

ELIZABETH MARIA MENDONÇA REAL

**MODERNISMO E TROPICALISMO: RELEITURAS NO
CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1980**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção de grau de doutor

Orientador: Prof. Dr. MAURÍCIO DE BRAGANÇA

Niterói

2014

R288 Real, Elizabeth Maria Mendonça.
Modernismo e Tropicalismo: releituras no cinema brasileiro dos
anos 1980 / Elizabeth Maria Mendonça Real. – 2014.

210 f. ; il.

Orientador: Maurício de Bragança.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal
Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2014.
Bibliografia: f. 206-210.

1. Modernismo. 2. Tropicalismo (Movimento musical).
3. Cinema brasileiro. I. Bragança, Maurício de. II. Universidade
Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social

MODERNISMO E TROPICALISMO: RELEITURAS NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1980

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. MAURICIO DE BRAGANÇA (orientador) UFF

| | |
|---|------|
| Prof. Dr. FABIÁN RODRIGO MAGIOLLI NÚÑES | UFF |
| Prof. Dr. FERNANDO MORAIS DA COSTA | UFF |
| Prof. Dr. LUIS ALBERTO ROCHA MELO | UFJF |
| Prof. Dr. PEDRO PLAZA PINTO | UFPR |

SUPLENTES

| | |
|----------------------------------|--------|
| Prof. Dr. CARLOS EDUARDO PEREIRA | MAM/RJ |
| Prof. Dr. FELIPE MUANIS | UFF |

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Mauricio de Bragança, pelo diálogo, atenção, confiança e amizade que tanto me ajudaram na realização deste trabalho.

Aos professores da banca, Fabián Núñez, Fernando Morais, Luis Alberto Rocha Melo e Pedro Plaza Pinto, pela dedicação e análise valiosa.

Aos suplentes da banca, Carlos Eduardo Pereira e Felipe Muanis, por sua disponibilidade e atenção.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, em especial João Luiz Vieira e Tunico Amâncio, tão importantes em minha formação.

À professora Ana Lúcia Enne.

A meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

A Silvinha e Nilson.

A minha mãe, irmãos e avó, por tudo, sempre.

Aos meus queridos amigos Vera, Nara e Ícaro.

Esta tese, dedico a meu marido Roberto Moura, que esteve a meu lado nas reviravoltas da vida e me deu todo o apoio para chegar até aqui. Obrigada especial!!

RESUMO

Neste trabalho, serão analisados quatro filmes de longa-metragem realizados no Brasil, na década de 1980, que retomaram o universo do Modernismo. São eles: *O homem do Pau Brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade (1981); *O rei da vela*, de José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes (1982); *Exu-piá, coração de Macunaíma*, de Paulo Veríssimo (1983); e *Um filme 100% brasileiro*, de José Sette de Barros (1986). O trabalho situa os filmes em seu momento político e cultural e no contexto político-econômico do cinema brasileiro em suas relações com o mercado e com o Estado. O segundo eixo articula questões estéticas e de linguagem. Este viés permite analisar como os cineastas lidaram com as referências literárias e artísticas presentes no Modernismo e no Tropicalismo, e com quais filmes e diretores dialogaram em seu processo criativo.

Palavras-chave: Modernismo, Tropicalismo, Cinema Brasileiro

ABSTRACT

In this work, four features filmed in Brazil in the 1980's, which take us back to universe of Brazilian Modernism, will be analyzed according to the Brazilian Cinema's political and

economic context and their particular relationship with the market and with the Estate. It also be considered their cultural and aesthetic aspects. The films studied are: *O homem do Pau Brasil*, by Joaquim Pedro de Andrade (1981); *O rei da vela*, by José Celso Martinez Corrêa and Noilton Nunes (1982); *Exu-piá, coração de Macunaíma*, by Paulo Veríssimo (1983); and *Um filme 100% brasileiro*, by José Sette de Barros (1986).

