



Imagem e Identidade: Perspectivas para uma Introdução Histórico-Crítica ao Cinema Brasileiro¹

Nilson Assunção Alvarenga

Professor Adjunto do Depto de Comunicação e Artes da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora²

Resumo

As idéias que fundamentam a crítica clássica de cinema no Brasil se estruturaram em torno das análises históricas realizadas por autores como Alex Viány, Paulo Emílio Salles Gomes e Glauber Rocha. Do contato com suas obras pode-se destacar duas questões, que permanecem até hoje fundamentais para qualquer reflexão crítica sobre o cinema brasileiro. A primeira diz respeito às *condições de produção* cinematográfica no Brasil, que leva ao que chamarei a “tese dos ciclos” na periodização histórica do cinema brasileiro. A segunda, ligada à primeira, se relaciona com a *influência*, paradoxalmente perniciosa e necessária, do cinema estrangeiro, especialmente do americano, referida aqui simplesmente como a “tese da influência”. O trabalho busca mapear esses dois problemas no contexto de uma reflexão que visa a uma introdução ao cinema brasileiro no âmbito didático acadêmico.

Palavras-chave

História do Audiovisual, Cinema Brasileiro, Identidade, Crítica Cinematográfica.

A “tese dos ciclos”

Tendo em vista as condições de produção, instituiu-se classicamente uma divisão da história do cinema no Brasil em ciclos de produção. Essa “tese dos ciclos” traz, portanto, implícita uma leitura de cunho sociológico, posto que privilegia os aspectos econômicos envolvidos na produção e distribuição em detrimento da análise estética.³ Segundo essa idéia, quando lemos a história do cinema brasileiro encontramos uma mesma estrutura, *grosso modo*, assim resumida:

¹ Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Doutor em Filosofia pela PUC-Rio, Professor Adjunto da Faculdade de Comunicação Social da UFJF, membro do Grupo Luzes da Cidade, organizador do Primeiro Plano – Festival de Cinema de Juiz de Fora.

³ Glauber Rocha, em 1963, ao se referir ao trabalho de Alex Viány, então a principal fonte de referência histórica, indicava a ausência de um critério formal, não apenas “econômico” para se avaliar o cinema no Brasil. No entanto, o próprio cineasta manteve intacta a “tese dos ciclos” de produção como chave de periodização.



- 1) surto de produção e/ou diálogo com o público, fruto de iniciativas pessoais ou coletivas de pioneiros ou de pessoas dispostas a trabalhar num sistema independente, com poucos recursos;
- 2) ao surto inicial, seguem-se tentativas frustradas de industrialização e sistematização da produção e da distribuição;
- 3) com a falência das empresas e a conseqüente falha no sistema de produção e distribuição, o cinema brasileiro volta ao limbo e as produções caem quase a zero, abrindo o mercado novamente ao domínio exclusivo do cinema estrangeiro.

Foi assim com a época de ouro no final dos anos 1910. Depois de um surto de produção, segue-se um período de estagnação, promovida pela entrada do cinema americano no mercado brasileiro, com qualidade técnica sem dúvida superior. Começava já o longo calvário do nosso cinema em busca de se atualizar tecnicamente e romper com a obsolescência, coisa que até há bem pouco tempo atrás ainda fazia parte do imaginário do público brasileiro. Encontraremos já aí, portanto, um dos germes de um velho preconceito: *o cinema brasileiro só será bom a partir do momento que atingir a modernidade cinematográfica, representada na qualidade técnica dos filmes norte-americanos que chegam às nossas salas.*

Quando, no final da década de 1920, conseguiu-se atingir qualidade técnica, o cinema mudo já dava seus últimos suspiros. Mesmo assim, a partir de 1930, o cinema brasileiro encontra o filão do film musical, o que manteve a produção em alta, embora apenas no Rio de Janeiro, com obras relativamente baratas.

