga Embrafilme, que mesmo inativa continuava a recolher tributos decorrentes da atividade cinematográfica. A associação negociou no Congresso Nacional um projeto de lei que estimulava, por meio de incentivos fiscais, a parceria entre produtoras nacionais e companhias estrangeiras. Derrotado o projeto o governo federal editou um decreto transferindo o montante para que uma comissão selecionasse os projetos a serem financiados.⁴³ Para Barreto *“o decreto remete o cinema brasileiro de volta a um impasse, pondo em risco a sua própria sobrevivência, já que a ausência desses mecanismos de mercado e o paternalismo de sempre farão do Brasil o maior produtor de filmes inéditos do mundo”*.⁴⁴

Mesmo extinta a Embrafilme continuava a demarcar posições e produzir conflitos entre os agentes do campo cinematográfico. Ainda que o modelo adotado pelo Estado nos anos seguintes coincidissem com a orientação do grupo carioca, tal fato implicava em um claro dissenso entre os produtores em torno de Barreto e os cineastas intitutados independentes. Estas oposições não representavam algo novo na história do cinema brasileiro, traço freqüente em uma cinematografia ativada pela política e pelo Estado: as posições já foram demarcadas anteriormente entre nacionalistas e universalistas; entre industrialistas e independentes. (RAMOS, 1986; JOHNSON, 1989).

A promulgação da Lei do Audiovisual (8.685) em 1993 aparentemente encerra tais conflitos, prevalecendo à tese da renúncia fiscal para a produção de filmes no país. Ao contrário da Lei Rouanet, publicada dois anos antes e também vinculada ao estímulo da produção cultural, a nova legislação contemplava exclusivamente o setor cinematográfico

⁴³ O decreto, de 27 de abril de 1992, criou o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que contemplou obras como “Alma Corsária” de Carlos Reichenbach, “Carlota Joaquina”, de Carla Camurati, entre outros.

⁴⁴ Folha de São Paulo, 29 de abril de 1992, p. 3.



e evitava justificativas que envolvessem a cultura brasileira. Dialogando de forma inequívoca com o grupo carioca, a legislação também refletia as aspirações de um cinema mais afeito à sua circulação enquanto mercadoria do que a valores culturais.⁴⁵

Permitindo a dedução de até 3% do imposto de renda devido para pessoas jurídicas e abrindo a possibilidade de associação com as distribuidoras de filmes também por meio do abatimento do imposto sobre a remessa de lucro ao exterior, a Lei do Audiovisual vai ancorar a quase totalidade da produção cinematográfica no país. Recriado em 1992⁴⁶, o Ministério da Cultura e sua Secretaria do Audiovisual utilizaram de forma recorrente a política de estímulo à cultura por meio dos incentivos fiscais.

Para viabilizar uma obra cinematográfica através deste mecanismo o cineasta ou produtor submete seu projeto ao Ministério da Cultura, que caso aprovado, o encaminha para a Comissão de Valores Mobiliários (CVM), autorizando assim a emissão de certificados de investimento em audiovisual. Os investidores compram tais certificados e os deduzem no imposto de renda a pagar.

Tal modelo é herdado pela gestão da cultura durante os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e pouco alterado. Ainda que o Ministério da Cultura estimulasse a produção de filmes por meio de mecanismos alternativos e seus agentes demonstrassem consciência dos problemas decorrentes na aplicação da lei, a centralidade assumida por tal instrumento na viabilização econômica do cinema brasileiro reforçaria a dependência do setor junto ao Estado, inclinando-se de forma inadvertida para uma imagem da extinta Embrafilme.⁴⁷

Os subsídios estatais criticados pela gestão FHC como anacrônicos e atrelados ao passado, mantinham sua centralidade no suporte ao filme brasileiro por meio do mecanismo indireto do incentivo fiscal. Condenando o nacionalismo cultural e procurando reformular a relação entre artistas e Estado, a política cultural selecionava tópicos e temas

⁴⁵ A Lei Rouanet, promulgada em 23 de dezembro de 1991, possuía inúmeras justificativas para a sua criação, entre elas o acesso à cultura; o estímulo à regionalização da produção cultural, a promoção do pluralismo e a diversidade cultural. Tais justificativas estão ausentes na Lei do Audiovisual.

