



Abordagem do objeto empírico cinema brasileiro na perspectiva dos conceitos teórico-metodológicos memória e tendências evolutivas¹

Juliana Santos Recart²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Resumo

O presente artigo tem por objetivo por em debate o tensionamento produzido entre o objeto empírico *cinema brasileiro* e o aporte teórico-metodológico escolhido para operacionalizar a pesquisa. Neste sentido, traduz-se como esforço de partilhar as apropriações feitas acerca dos conceitos *tendências evolutivas* e *memória*, ambos recuperados a partir do filósofo Henri Bergson; traduz-se também como esforço de dar a ver algumas questões levantadas no mapeamento que vem sendo feito acerca dos *dizeres* teóricos sobre o cinema nacional. É, portanto, uma tentativa de expor incipientes reflexões e, talvez sobretudo, de ofertar a demais pesquisadores, dada a perspectiva escolhida, um caminho de abordagem que pode ser pensado em investigações pautadas por objetos empíricos midiáticos, especialmente quando tais investigações compartilhem de inquietações referentes aos processos evolutivos das mídias.

Palavras-chave: cinema brasileiro; memória; tendências evolutivas

Introdução

Henri Bergson é um dos mais importantes – se não o mais fundamental – intercessores de Gilles Deleuze em seus estudos cinematográficos elaborados nas obras *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*. Muitos dos conceitos que Deleuze cria no exercício de sua filosofia, nas referidas obras, advém de apropriações e ‘torções’ que o autor faz com base nas proposições de Bergson em sua tese sobre a *memória* e sobre a *evolução criadora*. A pesquisa que venho desenvolvendo tem o olhar voltado para variadas produções nacionais – de diferentes fases –, e as reflexões que vem sendo levantadas estão diretamente relacionadas com o tensionamento que a teoria bergsoniana produziu no objeto empírico cinema brasileiro.

No primeiro item [Da abordagem teórico-metodológica: evolução criadora e memória] procurei apresentar conceitos e lógicas presentes no pensamento bergsoniano, sendo fundamentais para recuperação dessas duas teses. No segundo item [Alguns

¹ Trabalho submetido ao DT 4 – Cinema, no XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom/2010).

² Mestranda na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – linha Mídias e Processos Audiovisuais. Bolsista Capes (2009/1 – 2011/1). Integrante do GPAV – Grupo de pesquisa Audiovisualidades (Unisinos). Graduada pela Universidade Católica de Pelotas em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo (2008/2). Atualmente realiza pesquisa acerca da memória e das tendências evolutivas no cinema brasileiro. email: julianarecart@hotmail.com



atuais do virtual cinema brasileiro] apresentei algumas questões que se fizeram salientes no processo investigatório, e que têm por base o encontro com textos que pautam as produções do cinema nacional, especialmente aquelas produções do chamado ‘cinema político’. E, por fim, uma breve exposição de como venho pensando em articular objeto empírico e aporte teórico-metodológico, no terceiro item [Da proposta de abordagem].

É relevante frisar a oscilação que se fez presente na criação deste artigo, uma vez que o espaço poderia ser ocupado em maior parte pela discussão desse tensionamento [objeto e teoria], ou então pela recuperação dos conceitos operacionais em Henri Bergson e a explanação de noções referenciais e inquietações acerca do empírico. Optei por este segundo caminho com o objetivo de por em circulação a proposta ensejada, e também de abrir para o debate as questões que alguns textos acadêmicos suscitaram. Ademais, a apreensão de algumas proposições acerca da memória e das tendências evolutivas podem ser lidas como o esforço de apontar um dos possíveis caminhos para iluminar objetos midiáticos.

1. Da abordagem teórico-metodológica: evolução criadora e memória

a) O *elã vital* e as tendências evolutivas

Em *A evolução criadora* (1964), Bérqson propõe discutir o movimento evolutivo da vida numa perspectiva que tensiona as teorias mecanicistas e finalistas³ onde estas não dão conta de explicar certos fenômenos observados na evolução da vida; ou então, explicam tais fenômenos sob hipóteses que serão combatidas por outras hipótese que melhor exprimiriam o dado fundamental da evolução em Bérqson, que é a *criação* como impulso vital. Começamos então por fixar esta premissa essencial sobre a evolução: “É uma criação que prossegue infundavelmente graças a um *movimento inicial*”.⁴ Tal movimento inicial tem sua força motora no que Bérqson chama *elã vital*, ou, *impulso vital*.