Como para muitos o mito da qualidade ainda incomodava, o cinema paulista entra na cena cinematográfica brasileira, já em meados de 1940, revigorando o discurso modernizador. Veio a Maristela, a Multifilmes, a Vera Cruz. Mas, como se o destino já estivesse traçado, veio a falência e novo período de estagnação se anunciava. Os mesmos erros se repetiam: a imitação do padrão americano, aliado à estratégia de altos investimentos na produção sem se preocupar com a distribuição interna ou externa, levava o cinema brasileiro a competir em desigualdade com o cinema estrangeiro.

A estagnação só não foi maior pelo surgimento dos produtores independentes, sobretudo no Rio de Janeiro, pessoas produzindo filmes baratos, sob influência temática estética do neo-realismo italiano. Era o cinema independente que, mais uma vez, mostrava sua capacidade de indicar ao cinema brasileiro uma outra vocação, uma



postura alternativa frente ao imperativo de imitação do “cinema de qualidade” americano.

Do cinema independente, notadamente de Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany, aliado ao trabalho dos documentaristas do início da década de 1960, nascem os germes da “nova crítica” e do Cinema Novo. Aproveitar as lições do cinema independente e colocar o cinema a serviço de um projeto cultural maior, o qual envolveria antes de mais nada romper a subalternidade econômica e cultural do cinema brasileiro, estava no cerne das idéias cinemanovistas, as quais envolviam não só a feitura de filmes mas o desenvolvimento e estímulo de um novo estilo de crítica cinematográfica. O principal documento dessa nova crítica ficou sendo a *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de Glauber Rocha.

É bem conhecido o caminho que leva do início do projeto cinemanovista até sua desarticulação após o golpe de 1964. A partir daí, os cineastas continuam encontrando financiamento, através do Estado, mas a partir de 1968 já não conseguem produzir em liberdade de expressão.

Começa, então, um período em que o público se vê drasticamente dividido. Por um lado, encontramos as produções da Boca do Lixo, inicialmente coadunadas com o chamado Cinema Marginal e mais tarde desembocando na comédia popular pornográfica. Esse cinema popular encontrou uma adesão imensa das classes populares, um dos períodos de maior diálogo do cinema brasileiro com o seu próprio público. Por outro lado, a parte desse público formada pelas classes média e alta via nas produções populares apenas motivos de vergonha e repúdio. Nasce daí outro grande preconceito: *o cinema brasileiro é não só de má qualidade técnica, mas também, ao abusar da sexualidade, moralmente deplorável.*

Seja como for, a mesma “tese dos ciclos” é rearticulada após o período de estagnação quase absoluta a que condenou o cinema brasileiro o governo Collor. Após esse período, veio a nova fase, o novo ciclo dos filmes financiados pelas leis de incentivo. A própria noção de *Retomada* traz implícita uma adesão da crítica à “tese dos ciclos”. Podemos constatar essa adesão nas palavras dos organizadores da recentemente lançada coletânea de ensaios *Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*:

(...) foi a partir do sucesso de *Carlota Joaquina* e do funcionamento das leis de incentivo que o panorama evidenciou uma transformação decisiva. E, *se a história do cinema brasileiro se constrói em ciclos*, como já se disse (ou seria em círculos?), desde então o grosso da produção de longas entrou no ciclo do “patrocínio incentivado” (CAETANO, 2005: 12) (grifos acrescidos).



E não é à toa que hoje, passados dez anos do início desse novo ciclo, estejamos encontrando de novo os mesmos velhos problemas: a entrada em cena de uma grande produtora que, *mutatis mutandis*, pretende ser a Vera Cruz dos nossos dias, e os velhos problemas de distribuição e exibição.

Se a história se repete, caberia perguntar, de modo mais provocativo que conclusivo se não estaríamos condenados ao mesmo velho destino de enfrentarmos, daqui a alguns anos (quem poderá prever?), um novo período de estagnação. Como o exercício da profecia é quase sempre ingrato, é extremamente recomendável deixarmos a questão em aberto. Mas se os mesmos velhos problemas estão se repetindo, é preciso pelo menos repetir o velho jargão: conhecer o passado para evitar o erro futuro.