⁴⁶ O Ministério da Cultura foi criado em 1985, durante a Nova República e extinto em 1990 na gestão de Fernando Collor de Melo. Foi então substituído por uma Secretária de Cultura que retorna ao status de Ministério em 1992.

⁴⁷ O Ministério da Cultura utilizava outros recursos além da Lei do Audiovisual. Editais e programas como o Mais Cinema (2000) procuravam corrigir as distorções da legislação.

para exposição pública: Francisco Weffort, ministro da cultura e José Álvaro Moisés, secretário do Audiovisual reforçavam os supostos canais de mudança que a nova política continha:

O espírito da política cultural no período nutriu-se da função regulamentadora, uma vez que coube aos gestores do ministério o papel de intermediários e de avaliadores do processo – expresso no julgamento de mérito dos projetos apresentados, acompanhado da atitude de estimulação e de incentivo, desenvolvendo o exercício normatizador, tornando a atividade pública um meio de aproximação dos agentes no campo da cultura (ARRUDA, 2003, p. 188).

Se o suposto nacionalismo cultural poderia ser obstruído pelos processos de globalização, esta também era instrumentalizada para reforçar as estratégias da política cinematográfica; assim a existência dos subsídios estatais ao filme brasileiro ganhava novo alento. Esta estratégia ajudava a apartar a política de incentivos fiscais de uma incômoda identificação com projetos anteriores e auxilia a conversão dos gestores como *marcadores de um novo tempo*⁴⁸. Desvencilhando-se da incômoda responsabilidade sobre qual projeto contemplar – problema este associado à Embrafilme – e que poderia atrair a luta política para os canais internos do Estado, a estratégia contida na Lei do Audiovisual e reforçada pelos agentes do Ministério da Cultura era canalizar tais atritos para o mercado econômico.

Mas tal posição não os isentava das inevitáveis contradições quando o assunto relacionava-se a equação cinema brasileiro, política, arte e indústria. Em diversos artigos publicados na imprensa, Moisés reiterava o apelo que a globalização lançava sobre o campo do audiovisual: por um lado ampliavam-se os canais de expressão e circulação das imagens ao mesmo tempo em que a indústria local seria ameaçada por forças econômicas mais poderosas. Aberta esta brecha retornavam a circulação argumentos ajustados à tradição do cinema brasileiro e que tais gestores julgavam esgotados: identidade cultural, substituição das importações, nacionalismo, soberania nacional.⁴⁹

⁴⁸ Na fala de Francisco Weffort *no Brasil nunca houve, depois de 30, período no qual o país tenha aberto tantos caminhos de mudança como ocorre agora nos anos 90*. (ARRUDA, 2003).

⁴⁹ Por exemplo: *a função do espelho própria do cinema voltou a resolver nossas identidades culturais* (Folha de São Paulo, 06/02/2000, p. 3); *o cinema oferece, portanto, motivo para que a auto-estima dos brasileiros melhores* (Folha de São Paulo, 02/02/2002, p. 3); *o país precisa se ver nas telas (...) O Estado deve consolidar o cinema como veículo de identidade cultural e auto-estima dos brasileiros*,

Diante destas estratégias políticas oscilantes o que expressavam os filmes produzidos nesta década? Poderíamos encontrar um traço comum ou mesmo algum elemento que os vinculasse às tradições do cinema brasileiro? Na qualificação desta produção, intitulada de *cinema da retomada*, apresentam-se temas como a diversidade, a liberdade estilística, o esmero técnico, entre outros. Os dados da Secretaria do Audiovisual indicam mais de mil filmes produzidos e exibidos no período, realizados seja por cineastas veteranos quanto por estreantes.⁵⁰

Quando observados em bloco, os filmes apresentam algumas características comuns, seja na observação do cotidiano das classes populares; na apresentação dos signos da cultura popular ou na utilização de cenários emblemáticos do cinema brasileiro: o sertão nordestino e a favela carioca.