³ O mecanicismo atribui à evolução das espécie fundamentalmente o fator *adaptação*. Acreditam que as estruturas criadas na matéria viva foram determinadas exclusivamente pelo meio, algo como considerar que as transformações ocorridas ao longo do tempo são frutos de uma modelagem desenhada pelas condições que o meio oferecia, ou, impunha. Bérqson contrapõe essa hipótese ao dizer que as estruturas complexas que vão sendo geradas na matéria viva são antes resultado do proveito que essa matéria tira do meio do que submissão por adequação. Já a teoria do finalismo entende a vida como o desenvolvimento de um plano harmonioso, e entende que quanto mais os organismo vivos em geral avançam no decurso do tempo, mais harmonia a vida obtém em sua totalidade: a vida teria uma *finalidade*. Bérqson, apesar de estar mais próximo do finalismo do que do mecanicismo, aponta nessa visão o erro de conceber a evolução da vida como uma tendência que se desenvolveria segundo aspirações comuns, quando, na realidade, cada espécie e, em menor parte, cada ser, age conforme aspirações particulares.

⁴ Henri Bergson in *A Evolução Criadora*, p.127



Neste *elã* está contido em potência todas as formas de vida que existem, as que já existiram, e as que virão a existir. Difícil seria apontar precisamente no que consiste este impulso, mas podemos começar por compreender que duas tendências essenciais lhe correspondem: a tendência à *individuação* e a tendência à *reprodução*. A primeira imprime à vida a vontade de singularidade: individuação como a busca da definição cada vez mais precisa de si mesmo no sentido de diferir do outro, mas não num processo de negação do outro. Assim, o processo de *diferenciação* se estabelece sobretudo pela busca da diferença de si, em criar-se de forma indefinida. Já a segunda tendência – reprodução – faz com que o sentimento de incompletude esteja presente no ser, lhe gerando a constante vontade de realização, que, por sua vez, busca se efetivar no processo de divisão. Temos então, sobre essas duas tendências, que se trata de forças antagônicas implicadas reciprocamente, agindo em cooperação à evolução da vida.

O impulso vital, na medida em que cresceu, dividiu-se em pelo menos três direções divergentes de evolução [instinto, inteligência e torpor], e cada qual comporta todas as tendências que nele se encontravam primitivamente. Podemos, com isso, perguntar-nos se ocorreu primeiro de as tendências serem definidas a cada linha, propiciando, assim, determinadas formas de a vida se desenvolver, ou se foram as formas de a vida ir se desenvolvendo que ‘chamaram’ àquela existência as tendências prevaletentes de uma e outra espécie.

Na primeira hipótese as tendências determinariam o movimento; na segunda, o movimento determinaria as tendências. Sobre isso, parece ser mais coerente pensar que a implicação de um e outro elemento é de tamanha reciprocidade que se cairia em terreno infértil ao tentar responder com precisão o que primeiro conta para o impulso da evolução. Consecutivamente, parece também mais ou menos seguro concluir que, se se pode pensar numa grande e geral tendência da vida, essa tendência seria a inclinação ao movimento; e que este movimento só consegue progredir, no sentido de produzir o novo, à medida que várias tendências tensionam-se permanentemente. “O essencial da vida está no movimento que a transmite”.⁵

As milhares de linhas e pequenas vias que a vida foi criando ao evoluir, apesar de descenderem da mesma fonte, não possuem a mesma força para progredir. Seria algo como pensar que não dispõem todas da mesma energia para ir enfrentando a matéria e extraíndo dela os acontecimentos que deseja. Assim, algumas não vão muito longe,

⁵ Idem, p.146.



esgotam-se; enquanto outras prosseguem em movimento indefinidamente. O motivo dessa desigualdade de energia para evoluir está ligado ao grau de parentesco que possuem com a tendência original; melhor seria dizer que são as tendências que habitam essas linhas que lhe determinam, em boa medida, sua capacidade de ir adiante. Haveria, segundo essa hipótese, as chamadas tendências *elementares* (que mantém elo direto com a tendência originária), tendências capazes dessa força que persiste incansável. As vias formadas à partir de tendências que se dissociaram das tendências elementares contidas nas linhas gerais, quanto mais se distanciarem de sua origem, menos força terão para prosseguir. Esses são os chamados desenvolvimentos residuais, desenvolvimentos que a própria tendência elementar criou e abandonou ao seguir seu progresso, deixando-os pelo caminho. Com base nisso, podemos fazer a seguinte especulação: caso essas pequenas vias que carregam desenvolvimentos residuais encontrem-se com outras vias mais potentes (pelas tendências que carregam), poderiam tomar dali uma linha de fuga para encadear-se ao fluxo, tentando, no esforço de evoluir, abastecer-se ou aproveitar-se da energia que ali existe. Fariam-se talvez de passageiras, até que pudessem elas mesmas afetar com seus caracteres os caracteres vizinhos e gerar tensões suficientemente criadoras. Com isso teriam alguma participação no processo que segue ao infinito.