2. A “tese da influência”

Que influências podem ser delineadas nos momentos decisivos do cinema brasileiro? O sentido dessa questão relativa às influências é dado pela consideração da relação problemática com o cinema estrangeiro: ao mesmo tempo algo necessário (“só me interessa o que não é meu”, na máxima oswaldiana) e algo a ser combatido (“nada me é estrangeiro, pois tudo o é”, na frase de Paulo Emílio Salles Gomes).

O cinema estrangeiro, na sua grande maioria americano, é, para nós, paradoxalmente estranho e próximo. *Estranho* no sentido de não tratar de questões e modos de percepção da realidade que estão mais vinculados ao nossa vivência cotidiana do mundo, nosso mundo vivido, nossa prática existencial cotidiana. Por outro lado, esse cinema estranho é bastante *próximo* porque fomos acostumados a ver filmes, levados a conhecer o que é o cinema através dele. Esse cinema é, então, ao mesmo tempo, abstrato em termos de vivência e concreto no sentido da presença material em nosso meio. Desde crianças somos espectadores e ou telespectadores do cinema americano. É ele que fixa, então, os parâmetros de nossa imaginação cinematográfica. A tal ponto que ele acaba passando de algo abstrato para algo concretamente tomado como critério para avaliarmos o nosso próprio cinema. E o público passa a comparar as representações daquilo que faz parte de sua vivência concreta com aquela vivência abstrata que tem dos filmes e acaba não se reconhecendo na tela.

Nesse sentido, cabe lembrar a reflexão de Alex Viany:

É que, como espectadores, submetidos a uma longa dieta predominantemente estrangeira, temos uma espécie de falso “depósito folclórico” internacional na cabeça, e, quando nos sentamos para escrever uma história cinematográfica, inevitavelmente recorreremos a essas lembranças, que se impõem como realidade. Assim, construímos personagens, alinhavamos situações, compomos argumentos; muito mais difícil é partir da realidade que nos cerca, e muito

cômodo é, consciente ou inconscientemente, apor fórmulas e estereótipos, adquiridos através da saturação de filmes estrangeiros, à realidade brasileira que pretendemos mostrar. (VIANY, 1965: 132)

Tomando por base uma reflexão que caminha nessa direção, a questão fundamental para uma análise do cinema feito no Brasil seria, portanto, o modo como esse cinema é realizado à luz da influência do cinema estrangeiro, especialmente o cinema americano, isto é, o modo como absorve essas influências.

No entanto, em alguns momentos, sobretudo na década de 1960, essa questão ganhou uma inflexão nacionalista: contra um pretense imperialismo cultural, era preciso defender o cinema brasileiro como tal, como *representação da cultura brasileira*. O cinema era conclamado, então, a buscar um Brasil *autêntico*, purificado da influência estrangeira. Isto acontecia ora com mais, ora com menos exagero.

Exagero, por exemplo, talvez quando Glauber Rocha, embalado pelo materialismo dialético, criticava *Limite* simplesmente por não fazer uso da paisagem brasileira, insistindo que a *mis-en-scene* de Mário Peixoto não fazia do filme um filme autenticamente brasileiro, mas um filme cuja história pudesse se passar em qualquer lugar do mundo, sem que pudéssemos distinguir nele qualquer traço de *próprio*, de *brasilidade*.

Neste aspecto, foi mais equilibrada a visão de Alex Viany, reconhecendo que

Ainda nos resta (...) a conquista total e definitiva do mercado (isto é, do público) brasileiro. Parece-me, então, que nossa tarefa, agora – por maiores que sejam nossas ânsias de inovar em estilo e técnica – é fazer filmes capazes de realmente conquistar esse público imenso, essa imensa torcida (até aqui desarvorada) do cinema brasileiro. É, aqui, um perigo assusta-me: o perigo de que, na intenção de refletir tanto quanto possível as inovações e as experiências do mais avançado cinema estrangeiro, alguns jovens tentem *copiar* também a problemática decadente da *Nouvelle Vague* ou seja lá o que for.