Keywords: Tropicalismo, Modernismo, Brazilian Cinema

SUMÁRIO

Introdução, p. 8

Capítulo 1. Os filmes. Construindo as questões

1.1. Cinema: arte e espetáculo, p. 26

1.2. Adaptação, p. 32

1.3. *O homem do Pau Brasil*, p. 37

1.4. *Um filme 100% brasileiro*, p. 51

1.5. *O rei da vela*, 61

1.6.. *Exu-piá, coração de Macunaíma*, 85

Capítulo 2. O Cinema Brasileiro nos Anos 1980

2.1. A década de 1970: o Cinema e o Estado autoritário, 97

2.2. A redefinição do papel do intelectual, p.113

2.3. Crise e redefinições da política cinematográfica, p.132

Capítulo 3. Modernismo e Tropicalismo no Cinema

3.1. A antropofagia, Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha, p.178

3.2. Uma estética da fome: o diálogo do primeiro Cinema Novo com o Modernismo, p.188

3.3. Cinema dos Anos 1980. Modernismo. Tropicalismo, p.189

Conclusão, p. 202

Bibliografia, p. 207

Introdução

Neste trabalho, serão analisados quatro filmes de longa-metragem realizados no Brasil, na década de 1980, que retomaram o universo do Modernismo brasileiro da primeira metade do século XX, partindo do campo literário, mas dialogando também com outros campos artísticos. São eles: *O homem do Pau Brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade (1981); *O rei da vela*, de José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes (1982); *Exu-piá, coração de Macunaíma*, de Paulo Veríssimo (1984); e *Um filme 100% brasileiro*, de José Sette de Barros (1986).

A questão central aqui é tentar compreender a motivação, o que provocou nesses cineastas o interesse em se voltar para o universo modernista e em que medida esta escolha pode revelar temas ou problemas, responder a anseios que dizem respeito ao momento em que os filmes foram realizados. Falar sobre esses filmes, na realidade, tem um sentido mais amplo de abordar o cinema brasileiro na década de 1980.

Trata-se de um período de crise e de transição, não apenas especificamente no que diz respeito ao contexto da produção cinematográfica, mas em relação ao país como um todo. Durante esta década, o Brasil passava por grandes modificações, particularmente importantes no âmbito político e social. É o momento em que toma corpo no país o processo de redemocratização, iniciado no final da década anterior que culminara com o estabelecimento da Lei da Anistia, em 1979. A sociedade voltava a se organizar em movimentos sociais e sindicais, pressionando o governo e exigindo maior participação. Paralelamente à retomada e consolidação das práticas democráticas no país, podemos considerar que esta pressão pela abertura política foi, ao mesmo tempo, geradora de um processo de “modernização” em direção a uma nova configuração mundial que se estabelecia com os rumos tomados a partir da aceleração crescente da globalização. Tal processo prosseguiria na década seguinte com o aprofundamento de mudanças no âmbito econômico que sedimentavam o modelo neoliberal, exigindo uma reconfiguração do papel do Estado, inclusive no que diz respeito ao apoio à atividade cinematográfica.

Uma breve descrição dos filmes poderá situar melhor as questões que serão abordadas. Todos remetem ao período modernista, inspiram-se em obras de seus escritores, mas se remetem a elas com total liberdade, o que nos leva a pensar mais amplamente na pluralidade de possibilidades que podem se estabelecer a partir das relações entre o cinema e o universo literário.

O homem do Pau Brasil é o último longa-metragem realizado pelo diretor cinemanovista Joaquim Pedro de Andrade. O roteiro (com o título *Oswald de Andrade*) foi selecionado no “Programa especial de pesquisas de temas para filmes históricos”, em 1978, lançado pela Embrafilme. De acordo com o que está escrito nos créditos, Joaquim Pedro baseou-se na obra de Oswald de Andrade, não se detendo em um livro em particular. Mais do que isso, o diretor realizou um trabalho bastante sofisticado de colagem de referências, tecendo no filme elementos biográficos e elementos pertencentes à obra de Oswald - imbricação, aliás, contida no próprio título. Apagando fronteiras entre a biografia e a obra de Oswald, fundem-se personagens dos livros e personalidades históricas que fizeram parte da vida do escritor, com destaque para algumas das mulheres com quem se envolveu, desde o período anterior à Semana de Arte Moderna até o momento de engajamento no Partido

Comunista Brasileiro. Embora linear, o filme é construído na junção de fragmentos praticamente independentes. O escritor-poeta é vivido por dois atores que aparecem em cena simultaneamente: uma mulher, interpretada por Ítala Nandi, e um homem, interpretado por Flávio Galvão. Os diálogos são extraídos de muitas fontes de sua obra: os romances, a autobiografia, os artigos, os manifestos, a poesia, as peças. Além disso, encontramos referências de obras de outros autores-chave do período, como Mário de Andrade e Blaise Cendrars.