Sendo nestas tendências elementares que encontramos a força criadora mais potente, como faríamos para identificá-las? Bérghson (1964) simplifica a resposta ao propor que bastaria descobrir quais são as direções divergentes que constituem as estradas gerais da vida, nas quais um numero cada vez mais alto de organismos complexos e indiferenciados evoluem.⁶ A pluralidade da vida, a singularidade dos seres e a complexidade dos mecanismos que a formam indicam, portanto, fatores fundamentais desse mapeamento. Essas direções podem ser procuradas em função das tendências que nelas se expressam; estas devem ser capazes de recordar, pela presença de certos caracteres, a lembrança da tendência originária, e tais lembranças, enfim, seriam os rastros que Bérghson (1964) aponta como pistas para que possamos constatar a identidade de uma tendência elementar.

O crescimento de um impulso, ou seja, o movimento que o leva a se desenvolver, não dá conta de manter duas tendências opostas, visto que ambas tentam firmar posição. À medida que se avança no crescimento, portanto, a *tendência geral do*

⁶ Idem, p.138.



movimento é a própria dissociação. “Quanto mais a tendência originária ganha vulto, mais difícil lhe é manter unidos no mesmo ser vivo os dois elementos que, em estado rudimentar, são implicados um pelo outro”.⁷ Significaria isto dizer que a vida é contrária ao equilíbrio? Se vermos em que termos isso foi colocado até então, perceberemos que na verdade a vida busca o equilíbrio, mas esse equilíbrio se dá por uma interpenetração de todo o sistema, já que todas as partes estão sempre afetando-se mutuamente, e essa afetação mútua é o que leva à complementaridade. Assim, temos que a harmonia se dá no entrecruzamento dessas linhas e das séries divergentes que a vida criou ao se desenvolver. Exemplo disso seria observar a cadeia alimentar, que não chega a ser considerada como uma *divisão do trabalho*, mas confere harmonia ao sistema.⁸

A segunda circunstância relacionada ao desdobramento vem de carona nessa característica do entrecruzamento de linhas da evolução, e precisa ser tomada como um processo complexo de interpenetração de vias que se faz totalmente imprevisível em suas criações. Imaginemos que uma ‘estrada’ vem seguindo seu curso por longo tempo, contornando acidentes que a acometeram no curso de sua evolução, até que produz, à partir de seus elementos internos, uma bifurcação. A estrada bifurcou-se porque queria chegar a lugares diferentes, resultando daí caminhos novos, cada qual com sua inclinação para um ou outro lugar – inclinação dada pelas tendências que foram crescendo e se acentuando em sua prevalência pelo caminho. Quanto mais se acentuavam e disputavam a direção, mais tensa fica a estrada, até que explodiu em divisão. Dessa bifurcação surgirão novas vias, cada qual com seus caracteres, que, por sua vez, irão disputar entre si suas tendências. Portanto, das menores às maiores partes, o jogo da vida é um jogo sempre em tenso, que instaura um permanente estado de devir.

b) Memória

Na perspectiva de Bergson em *Matéria e memória (2006a)*, todo nosso passado pode ser recuperado à medida que todo ele se encontra conservado numa memória. Essa proposição não deve ser novidade, até mesmo para o senso comum; entretanto, a complexa tese de Bergson tem como uma das principais hipóteses a ‘interferência’ permanente deste passado nas ações do presente, trabalhando uma relação entre

⁷ Idem, p. 137

⁸ Devemos observar que falar em harmonia não é deslizar para o mesmo lado do finalismo, pois mesmo tendo por consequência das divisões a multiplicidade que em conjunto se equilibram, várias incoerências da própria natureza são aceitas como a vontade maior de evolução particular como fim, e não de uma atenção ao todo.



memória, percepção e ação de um modo estritamente relacionado. Para o autor, o passado está, todo ele, sempre desdobrando-se sobre o presente: independente de nossa vontade, nenhuma ação se faz sem sua participação, mesmo as reflexas. Vejamos como o autor, operando com a idéia de que existem *dois tipos* de memória, propõe avanços no modo como concebemos o conceito e no modo como pensamos o passado.

Se existem dois tipos de memória, temos que o passado é conservado sob duas formas: em mecanismos motores ou em lembranças independentes. Consecutivamente, o *reconhecimento* – função prática da memória – se dá de duas maneiras: ou automaticamente, na própria ação mecânica; ou por meio de representações, quando o indivíduo busca imagens capazes de melhor serem utilizadas na circunstância presente. Esses movimentos da memória, colocados sob formas e funcionamentos diferentes, são independentes no que diz respeito a um certo processo de registro e armazenamento, e também no que diz respeito à sobrevivência de dois tipos de lembranças na memória; entretanto, essa independência não exclui a hipótese de que haja um elo entre as duas memórias.