Ou seja, o risco era agora – no início do Cinema Novo – o oposto: na ânsia de evitar as influências do cinema *americano*, o cinema *européu* tomasse o seu lugar, mas continuasse igualmente a ser imitado sem “abrasileiramento”. Isto atingia, então, não só os adeptos de um cinema industrial, mas aqueles que meramente pretendessem importar o cinema de autor, sem rearticular sua problemática dentro de um contexto concreto, próximo, vivido.⁴

⁴ Consciente naquele momento de que a própria idéia de cinema de autor deveria ser rearticulada ao contexto das condições de produção cinematográfica no Brasil estava Nelson Pereira dos Santos, ao refletir que “O importante, para um autor de filme, é saber o que quer dizer: ele não precisa conhecer objetivas, nem densidade de filme, nem sensibilidade, nem banho, nem não-sei-o-quê, não precisa saber nada daquela série de problemas que eram acrescentados ao trabalho de direção para impedir que



Mais frutífera que a reflexão crítica, embora não separada dela, seria, um ano após a publicação de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, a prática cinematográfica de Glauber Rocha. Aqui o que vemos é muito mais um processo ativo de absorção de influências estrangeiras e sua rearticulação com elementos de cultura popular brasileira e mesmo da cultura erudita brasileira, da música e da literatura. Ou seja, o que vemos não é um fechamento às influências, mas uma busca de sua rearticulação dentro do contexto brasileiro, sem perda de concretude. Exemplo chave nesse sentido é *Deus e o diabo na terra do sol*: num mesmo filme, encontramos, em diálogo ativo, elementos de alta cultura cinematográfica, de Eisenstein a Godard, de neo-realismo a Visconti; elementos do cinema americano, especialmente de John Ford; o cordel; Villa-Lobos (cf. ALVARENGA, 2004)

Apesar disso, a crítica de cinema tendia a adotar uma estratégia de análise por assim dizer “interna”, isto é, de avaliação dos filmes segundo critérios de maior ou menor *representatividade* de uma pretensa “brasilidade”. Julgadas à luz dessa estratégia, a própria noção de influência seria vista com desconfiança e ganharia uma conotação extremamente pejorativa.

Cabe aqui pelo menos aludir ao problema de se decidir sobre o que é universal e que é particular, próprio. Não no sentido lógico do termo, mas no sentido cultural. O problema que se coloca é decidir sobre se uma forma universal poderia ser *reconhecida* enquanto universal sem um conteúdo dado empiricamente, concretamente. A questão é bem antiga, remonta pelo menos a Aristóteles. Para nós, aqui, reveste-se da seguinte formulação: um filme “universal” é aquele que segue uma “gramática geral” cinematográfica ou aquele que rearticula essa “gramática geral” segundo conteúdos empíricos próprios? A questão da abstração do uso da forma (fórmula) cinematográfica industrial se coloca de novo. Utilizando-se quase que inconscientemente de uma forma geral, mas sem aplicação a conteúdos empiricamente acessíveis, recaímos naquele “depósito folclórico” de que falava Alex Viany.