Distante de um projeto político como o ostentado pelo Cinema Novo na década de 1960 ao mesclar identidade cultural, nacionalismo e emancipação política, a produção dos anos 1990 é muito mais cautelosa neste aspecto, ainda que sustente opções temáticas capazes de aproximar os dois períodos. Se a política ainda postula a presença nesta produção, aparece muitas vezes nas escolhas de uma dramaturgia tensa, com personagens exasperados em seus dramas individuais:

É um cinema atento a mentalidades, condutas morais, mas pouco disposto a explorar conexões entre o nível do comportamento visível, trabalhado dramaticamente, e suas determinações mais mediadas. Ao contrário do que ocorria nos anos 60, quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão ad ideologia), a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que tem de singular (XAVIER, 2000, p. 104).

O mal-estar explicitado em muitas personagens desta produção poderia também revelar a delicada posição experimentada por estes cineastas autores, oprimidos entre a ausência de um público que os legitime e uma legislação que os obriga a captar recursos entre empresas privadas. Ainda que um cinema mais vistoso tenha sido a tônica neste

assegurando a singularidade da cultura brasileira, sua diversidade, para que não sejam ameaçadas pela globalização. (Folha de São Paulo, 24/05/2002, p. 3). Francisco Weffort: *tem que ter cinema no Brasil. Sabe por quê? Porque o povo quer ver sua cara na tela.* (Folha de São Paulo, 12/02/2002, p. 7).

⁵⁰ O Relatório do Cinema Brasileiro 1995-2002 apresenta a produção de 1.199 filmes, com 190 filmes de longa-metragem, 340 documentários ao custo de R\$ 646 milhões. O termo *cinema da retomada*, inicialmente veiculado pela imprensa, foi utilizado por Lúcia Nagib no livro *O Cinema da retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90*.



Neamp

período, representado em filmes como “Central do Brasil” (Walter Salles, 1998) e “O que é isso, companheiro?” (Bruno Barreto, 1997), não impediu a circulação de um “cinema do entre-lugares” (XAVIER, 2000, p. 100), hábil em ocupar as lacunas de um mercado formatado para o filme norte-americano e disposto a dialogar com a cultura brasileira, recuperando uma característica vital do Cinema Novo três décadas antes⁵¹.

No final da década de 1990 a legislação apresentou sinais de desgaste e a captação de recursos para a produção de filmes entrava em crise. Conectado ao mundo da economia real por meio dos mecanismos legais, o cinema brasileiro também oscilava de acordo com os humores do mercado. Filmes inacabados, lacunas na operacionalização da lei que incluíam prestação de contas questionadas juridicamente também dificultaram o trabalho dos cineastas.⁵² Indício de forte centralidade na política cultural, os incentivos fiscais somavam mais de 70% dos recursos aplicados em cultura pelas agências governamentais. Países com forte tradição em investimento estatal no audiovisual utilizam com mais parcimônia os incentivos fiscais: a França, por exemplo, do total de recursos aplicados no setor apenas 5% são resultado deste mecanismo.

Inicialmente partidário deste tipo de formato, o produtor Luís Carlos Barreto vai reorientar sua posição diante da crise: é dele que saem os primeiros sinais de modificação da política cinematográfica mesmo sob oposição velada do Ministério da Cultura.⁵³ Em setembro de 1999, sob pressão do campo cinematográfico é instituído o GEDIC – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, com integrantes de diversos ministérios – especialmente dos setores ligados à indústria e ao desenvolvimento econômico – e

⁵¹ O cinema do “entre-lugares”, proposto por Ismail Xavier contempla cineastas como Tata Amaral, Beto Brant, Lírío Ferreira, Sérgio Bianchi, Carlos Reichenbach, representativos de uma dramaturgia densa conforme exposta acima. Xavier também produz a seguinte classificação: cineastas que negam o mercado e optam pelo confinamento (Júlio Bressane); diálogo com o mercado via cinema novo (Walter Salles), cineastas irreverentes que recuperam os anos 1970 (Sérgio Bianchi) e o imperativo no entretenimento (maioria dos cineastas).

⁵² Os investimentos em audiovisual por meio dos mecanismos fiscais atingiram o teto em 1997, com R\$ 79 milhões captados. A partir deste ponto os recursos declinam (FORNAZARI, 2006).