Dentre os termos usados para caracterizar uma e outra [memória], irei adotar a proposta de se chamar de *memória ativa* aquela que corresponde à ação mecânica, e de *memória espontânea* aquela que se refere à representação.

A memória ativa está caracterizada principalmente por ser o depósito de lembranças criadas a partir do hábito. Essas lembranças nascem de um esforço de repetição, com o objetivo de realizar o registro daquela imagem. A exemplo, Bérghson (2006a) demonstra como se dá o processo de aprendizado derivado de uma lição que se busca aprender, apontando como exercício o esforço de repetir verso a verso ou palavra a palavra uma tal lição, até que suas partes decompostas tornem a se recompor, num todo, e que assim seja fixado na memória a lembrança da lição. Já a memória espontânea caracteriza-se por uma involuntariedade de registro, e também pela arbitrariedade de sua *duração* quando o espírito deseja retomar a lembrança. Nesta segunda memória, encontram-se todas as imagens do passado, que vão sendo armazenadas ininterruptamente, instante a instante; são lembranças registradas sem intenção funcional, ou seja, sem que se tenha necessariamente um motivo prático, *a priori*, para que sejam fixadas.

Tanto na memória ativa quanto na memória espontânea as imagens registradas são chamadas de lembrança; no entanto, trata-se de lembranças de natureza diferentes. Uma advém do esforço, de um exercício voluntário de fixação – *lembrança hábito*; a



outra é enviada à memória involuntariamente, a todo instante da duração, cada uma remetendo a um momento específico e único – *lembrança espontânea*. Esta podemos recordar de golpe e ainda assim abarcar todo seu sentido, na forma de representação, algo como “captar numa intuição única momentos múltiplos da duração”⁹. A outra, para recordarmos, precisamos utilizar de um tempo determinado, porque mesmo em imaginação é preciso colocá-la em termos de espaço. A lembrança hábito é quantidade; a lembrança espontânea é qualidade. “(...) como não reconhecer que a diferença é radical entre o que deve se constituir pela repetição e o que, por essência, não pode se repetir?”¹⁰

Bérgson (2006a) adverte que somente a memória espontânea é a memória por excelência, pois a memória ativa está restrita ao automatismo do corpo (o que é natural e não menos fundamental à existência). “A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena, e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o presente”.¹¹ Nisso reside a lógica do automatismo, tanto em ações reflexas como em ações voluntárias, pois essas ações advêm de uma operação prática, e decorrem do que Bérgson designou chamar *reconhecimento automático* – o reconhecimento se fazendo nos próprios movimentos do corpo.

Como podemos observar, a tese de Bérgson sobre a memória opera dualmente, uma vez que apresenta o esforço de demonstrar distinções (mas também relações) entre duas memórias que diferem de natureza. Portanto, se temos o reconhecimento automático, ligado à memória ativa, logo temos que existe um outro tipo de reconhecimento, ligado à memória espontânea. Tanto um reconhecimento quanto o outro servem à função primordial e natural dos seres: agir no presente, atender às exigências da vida. Ocorre que algumas experiências requerem ações mais elaboradas que aquelas oferecidas pelo automatismo, sendo competência do espírito buscar nas imagens passadas as representações que melhor se insiram na situação atual, no sentido de resolvê-la. Para acessar essas imagens do passado é preciso ir além das ações mecânicas; é preciso abstrair-se do hábito. Daí que emana do sujeito um *reconhecimento atento*. “Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos

⁹ Henri Bergson in *Matéria e memória* p. 266.

¹⁰ *Idem*, p. 90.

¹¹ *Idem*, p. 89



escapar.”¹² É nesse prolongamento de representações ao presente que uma imagem do passado pode se realizar, na medida em que ela é chamada a participar de uma ação. Contornando mais detalhadamente certos aspectos da percepção, podemos ter melhor compreensão do que isso quer dizer.