Por outro lado, tentando adaptar essa forma de modo que ela possa ser útil para uma realidade empiricamente dada e experienciada, poderemos *re-universalizá-la*, isto é, torná-la acessível – num nível mais profundo – para outras pessoas que vivenciaram

aparecessem mais diretores. Era uma mistificação da profissão. O importante é o sujeito saber o que quer. Em função disso comandará uma equipe... Aqui no Brasil, curiosamente, os autores sempre tiveram, em tese, a máxima liberdade; não tinham, nunca tiveram, diante deles, essa estrutura legal, industrial, sindical.” (Conversa entre Glauber Rocha, Néson Pereira dos Santos e Alex Viany. In: VIANY, A. O processo do cinema novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 97.)



na a partir de outra realidade empiricamente dada e experienciada. Não é na percepção de uma forma abstrata que o universal se dá a reconhecer, mas na apreensão de que ela se aplica a cada um dos conteúdos empíricos vivenciados. Mesmo sem entrar nas eternas disputas filosóficas que opõem Platão e Aristóteles, Leibniz e Kant, Frege e Wittgenstein, podemos dizer que, quanto mais concretos e enraizados estamos numa realidade empírica dada, mais chances temos de comunicá-la universalmente. Do contrário, estamos usando uma forma *in abstracto*. E no caso do cinema essa forma significa a “gramática geral” do cinema industrial.

Não deveríamos nos esquecer, no entanto, para fechar essa breve digressão sobre o universal e o particular, que não se trata apenas de uma adaptação de uma forma geral dada a conteúdos empíricos particulares. Glauber Rocha, sobretudo a partir do desenvolvimento da estética do sonho, fôra um ferrenho defensor de um desenvolvimento formal do cinema do terceiro mundo, baseada especialmente na idéia de transe, na lógica onírica, capaz de trazer à tona o subconsciente do subdesenvolvido.

Seja como for, essa discussão sobre a influência assume como premissa o fato de ela sempre representar um risco, uma via de mão única que impediria a cultura tida como subalterna de desenvolver seus próprios rumos.

As reflexões mais recentes sobre as questões de influência cultural e sua relação com a cultura local ganharam uma nova roupagem, especialmente no pensamento de Nestor-Garcia Canclini, que utiliza o conceito de hibridação cultural para defender a idéia de que, na América Latina, o que encontramos historicamente não são apenas culturas subjugadas, mas encontramos focos de resistência: culturas híbridas, isto é, culturas que, frente a uma influência externa, a princípio seria perniciososa, souberam rearticulá-la dentro de seus próprios interesses e dinâmicas culturais.

Pensando nessa direção, se quisermos repensar hoje a “questão da influência” no cinema brasileiro, o apelo ao conceito de *hibridação cultural* parece oportuno. Trata-se de uma forma de dar uma inflexão positiva à noção de influência, sem cair nas armadilhas nacionalistas da crítica clássica, que se deixa, aqui e ali, levar por questões de dominação e subalternidade cultural. A busca de uma “brasilidade” se tornou hoje não apenas questionável, mas até perigosa, quando o mercado mundial reivindica uma identidade calcada no “exótico” de cada cultura local, o que é muito diferente do próprio, do próximo, do vivido.

Ora, parte da base conceitual da qual partia a crítica clássica advinha de uma noção geral de subdesenvolvimento e subalternidade cultural. Uma vez que, no contexto



contemporâneo, essas bases são questionadas e reformuladas, se quisermos “atualizar” a crítica clássica, retendo seu valor de verdade e revendo suas inconsistências para analisar o cinema brasileiro contemporâneo, teremos que lidar primeiro com essas questões de base. E se o conceito de hibridação cultural é um dos diversos modos de promover esse questionamento e essa reformulação, com ele talvez haja boas chances de trazer para o contexto contemporâneo os problemas levantados pela crítica clássica.

3. O conceito de hibridação cultural para releitura da “tese da influência”

Estratégias de hibridação podem ser, por um lado, entendidas como parte de uma dinâmica pós-moderna mais ampla, que inclui a mistura de gêneros, mistura de temporalidades, citações ou metareferências temáticas e formais. Note-se que todas essas tendências podem ser reconhecidas hoje no cinema.