⁵³ Barreto: *o ciclo dos incentivos está em processo estacionário. É preciso criar um outro tipo de mecanismo, pensar o cinema como uma indústria estratégica. Um empresário como o Antonio Ermírio de Moraes não existiria se não tivesse havido uma ajuda séria do Estado. Não se pode mais pensar em formas de financiar um filmezinho, mas sim em como criar uma indústria.* (Folha de São Paulo, 31/12/09, p. 1).



Neamp

representantes das emissoras de televisão e cineastas.⁵⁴ Nas propostas do GEDIC retornavam ambições desenvolvimentistas que atravessaram a história do cinema brasileiro desde o final dos anos 1960 e insistiam na possibilidade de auto-sustentabilidade do filme nacional. Em situações adversas e sob pressão mais intensa retornavam com apelos sobre o conteúdo cultural expresso pelo cinema, cabendo ao Estado assegurar a viabilidade de tal empreendimento. As metas do grupo de trabalho eram ambiciosas: em cinco anos ocupar 40% do mercado de cinema; 55% de filmes de longa-metragem exibidos na TV aberta com investimentos de 500 milhões de reais.

Mesmo estando presente nos trabalhos do GEDIC o Ministério da Cultura reforçava outras propostas acirrando a luta política no interior do campo cinematográfico: suas metas incluíam a extensão dos incentivos fiscais para a televisão aberta sinalizando o êxito deste veículo no interior da indústria do audiovisual, o que poderia estimular um cinema brasileiro “artesanal” no contato com modernas técnicas de produção. Para o ministro da cultura a parceria poderia representar um novo passo na política cinematográfica:

*Será preciso buscar uma forma de cooperação. A TV no Brasil é uma indústria. Se o cinema se associar a ela, ganha características empresariais. Mas não se deve adotar procedimentos que criem constrangimentos ao funcionamento do mercado. Ou seja, isso não há de se fazer por decreto. Os dois parceiros devem ganhar com a cooperação. Uma fórmula estatista não tem mais o apelo que pode ter tido nos anos 60.*⁵⁵

Para os cineastas representados no GEDIC tal proposta implicaria na perda de autonomia do setor e estimularia a produção de filmes de baixo nível e sem conteúdo cultural. A criação da ANCINE (Agência Nacional de Cinema) em 2002 - objetivo inicial do grupo - reforçou a posição dos cineastas: a agência foi desenhada com um nítido perfil

⁵⁴ Compunham o GEDIC os ministros Pedro Malan (Fazenda); Alcides Tápias (Desenvolvimento); Aloysio Nunes Ferreira (Secretaria Geral da Presidência); Andrea Matarazzo (Secretaria de Comunicação) e Francisco Weffort (Cultura). Também participavam os cineastas Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Luís Carlos Barreto; o exibidor Luís Severiano Ribeiro e um representante da Associação de Emissoras de Televisão.

⁵⁵ Folha de São Paulo, 17/10/2000, p. 7.



econômico e industrial e mantinha relação endógena com o setor.⁵⁶ A sua criação também representava um retorno dos agentes a espaços demarcados no interior do Estado.

Os objetivos da Agência estavam claramente delimitados: fomento à produção e regulação do mercado audiovisual com a construção de uma indústria cinematográfica auto-sustentável no país. Não sem a presença de ambigüidades: indústria e arte apareciam apartadas no documento e a definição de indústria permanecia obscura. O que poderia significar: regularidade na produção; conquista de mercado; apuro técnico?

Quando o filme de Diegues - “Dias Melhores Virão” - apareceu no início da década, tocava em questões delicadas incluindo um difuso sentimento de inferioridade – econômica e estética – do cinema brasileiro. A gestação da ANCINE no final da década trazia de volta o filme dos EUA como espelho, imagem bem-sucedida cujo reflexo desorientava cineastas e produtores. A política cinematográfica no Brasil parece trazer um traço de mudança recorrente e as experiências anteriores nunca são discutidas com clareza; ao contrário, amontoam-se como imagem diante de um espelho que apenas as obscurece.

BIBLIOGRAFIA

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. (2003) “A política cultural: regulação estatal e mecenato privado”. In *Tempo Social*, 15, p. 177-193.