Como princípio operante e fundamental acerca da percepção, tem-se que percebemos através de *imagens-lembranças*. As lembranças não precedem nem sucedem à percepção; *surgem com* ela, paralela e conjuntamente. Isso ocorre de tal modo que é possível uma confusão entre o que é lembrança e o que é percepção. “A lembrança aparece duplicando a cada instante a percepção, nascendo com ela, desenvolvendo-se ao mesmo tempo que ela e sobrevivendo a ela (...)”.¹³ Percebendo que se percebe ou não, agindo ou não, as lembranças não deixam de ser produzidas; quando solicitadas pela consciência, atualizam-se experimentando uma vivência em imagens, e encostando, assim, o passado no presente. Esse é o movimento que as leva de imagens-lembranças (que são virtualidades em vias de atualização) à imagens-ação (atualizações). Esse movimento, aliás, não implica, em nenhuma medida, na “morte” das lembranças, pois essas continuam a existir em estado virtual, como lembranças puras (por isso a sobrevivência), podendo ser solicitadas sem limites pela consciência, que oferta à percepção as representações mais adequadas para a ação. Mesmo atualizada, essa lembrança continua enraizada em seu estado virtual, daí que uma ponte entre passado e presente pode ser pressentido. Porém, se nossa atenção se voltar apenas para o atual em que a imagem da lembrança se realizou, procurando ali o que seriam pistas de uma origem virtual, não chegaremos ao nosso passado; na verdade, é preciso focar no movimento.¹⁴

O movimento que leva da obscuridade à luz [do virtual ao atual] acontece, no mais das vezes, demasiado rápido. Ademais, nossa atenção está voltada muito menos para o movimento do que para seu resultado – no objetivo. Tampouco damos conta que para *lembrar* colocamos-nos de imediato no passado em geral, ou seja, no “lugar” virtual onde todas as lembranças vivem; apenas no instante seguinte, numa passagem quase imperceptível, situamos nosso esforço num local mais específico, ou melhor, numa lembrança mais específica. Por isso os termos “luz” e “obscuridade”, donde

¹² Idem, p.90

¹³ Henri Bergson in Memória e Vida, p. 52.

¹⁴ A verdade é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia. Em vão se buscaria seu vestígio em algo de atual e já realizado: seria o mesmo que buscar a obscuridade na luz (BERGSON, 2006b, p.49).

compreendo que este diz respeito ao passado em geral, e aquele a um lugar específico do passado – um passado ‘encontrado’ (imagem-lembrança) e, consecutivamente, realizado (imagem-ação). Do passado geral, se diz obscuridade também porque essas lembranças [puras] vivem no inconsciente, para onde o mecanismo cerebral refuta todas as imagens que não tenham caráter útil ao presente. “Quando muito, algumas recordações de luxo conseguem passar de contrabando pela porta entreaberta. Estas, mensageiras do inconsciente, advertem-nos do que arrastamos atrás de nós sem sabê-lo”.¹⁵

Além dessa produção ininterrupta e independente de imagens do passado à memória espontânea, cabe ainda frisar, para evitar qualquer insistência de pensar em lembranças como frutos da percepção, que entre lembrança e percepção existe uma diferença de natureza, e não de grau. Isso significa dizer que não há como uma coisa se transformar em outra por uma mudança de intensidade – como se fosse possível a lembrança ser um rastro da percepção em estado menos forte que a própria percepção, sendo assim, após abrandada, enviada ao inconsciente. Ocorre que não é função da percepção *criar* lembranças. Esse papel é exclusivo da memória, que recolhe as imagens oriundas da percepção, ou se, se preferir, recolhe a própria percepção¹⁶, tornando-as [automática e ininterruptamente] lembrança. E são essas lembranças, quando trazidas do passado ao presente, em caráter útil, que podem ser confundidas com a própria percepção, por força da analogia entre uma e outra: as características semelhantes entre as imagens do passado e a percepção atual (o que permite a coesão da escolha entre as lembranças) podem produzir confusão porque as imagens-lembranças, trazidas para o reconhecimento, tem a capacidade de sugerir um estado, ou reforçar o estado atual. Por fim, importa frisar que não existem percepções puras, ou seja, percepções sem a participação concomitante de lembranças; se assim o fosse, nossa percepção poderia ter das coisas uma visão imediata, sem a interferência do passado.

2. Alguns atuais do *virtual* cinema brasileiro

Foi por ocasião daquela discussão sobre estética da fome *versus* cosmética da violência, promovida por Ivana Bentes, que tive, pela primeira vez, um contato mais profundo com pesquisas acerca do cinema nacional. Com objetivo de saber do que se trataria uma ‘estética da fome’, fui a textos e dialoguei com acadêmicos a respeito.

¹⁵ Heri Bergson in Memória e vida, p.48

¹⁶ Para ver a proposição nesses termos, consultar Matéria e memória, p. 266.