Exu-piá, coração de Macunaíma foi o único longa-metragem dirigido por Paulo Veríssimo. Finalizado em 1983, o filme baseia-se livremente na obra mais conhecida de Mário de Andrade - *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. O enredo inicia-se com o retorno de Macunaíma à Terra. *Exu-Piá* dialoga não só com o livro de Mário, mas também com a antológica versão teatral do livro montada pelo diretor Antunes Filho e o Grupo Pau Brasil, em 1978. A primeira intenção de Paulo Veríssimo, aliás, era a realização de um documentário sobre a montagem. Assim, o filme é entremeado por cenas da peça que pontuam momentos-chave da história. Soma-se outra referência fundamental: o desfile da escola de samba Unidos da Tijuca, cujo enredo, intitulado *O que dá pra rir dá pra chorar*, baseou-se em uma obra ficcional de Manuel Cavalcanti Proença, mais conhecido como autor do livro *Roteiros de Macunaíma*. No seu livro *Manuscrito holandês – ou a peleja do caboclo Mitavaí contra o monstro Macobeba*, Proença narra a luta do caboclo Mitavaí contra o monstro Macobeba, uma figura lendária proveniente de Pernambuco e que, no livro, representa os interesses do “capital”. No filme de Veríssimo, Mitavaí é filho de Macunaíma e representa um novo tipo de “herói” nacional, disposto a lutar pelo futuro do país.

Realizando um filme extremamente fragmentado e heterogêneo, Veríssimo, além de valer-se da peça e do desfile da escola de samba, justapõe elementos ligados à cultura de massa, como programas de rádio, comerciais e desenhos animados de TV; incorpora cenas documentais, videoclipes e improvisações na rua. Macunaíma é vivido por dois atores: Grande Otelo (o Macunaíma do filme de Joaquim Pedro) e Carlos Augusto Carvalho (o Macunaíma da peça de Antunes Filho).

Para fazer o roteiro de *Um filme 100% brasileiro*, José Sette de Barros baseou-se em uma seleção de textos e poemas escritos pelo poeta suíço-francês Blaise Cendrars sobre sua experiência no Brasil. Cendrars manteve um diálogo estreito com os modernistas brasileiros e, em sua primeira visita ao país, acompanhou-os em viagem ao Rio de Janeiro, durante o carnaval, e às cidades históricas de Minas. O título do filme é uma referência a um texto de Cendrars que conta como o escritor francês tivera a ideia – não realizada – de fazer aqui um “filme 100% brasileiro”. O filme inicia com a vinda do poeta no navio *Bohème* e seu desembarque em pleno carnaval carioca. Além das poesias, o diretor se concentra em três textos escritos por Cendrars na série chamada *Elogio da vida perigosa: O lobisomem de Minas, O “coronel” Bento e Febrônio Índio do Brasil*. Cendrars, como personagem, deixa-se contagiar pela experiência delirante no país do carnaval, da sensualidade e da loucura. Assim como no filme de Joaquim Pedro, são utilizados textos de outros escritores, como Oswald de Andrade e Machado de Assis.

As filmagens de *O rei da vela* iniciaram-se em 1971, quando a peça foi remontada em uma retrospectiva dos trabalhos do Oficina no Rio de Janeiro, mas o filme só foi finalizado em 1982. Durante esse período, José Celso enfrentou uma série de dificuldades que o impediram de prosseguir com a realização do filme, inclusive a prisão e o exílio. Ao retornar ao país, juntou-se ao curta-metragista Noílton Nunes para continuar o trabalho. Noílton, que no filme foi codiretor e montador, sugeriu romper com a linearidade da peça. Assim, o filme inicia pelo seu último ato e se constrói a partir de materiais diversos: cinejornais, filmes familiares, manchetes de jornais, capas de revistas, fotografias, faixas e cartazes de protestos, vídeos e encenações da peça ao ar livre. A trilha musical segue o mesmo estilo de colagem, juntando música erudita e popular. Problemas para conseguir recursos da Embrafilme levaram José Celso a montar um despacho na sua sede. No lançamento do filme, no antigo cinema Ricamar em Copacabana, a equipe preparou um banquete nos moldes de uma cerimônia do candomblé (bori). É recorrente a presença de rituais no filme, religiosos ligados ao candomblé, e afetivos, selando a união do grupo no encerramento de etapas, por exemplo, com a queima de figurinos e cenários da peça no cemitério onde estava enterrado Mário de Andrade. Um incidente com fogos de artifício que atingiram um carro provocou a prisão de Noílton Nunes e José Celso e a retenção de todo o público no cinema até que a situação fosse esclarecida. Segundo Noílton Nunes, o

filme foi finalizado quando “começava a detonar no Brasil uma possibilidade de chegarmos a uma democracia mais aberta, mais plural” (Noilton Nunes. Entrevista Projeto Alternativo – Corisco Filmes).