CATANI, Afrânio Mendes. (1994). “Política cinematográfica nos anos Collor (1990-1992): um arremedo neoliberal”. In *Imagens*, 3, p. 98-102.

CHAIA, Miguel. (org.) (2007). *Arte e Política*. RJ: Azougue.

ESTEVINHO, Telmo A. D. “Este milhão é meu: Estado e Cinema no Brasil (1984-1989)”. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais: Política). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

⁵⁶ A Medida Provisória 10.454/2002 deu origem a ANCINE. Inicialmente alocada na Casa Civil da Presidência da República, a agência deslocou-se para o Ministério da Cultura no início da administração de Luís Inácio Lula da Silva (2003).



Neamp

FORNAZARI, Fábio Kobol. (2006) “Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav”. In *Revista de Administração Pública*, 40.

JOHNSON, Randal. (1987). *The film industry in Brazil: culture and the state*. Pittsburgh; University of Pittsburgh Press.

GATTI, André Piero. (1999). *Cinema Brasileiro em Ritmo de indústria (1969-1990)*. SP: Centro Cultural São Paulo.

NAGIB, Lúcia. (2002) *O Cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. SP: Editora 34.

NORITOMI, Roberto Tadeu. (2004) “Cinema e Política”. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

RAMOS, José Mário Ortiz. (1983). *Cinema, Estado e Lutas culturais: Anos 50/60/70*. SP: Paz e Terra.

RAMOS, José Mário Ortiz. (1995) *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes.

RAMOS, José Mário Ortiz. (1996) “Cinema Brasileiro: depois do vendaval”. In *Revista USP*, 32, p. 102-107.

SALLUM, Brasília. (1999) “O Brasil sob Cardoso: neoliberalismo e desenvolvimentismo”. In *Tempo Social*, 11.

SIMIS, Anita. (1992) “Leis cinematográficas: marcos e propostas, novos projetos e leis”. In *Curto Circuito*, 18, p. 36-40.

XAVIER, Ismail. (2000) “O cinema brasileiro dos anos 90”, in *Praga – Estudos Marxistas*, 9, p. 97-138.

GÊNESE E RAZÃO DO *BANDIDO DA LUZ VERMELHA*

Contador Borges*

Resumo

Este artigo analisa como um personagem marginal da sociedade, conhecido como “o bandido da luz vermelha”, transformou-se em um símbolo na arte da cinematografia, bem como suas implicações éticas e políticas.

Palavras-chave: filme brasileiro; arte; transgressão.

Abstract

This article examines how a marginal character of society, known as “o bandido da luz vermelha”, becomes a sign in the art of cinematography, as well as its political and ethical implications.

Key words: brazilian movie; art; transgression.

O que é um bandido? Alguém que faz de seu desajuste uma norma, que zomba da lei e quer instaurar como lei seu próprio desejo? Para todo efeito, o bandido só é bandido se triunfa, se na *soberania* de seu ato converte o instante do crime em acerto, em desempenho, coincidindo com o ponto mais alto da sorte, onde não há mais limite e nenhuma racionalidade se sustenta. Tudo então conspira a favor e ele pode ratificar sua espécie, sua marca.

A vontade de potência que em geral estimula o transgressor se revela nesse caso uma força exclusiva destruindo valores, eliminando a fronteira que o separa dos outros, expropriados de seus pertences, quando não de si mesmos.



Neamp

A transgressão, como se sabe, não se importa com a lei, mas jamais a perde de vista. Caso contrário seu mecanismo não funciona. É preciso sentir que em algum lugar do real um corpo simbólico se ergue pedindo profanação. Sem violência, sem transgressão, não há crime, e nenhuma dessas figuras possui qualquer sentido muito além do inócuo.

O bandido, afinal, não deixa de ser a consciência do lobo numa moral de rebanho. Quer devorar todas as rezes porque não quer se tornar uma delas. Não pretende se render ao regime obtuso da mera subordinação. A moral para ele é um logro, um sistema de exclusão. Não podendo legitimar seu ato, ele se realiza no conflito com a sociedade, onde, quem sabe, poderá chegar a herói. Às vezes estas figuras se cruzam, se mesclam, pois ambos, o bandido e o herói são companheiros de excesso num horizonte de extremos. Não se dirá o mesmo da prostituta e da santa?