Compreendi que a estética da fome estava diretamente ligada ao cineasta Glauber Rocha e que este estava diretamente ligado ao movimento chamado Cinema Novo. Desde então, garimpei vários materiais para ampliar as informações, e foi um encontro muito positivo, pois minha curiosidade aumentava à medida que ia crescendo meu contato com esses materiais. Percebo como muitos dos textos acadêmicos que li foram responsáveis por eu ter articulado inicialmente minha pesquisa tendo como parte do eixo Glauber Rocha e Cinema Novo. A proposta que mais se fez presente foi a seguinte: Glauber Rocha e/ou Cinema Novo – não saberia como separa esses dois – como um *virtual* potente que se *atualiza* em vários movimentos do cinema. Com esse horizonte, minha pesquisa entraria na perspectiva da *memória*¹⁷ no cinema brasileiro, procurando investigar suas linhas/tendências evolutivas com foco nas obras que apresentam caracteres desse virtual [cinema novo – Glauber Rocha], e como acontece a *recriação* do objeto cinema nacional. Essa questão, entretanto, não surgiu apenas das leituras – que oferecem descrição sobre remissões de um filme a outro – mas também dos filmes, na observação da reincidência de alguns caracteres. Porém, ao passo que meu contato com teóricos/pesquisadores do cinema brasileiro aumentava, aumentava também a curiosidade acerca de várias outras questões que poderiam ser exploradas; algumas dessas, as mais ‘insistentes’, expresso abaixo.

Chamou-me atenção os laços entre literatura e cinema brasileiros; as citações, nos textos acadêmicos, à Guimarães Rosa, à Graciliano Ramos, à Jorge Amado, à Euclides da Cunha, entre outros. Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet são autores que frisaram essa qualidade no cinema nacional. Ismail Xavier salienta a relação com a literatura ao determinar que tal relação foi um dos fatores a inaugurar o que chama de ‘cinema brasileiro moderno’. Aqui o mérito foi do cineasta *Nelson Pereira dos Santos*, que na década de 1950 começou a estabelecer vínculo com escritores brasileiros. Já Jean-Claude Bernardet acentua, em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, um dado interessante. A relação do cinema com a literatura não se dá somente pela via das adaptações de obras literárias; o diálogo também se faz presente através de personagens que encarnam o artista literário, o intelectual, entrando aí em jogo uma reflexão sobre o papel social da literatura, sobre a potência ou a impotência da palavra. “A relação intelectual-sociedade-povo-revolução vira incerta: o intelectual perdeu seu papel”.¹⁸

¹⁷ Conceito apreendido do filósofo Henri Bergson. Estará desenvolvido no capítulo teórico juntamente aos conceitos de virtual/real; tendências evolutivas; e duração.

¹⁸ Jean-Claude Bernardet in *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, p.108.

Como filmes clássicos que trabalharam essa construção de personagem, o autor lembra *O desafio* (Paulo Cesar Saraceni/1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha/ 1967), e *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade/1972).

Chamou-se atenção a reincidência dos dois pólos em que boa parte dos cineastas brasileiros se movimentam em seus cenários, o sertão e o urbano – inclusive neste último o espaço das favelas, das periferias, dos bairros suburbanos e, claro, dos centros metropolitanos (lembrando aqui que no Cinema Novo os dois pólos em que se concentravam as realizações em suas tematizações sobre a miséria eram o sertão nordestino e as favelas cariocas).¹⁹ Se há nos filmes brasileiros um dizer sobre *ser brasileiro* e sobre *o que é o Brasil*, haveria diferença nesses dizeres de acordo com o ambiente? Como esses dizeres eram construídos na cena cinematográfica? Que sentidos de discursos ofereciam? Quais mudanças se fizeram em torno desses pólos do cinema novo ao cinema contemporâneo? Os sentidos *hoje* ofertados diferem dos sentidos ofertados na década de 1960 e 1970? ou 1980 e 1990? Que sentidos convergem? Porquê? Como isso é mostrado cinematograficamente? Sertão e centro urbano parecem fabular dois mundos; e em se tratando do mundo urbano temos em cena dois “submundos”, Rio de Janeiro e São Paulo. Qual o perfil das personagens do sertão? Qual o perfil das personagens urbanas? O que poderia ser observado acerca da ‘cultura oral’ nesses ambientes? Que relação essa oralidade guardaria com a literatura? Como esses mundos são postos em diálogo num filme ou de um filme a outro? No que certos realizadores convergem e no que divergem acerca desses lugares? Como se dá, no cinema, essa convivência do arcaico com o moderno no cinema contemporâneo?

Chamou-me atenção o contexto social em que estava inserido o movimento Cinema Novo, especialmente no que se refere à década de 1960 e a “atmosfera de grande efervescência cultural e política” de que fala Ismail Xavier²⁰. Na visão deste autor, “aquela década trazia grandes expectativas em toda a América Latina, quando o movimento da história em escala mundial parecia eleger como epicentro de transformações o chamado Terceiro mundo (...).”²¹ Vendo aí uma possibilidade de articular cinema e sociedade, cheguei a ensaiar algumas perguntas dentre as quais escolher um problema de pesquisa. Como muitos autores dedicados à pesquisa do cinema brasileiro já ofereciam análises da imbricação entre cinema e sociedade focando

¹⁹ Lúcia Nagib in *A utopia no cinema brasileiro*. p.66.