No entanto, com este conceito podemos lidar também com as diversas formas de absorção daquilo que é feito noutros lugares, por outros povos e outras culturas mais ou menos num mesmo período histórico. Isto é, não necessariamente implica numa análise do presente, mas pode ser usado no sentido de uma reconstrução histórica. É o que faz Nestor-Garcia Canclini em *Culturas Híbridas*, livro no qual ele insiste que, pelo menos na América Latina, os *processos de hibridação não são novos*, mas podem ser reconhecidos como a principal estratégia de articulação de identidade cultural ao longo de sua história.

Neste sentido, o conceito inclui-se não apenas num momento ou estágio cultural como a pós-modernidade, mas serve também para analisar circunstâncias passadas que podem ser lidas como representativas na construção de uma cultura local sob influência de uma cultura “estrangeira”, seja ela de um pólo de produção (como os Estados Unidos e a Europa), seja ela uma cultura dita “global”.

Hibridação implica, segundo definição de Nestor-Garcia Canclini, “processos socio-culturais nos quais estruturas ou práticas culturais, que existem de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2004) Se hoje vivemos num mundo em que a globalização econômica força um contato ainda maior entre culturas nacionais, levando a uma quase quebra da cisão entre o que é local e o que é global, o conceito de hibridação se torna proeminente para a compreensão do que acontece nos pontos de contato entre as culturas. Quais as estratégias ainda plausíveis para, diante da avalanche de estruturas e práticas culturais que não originariamente as nossas, adotar ainda uma postura crítica, separar aquilo que nos serve daquilo que nos oprime culturalmente?

Na busca dessa resposta, é preciso ir além do reconhecimento e da descrição dos elementos da mistura e tentar alcançar um patamar avaliativo para o próprio processo de hibridação, julgar se ele de fato ocorreu ou se se travestiu noutra coisa. Para esclarecer este ponto, parece válido estabelecer uma analogia com aquele processo específico de hibridação que Angel Rama aponta em parte da literatura regionalista latino-americana em meados do século XX. Rama fala de um processo de *transculturación* quando o artista de uma cultura dita “periférica” consegue absorver de forma ativa as influências externas, advindas dos centros culturais “hegemônicos”. Transculturación designa uma plasticidade cultural que se opõe tanto a uma vulnerabilidade cultural, marcada pela absorção passiva de influências e aplicação automática de modismos, quanto a uma rigidez cultural, marcada por um fechamento naquilo que seria um elemento “característico”, “próprio”. Ambas as atitudes fecham a possibilidade de diálogo entre culturas. Transculturación, por sua vez, esclarece o autor, significa uma “destreza em integrar em um produto a tradição e as novidades”, atitude própria daqueles que

não se limitam a um sincretismo por mera conjugação de abordagens de uma e de outra cultura, mas, compreendendo que cada uma delas é uma estrutura, entendem que a incorporação de novos elementos de procedência externa deve ser alcançada mediante uma rearticulação total da estrutura cultural própria (...), apelando para novos enfoques dentro de sua herança. (RAMA, s/d)

Mas o que seria absorver influências de uma forma ativa? Um exemplo dado por Rama é a literatura de Guimarães Rosa. Enquanto na literatura regionalista anterior havia uma tendência folclorista de retratar o povo desde um ponto de vista “objetivo”, isto é, com procedimentos textuais onde a voz do povo e a do escritor apareciam nitidamente separados (um exemplo seria *Os sertões* de Euclides da Cunha, onde a fala do narrador positivista é claramente separada da do sertanejo), no regionalismo tal como praticado por Guimarães Rosa há uma nítida fusão de perspectivas, algo que já se reconheceu ao se descrever Riobaldo, personagem central do Grande sertão: veredas, como um “jagunço letrado”. Aqui o narrador é ao mesmo tempo intelectual e sertanejo, erudito e popular, e as diferentes estruturas de construção da realidade dialogam no texto. O narrador, enquanto jagunço, traz consigo a visão de mundo popular; enquanto letrado, carrega as influências das experiências estético-literárias de vanguarda. Estas não são, portanto, angariadas passivamente: se não pudessem dialogar com a fala e com a visão de mundo sertaneja não teriam valor algum para o autor.