Em *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, não há propriamente o bandido, mas sua paródia. No filme o bandido zomba de si mesmo e efetua seu estilo. Dificilmente um bandido “genuíno” se expressaria assim. Este em geral se situa fora da dimensão estética, mas sem dúvida em alguma margem.

O valor do bandido de Sganzerla está naquilo que ele realmente é: *uma imagem*. Como livrar o bandido da imagem que dele fazemos? A solução de Sganzerla é reinventar o bandido produzindo outra imagem para ele. Esta imagem é híbrida: sedutor, histrião, herói...

Reino das imagens, o cinema faz delas seu signo, seu movimento, seu tempo. É assim que esta arte mantém uma relação permanente com o Aberto e com o que nos é sensível. Por isso tais imagens nos fascinam. Fluidas, as imagens também são suportes de relações.

Em *O bandido da luz vermelha* a bricolagem dos gêneros (western, chanchada, ficção científica, policial, documentário radiofônico) produz imagens degeneradas. O suporte ficcional desvirtua todo efeito de realidade e toda ilusão denuncia em si mesma seu



Neamp

mecanismo ilusório (veja-se o disco voador em forma de um pires que explode). Quanto ao bandido, que atira para todos os lados, é certo, corre o risco de tornar-se vítima de si mesmo. Então, por trás de sua máscara, divisariíamos mais que um tolo, provavelmente um louco. E um louco já não pertence mais a este mundo. Deste modo, o bandido de Sganzerla, a despeito de todo esteticismo de sua figura, deve ser visto na integridade de sua margem, vale dizer, onde ele se excede conduzindo-se nas formas do degenerado ou no extremo do risível, neste viés que, segundo Bergson, se paga o mal com o mal. Haverá outra saída?

A favor deste cinema como arte crítica talvez se possa dizer que, no mínimo, vai à raiz do problema, ou seja, questiona o modo como decodificamos nossas relações de dominação e de desejo, e apostamos na ética como uma tábua de salvação para o mundo, sem levar em conta seus buracos e remendos. Quanto à política, é certo que vai a reboque, valendo-se da empreitada para melhor revelar sua impostura.

Num viés nietzscheano a crítica mais certa talvez defenda que o transbordamento dos valores produz no limite novas alternativas para as trocas humanas em benefício da vida. O “bandido da luz vermelha” então já seria outra coisa, um devir que se afirma em pura negação usurpando seu próprio signo para nos devolver ao grau zero da sociedade e da política. Não seria ele o inspirador de um novo tipo de homem a ser refeito com a própria lama em que há séculos invariavelmente se suja? Mas ele é apresentado por Sganzerla como um “boçal ineficaz”. Acredita que, não podendo fazer nada, “a gente avacalha”, isto é, se vinga da opacidade do mundo e da necessidade absoluta pela força cega da *hybris*: a violência desmedida dos gestos. Será esta a única maneira de se ter tudo? “Ter tudo”, aqui, significa perder *tudo* em seguida, imediata e irremediavelmente, dilapidando todas as coisas num movimento acelerado de dádiva inconsciente pelo princípio do gasto, da ganância, já que segundo esta lógica tudo é sacrificado ainda mais rápido do que quando adquirido. Ou existe algum bandido que *conserva*, que não faz do excesso e do dispêndio generalizado o centro de gravidade da vida? Não é deste modo que ele identifica na soma de seus atos uma relação com o gozo e com a morte?



Neamp

O bandido da luz vermelha é esse momento em que a arte de contestação no Brasil (O Cinema novo é outro caminho deste processo) faz de sua linha de resistência uma dobra incômoda, zombeteira, no tecido dos poderes instituídos. 68 é o ano emblemático em que os gestos contestatórios ganham no mundo grande visibilidade. No contexto brasileiro desta época, o cinema de Rogério Sganzerla apresenta nesta obra seu tom mais radical sabendo dela extrair efeitos corrosivos.

SE EU QUISER FALAR COM DEUS

Syntia Alves









* Professor de Filosofia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, escritor e tradutor. Publicou *Angelolatria* e *O reino da pele*, ambos pela Iluminuras.