²⁰ Ismail Xavier in *O cinema brasileiro moderno*.

²¹ *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, p.9.



o contexto nacional, pensei em ter como horizonte o cinema e a sociedade contemporâneos, e procurar nessa relação quais os dizeres do cinema sobre o social (sociedade *atual*); e por outro lado, conformando um segundo eixo do problema, a correspondência desses dizeres aos *fatos* que sinalizavam. Claro que uma pesquisa montada nessa perspectiva deveria pensar os modos como o cinema faz isso, a maneira como, em sua linguagem e proposta estética, promove esses dizeres. Em que medida participam os personagens, os cenários, a montagem, a trilha sonora, enfim, elementos constitutivos da cena cinematográfica. Apesar desse tema continuar a me chamar atenção, há a dificuldade de escolher um recorte que me pareça suficiente para ancorar um estudo desse tipo. E, além disso, não tenho certeza de que através da observação sistematizada de um conjunto de filmes contemporâneos eu estaria por observar sintomas da sociedade contemporânea. Aliás, falar em *sintoma* é bastante preciso [precisão], pois no que diz respeito a essa possibilidade de ver o cinema enquanto dizer social, nunca ultrapassei em minhas hipóteses o viés sintomático, ou seja, não pretendia o *diagnóstico* – o apontamento da causa social geradora do sintoma.

Chamou-me atenção o conceito de *alegoria* aplicado ao cinema nacional. Quando do primeiro contato com a obra *O cinema brasileiro moderno* , de Ismail Xavier, não pude perceber no texto a importância dada ao elemento “alegoria”. Compreendia apenas que a narrativa conduzida por alegorias era um dos recursos metafóricos de Glauber relacionado ao “impulso de totalização” que movia o cineasta em grande parte de suas realizações. Em *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* , Ismail Xavier propõe o estudo das alegorias utilizadas por cineastas nas realizações produzidas entre 1967 e 1970, e não se furta de delimitar esse período como referência do “melhor do cinema brasileiro”.²² Mas o que me interessou foi o contato com algumas noções que o autor apresenta acerca do recurso alegórico, sendo que essas noções estão costuradas ao pano de fundo “conjuntura nacional”, dando a ver explicitamente que se trata de analisar as obras dos cineastas como uma espécie de arte manifesto – manifesto de um sentimento íntimo, pessoal, com relação ao diagnóstico dos acontecimentos e possíveis rumos do país; e manifesto de um sentimento que busca condensar também o sentimento do outro, de um sentir coletivo. Passando por esses sentidos, alguns filmes são observados como movimento de intervenção que se desdobra em dois eixos. Num deles a tendência dos filmes em *agir*

²² Idem, p.11



como aparelho de examinar a sociedade e seus sintomas, cuja *doença* seria o subdesenvolvimento. No outro, o embate que se travava entre um cinema autoral e um cinema com vistas ao espaço comercial, ao diálogo acessível entre obra e público. Mesmo entendendo por *élan* do recurso alegórico a ‘consciência da crise’ que se instaurara no país, Ismail acentua as particularidades de estilos dos cineastas no modo de comunicar essa crise, que se diferenciam não apenas nas posturas estéticas – estas ligadas diretamente aos sentidos ofertados – mas também nos impulsos subjetivos.

A questão do realismo no cinema foi outra noção a me chamar atenção. Na obra *O cinema brasileiro* (1981), tendo o cinema como esse meio capaz de catalizar em suas imagens e em seus modos de produção um ‘estado’ social – o estado de coisa em que se encontra uma sociedade em consonância com seus dados históricos –, o autor Hélio Nascimento confere ao cinema brasileiro fundamental importância como instrumento que gera conhecimento sobre a nação. De saída cita alguns dos cineastas que, em sua opinião, souberam operar a arte cinematográfica com foco no Brasil e no ‘ser brasileiro’. Humberto Mauro, Nelson Pereira, Roberto Santos e Carlos Diegues são alguns desses nomes. Entretanto o recurso alegórico não é, para Nascimento, um elemento que potencialize a relação obra-público, além de contestar a competência da alegoria à representação de contextos. “Na tentativa de tentar algo novo, em termos formais, muitos filmes brasileiros terminaram propondo ao espectador enigmas ao invés de interpretações de uma determinada realidade”.²³