Neste sentido, a transculturación seria uma estratégia alternativa frente a duas respostas “conservadoras” frente à influência externa: o *mimetismo cultural*, que toma

como padrão a ser imitado o produto estrangeiro (no nosso caso, a busca do “padrão de qualidade” do cinema americano); o *fechamento cultural*, que rejeita o estrangeiro em nome de uma certa essência cultural identitária (no nosso caso uma certa “brasilidade” a ser “representada” no cinema).

Pois bem, a chave para entendermos essa idéia de transculturação e aplicá-la no cinema me parece ser justamente a idéia de *proximidade*, a busca de uma *concretude* por parte do cineasta. Mesmo sob influência de um padrão estrangeiro – e no cinema por “padrão” podemos entender desde as estruturas de roteiro até as técnicas de montagem, passando por todas as decisões de direção, interpretação, fotografia, cenografia etc. – haveria no cineasta brasileiro que mereceria o destaque da crítica uma busca de temáticas e sobretudo de uma forma de expressão não forçada, não estereotipada. Esse dado “insubstituível” de concretude não precisaria ser uma expressão essencialmente “autêntica”, o que também não significa a inautenticidade da forma fácil e dada, daqueles filmes que se decupam sozinhos já na escritura do roteiro.

Neste caso, vale o que Rama diz sobre Guimarães Rosa: sua prática literária é transculturadora porque já não se baseia apenas no uso da linguagem do letrado de formação européia, mas também já não se trata de reproduzir aquela linguagem “pura” que Rosa anotara em suas andanças no sertão. É uma linguagem que atinge um patamar superior tanto a um (erudito) como outro (popular) dos seus pontos de partida.

No cinema, a tarefa estaria em procurar por esse procedimento que já não faria dele um “cinema brasileiro” (autêntico, puro), mas também não apenas um “cinema global” (no sentido pejorativo que, em última instância não é outro senão o padrão formal do cinema americano meramente aplicado a conteúdos locais, gerando muitas vezes nada mais que uma exposição pobre do elemento “exótico” da cultura local).

4. Método de análise

Mas qual seria um método razoável para chegarmos aí, isto é, para conseguirmos separar o que é mimetismo e o que é transculturação cultural? E mais ainda: como lidar com a nova questão de separarmos o que seria o apelo ao local como a busca de exotismos, essa nova forma de “fechamento cultural” dentro de uma estratégia mercadológica global?

Acho bastante plausível, quanto a este ponto específico, pensarmos numa estratégia analítica adotada em seu tempo por Glauber Rocha na *Revisão crítica do cinema brasileiro*, especialmente com a formulação a ela dada por Ismail Xavier, no



Prefácio do livro. Segundo Xavier, numa adaptação do método da *Cahiers du Cinema*, calcada na “política dos autores”,

há [no livro de Glauber] operações críticas, um proceder na análise dos filmes, que tudo condensa na referência a um momento de criação-chave: o da *mis-en-scène* (...) esta busca dos *moments pregnantes* do bom cinema, esta procura das pérolas no universo claudicante de imagens (XAVIER, 2003: 17).

Vinculado ao contexto da crítica francesa da época, o conceito de *mis-en-scène* ganha o sentido específico de uma escolha *peçoal* por parte do diretor diante de decisões específicas ao dirigir o filme: o movimento de um ator frente à câmera, um gesto, um elemento de cenário etc. etc. Enfim, de tudo aquilo que é comunicação fora do que é propriamente dito pelos atores; em última instância, aquilo que é essencialmente cinematográfico. Decisões parecidas em detalhes desse tipo vão fixando um *estilo* do diretor.

Deixando de lado as discussões que desde aquela época visam a questionar o papel do *autor*, penso que algo muito geral, mas ao mesmo tempo muito importante, ainda permanece válido nesse método adotado pelo crítico Glauber Rocha: o desvio das “ilusões industriais”, isto é, dos padrões prontos, a fuga dos filmes que se “decupam sozinhos”, seguindo a cartilha do cinema industrial, em busca de uma concretude maior temática e esteticamente falando. Ora, o cinema industrial continua sendo, entre nós, essencialmente o cinema americano produzido pelos grandes estúdios. É, enfim, aquele cinema abstrato e próximo, aquele que se fixa em nosso imaginário como critério de avaliação do nosso próprio cinema.

Talvez seja justo perguntar: será que, ao procurarmos por momentos específicos onde as decisões de realização do filme escaparam dos parâmetros pré-estabelecidos de linguagem, buscando uma expressividade própria, encontraremos necessariamente uma “brasilidade”?

Acho que a resposta a esta questão é: sim e não. Não, porque procurar desviar-se do clichê e procurar uma expressão própria não faz de um cineasta mais brasileiro do que libanês ou coreano ou o que quer que seja. Por outro lado, penso que, justamente pelo fato de termos boas razões para desconfiar da idéia de um “autor” como indivíduo atomizado que impõe ao filme sua própria visão de mundo, isto é, pela idéia de não podermos entender o cineasta como alguém isolado de sua cultura, é que podemos dizer que, tomando decisões próprias relativas ao olhar, buscando exercer o direito à experiência estética na realização do filme, o cineasta está necessariamente colocando em seu trabalho algo dos valores da cultura em que vive e, conscientemente ou não,



mobilizando esses valores, questionando-os ou legitimando-os. Daí que seu filme terá mais chances de nos dizer algo *próximo* (o “local” num sentido positivo que resiste e rearticula o global) e, mesmo assim, não ser apenas algo “exótico” (“local” num sentido pejorativo, que absorve os imperativos do mercado global).

Pensando nessa direção, uma boa maneira de nos aproximarmos do cinema brasileiro a partir das principais questões da crítica cinematográfica no Brasil seria a análise de filmes de autores representativos, levando em consideração tanto seu enfrentamento da conjuntura interna que estabelecia as condições de produção quanto seu contato com o cinema estrangeiro e o modo como rearticularam a influência estrangeira em seus filmes. Neste caminho, importa, contudo, evitar tanto a Cila do universalismo, se o entendermos como referência a uma gramática cinematográfica rígida, quanto o Caribdes do particularismo, se o entendermos como expressão do local, entendido no sentido abstrato (de uma pretensa brasilidade) ou mesmo exótico (dessa brasilidade como peça de um pretense mercado global cinematográfico).

4. Referências Bibliográficas

ALVARENGA, Nilson Assunção. Hibridação e identidade cultural: Deus e o diabo na terra do sol 40 anos depois. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/hibridacao_cinemanovo.htm>

AUGUSTO, Sérgio: *esse mundo é um pandeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

CANCLINI, Nestor-Garcia. *Culturas híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1990.

--- . Nestor-Garcia. Notas recentes sobre hibridação. Disponível em: <www.cholonautas.edu.pe/pdf/SOBRE%20HIBRIDACION.pdf>. Acessado em 08/02/2004.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40*. Belo Horizonte: Annablume, 2003.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MARTINELLI, Sérgio. *Vera Cruz - Imagens e História do Cinema Brasileiro*, 2002.

MELLO, Saulo Pereira de (org.). *Mario Peixoto - Escritos Sobre Cinema*. São Paulo: Códice, 2000.

RAMA, Angel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: --- . *La novela en América Latina: panoramas de 1920-1980*. Fundación Angel Rama / Universidad Veracruzana, s/d. p. 203-234.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naif, 2003.



SCHWARTZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2003.

ORICHIO, Luiz Zanin. *Cinema (de) novo: um balanço crítico da retomada*. Estação Liberdade, 2003.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. 1. ed. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naif, 2003.