Acerca da obra de Hélio Nascimento, merece destaque ainda o enaltecimento que o autor faz de dois cineastas brasileiro: Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos. Para Nascimento, a evolução criadora do cinema nacional deve ser impulsionada pelo desejo de se aproximar da realidade brasileira. Humberto Mauro e Nelson Pereira seriam portanto dois exemplos que seguiram e fortaleceram essa tendência. “Haveria cineasta brasileiro mais nacional do que Humberto Mauro”?²⁴ No capítulo III, dedicado a Humberto Mauro, o título já é bastante sugestivo: ‘Um pioneiro’. Na visão de Nascimento, se alguns cineastas da década de 60 e 70 expulsaram de suas obras o recurso alegórico, foi por conta da influência das criações deste ‘pioneiro’. “Aquela postura real, aquele movimento necessário, aquele gesto indispensável e aquele olhar que não pode estar ausente no cinema foram codificados

²³ Hélio Nascimento in *Cinema Brasileiro*, p.12.

²⁴ *Idem*, p.18.



por Mauro, décadas antes do Neo-realismo, da Nouvelle Vague (...)”.²⁵ De suas realizações, são citadas *Tesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928), *Sangue Mineiro* (1929), *Canga Bruta* (1933) – este sendo considerado sua obra prima – e *O canto da saudade* (1952). Também o curta-metragem *Meus oito anos* (1956). Como aspectos ressaltados estão a valorização a temáticas nacionais e o personagem como ponto central da narrativa. Enfim, resta deixar posto essa “interferência” feita por Hélio Nascimento e sinalizar esses temas (alegorias *versus* realismo; influência de Humberto Mauro) como assuntos que inquietaram e que devem ocupar espaço ao longo da pesquisa, especialmente tendo em vista as questões ‘tendências evolutivas’ e ‘memória’ no cinema brasileiro (questões reciprocamente implicadas).

3. Da proposta de abordagem

Do meu encontro com os textos sobre o cinema brasileiro – tanto livros quanto artigos publicados – noto a reincidência de alguns debates. Um deles, como é evidente, se faz em torno de comparações entre obras recentes – tanto da retomada (1995 – 2001) quanto da pós-retomada (a partir de 2002) – e obras do cinema novo. Por esse motivo, vim a considerar, no âmbito de minha pesquisa, que o movimento cinematográfico cinema novo atualizou-se de maneira tão potente que acabou por se tornar uma das linhas elementares do cinema nacional. Os caracteres trabalhados na filmografia do cinema novo firmaram-se como uma forte tendência, sendo incorporada na memória da mídia cinematográfica nacional de modo a perpetuar-se, ou melhor, desdobrar-se em muitas obras ao longo do tempo, até os dias atuais.

Ao acompanhar mesmo, que espaçadamente, algumas dessas obras, não é difícil perceber que muitos cineastas “citam” o cinema novo na construção da cena cinematográfica, o que pode ser feito através da recriação de vários elementos. É fundamental, entretanto, para pensarmos nos termos de uma evolução *criadora*, que essa recriação do objeto cinema brasileiro, quando pensado a partir da tendência cinema novo, seja feita numa operação de *reconhecimento atento*; este estaria caracterizado pela chamada à memória como recurso que encosta passado e presente para produzir o *novo*, e não apenas uma *repetição* impotente de caracteres – o que caracterizaria, por sua vez, um *reconhecimento automático*.

²⁵ Idem, p.19.



Sob a luz das teses de Henri Bergson sobre a evolução criadora e sobre a memória, as variadas questões colocadas no segundo item [alguns atuais do cinema brasileiro] geram inquietações antes inexistentes, e que, agora, passam a esboçar-se como pistas indiciárias para a pesquisa, conforme o horizonte apontado na introdução. É como se, dado a escolha deste aporte teórico-metodológico, fosse possível, mesmo de uma forma muito geral, desenhar-me mentalmente (mais rizomaticamente do que linearmente) algumas linhas e algumas bifurcações produzidas nas criações do cinema brasileiro (sendo que este objeto é focado na perspectiva no cinema social/político).

Investigar, quais são as linhas divergentes e convergentes, quais os elementos originários – do impulso vital –, quais são e como nasceram os movimentos de atualização mais potentes (que tornam-se novas tendências, por vezes dominantes), quais as imagens-lembranças comparecem nas imagens-ação e como isso contribui na permanente construção da memória do cinema nacional são algumas das inquietações que surgiram nesse tensionamento entre objeto empírico (a considerar aqui não somente os filmes, como também os textos sobre os filmes) e referencial teórico-metodológico. Dado o estágio de conformação de eixos em que a pesquisa se encontra, deixo em movimento uma discussão neste horizonte.

4. Bibliografia

- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Delta, 1964.
_____. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
_____. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2004.
- NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NASCIMENTO, Hélio. **Cinema Brasileiro**. Porto alegre: Mercado Aberto, 1981.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
_____. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Terra e paz, 2001.