Outros filmes

Além dos filmes que estudamos aqui, outros longas-metragens remetem diretamente ao universo modernista, por meio de adaptações de obras ou de biografias. Certamente, o mais conhecido deles é *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Dois deles foram realizados na década de 1970. *Os condenados* (Zelito Viana, 1974), uma adaptação da trilogia de Oswald, e *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1975), baseado na obra de Mário, *Amar, verbo intransitivo*. Nesse período, as preocupações da política cinematográfica estatal voltavam-se para a conquista do mercado e o atendimento das expectativas do público. Mas havia um estímulo para a realização de adaptações literárias de obras consagradas que pudessem conferir certa legitimidade cultural a filmes produzidos pela Embrafilme.

Tanto o filme de Zelito Viana quanto o de Eduardo Escorel foram cuidadosas produções de época, no que diz respeito aos figurinos e ambientações. Ambos investiram no trabalho de atrizes respeitadas – Isabel Ribeiro e Lilian Lemmertz, respectivamente liderando os elencos –, que garantiriam ao filme um padrão artístico elevado no que tange à interpretação. O esmero na filmagem traduzia o objetivo de alcançar um certo padrão de qualidade que conquistasse o público e pudesse fazer frente ao cinema estrangeiro dominante. Os dois filmes receberam vários prêmios, incluindo os de melhor atriz e o Prêmio Adicional de Qualidade, ambos do Instituto Nacional de Cinema (INC).

Contra-pondo-se a essa estratégia do órgão estatal, Jean-Claude Bernardet criticou os filmes¹ por investirem excessivamente numa sofisticação estética esvaziada de um posicionamento crítico tanto em relação às obras nas quais se basearam quanto à própria realidade do momento em que se inseriam.

Na década de 1980, além dos filmes que estudamos, dois outros voltam-se também para o universo do Modernismo. Sua exclusão do *corpus* da pesquisa deve-se ao fato de estes não se utilizarem de obras dos modernistas, apenas trazendo-os como personagens. São eles *Tabu*, de Júlio Bressane, e *Eternamente Pagu*, de Norma Bengel. *Tabu* (1982) reúne três personagens que marcaram o cenário cultural brasileiro na primeira metade do século XX: Lamartine Babo, interpretado por Caetano Veloso, Oswald de Andrade, vivido por Colé, e João do Rio, por José Lewgoy. *Eternamente Pagu* (1988) conta a trajetória de Patrícia Galvão (Carla Camurati), desde a mocidade até o momento em que a jornalista tenta reconstruir sua vida, ao ser libertada da cadeia. Há poucas e rápidas referências ao movimento modernista e suas questões e quase nenhum destaque a outros personagens significativos do período, inclusive o próprio Oswald, que foi seu marido.

Na década de 1990, é realizado o longa-metragem *Oswaldianas* (1992), composto de cinco episódios premiados no concurso de filmes do Centenário de Oswald de Andrade, promovido pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Os episódios foram dirigidos por Júlio Bressane (*Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?*), Ricardo Dias e Inácio Zatz (*Uma noite com Oswald*), Roberto Moreira (*A princesa Radar*), Lúcia Murat (*Daisy das almas deste mundo*) e Rogério Sganzerla (*Perigo negro*). Numa entrevista à *Folha de São Paulo* (06/02/1991), Bressane comentou que o filme seria financiado em parte pela Embrafilme (60%) e em parte pela Secretaria (40%), porém o fechamento da Embrafilme, em 1990, fez com que o diretor só pudesse contar com a verba do Estado.

¹ Sobre *Amar, verbo intransitivo*, ver “Uma estética bem comportada” (Jean-Claude Bernardet. *Opinião*, Rio de Janeiro, 23/06/1976). Sobre *Os condenados*, ver “A pornochanchada contra a cultura culta” (Jean-Claude Bernardet, *Opinião*, Rio de Janeiro, 27/09/1974).

Diálogos entre os filmes

Como vimos, os filmes que fazem parte do *corpus* deste estudo possuem muitos pontos em comum. É possível perceber ligações entre eles, estabelecer diálogos. Trata-se de filmes que abordam temas “culturais”, ao retomarem a obra de autores consagrados da literatura brasileira, aparentemente coincidindo com as diretrizes oficiais para o campo cultural em vigor na década anterior à que foram realizados, embora distanciem-se radicalmente do projeto ideológico proposto pelo Estado para o cinema.

À primeira vista, observamos que em nenhum deles prevalece a intenção de adaptar uma obra específica para o cinema. No processo de criação, foram utilizadas várias fontes de referência e trazidos à cena também personagens históricos do período modernista: escritores e jornalistas, pintores e músicos. Além disso, os filmes são difíceis de classificar dentro de um gênero preestabelecido, trazem elementos eróticos tão presentes no cinema brasileiro do período, misturam ficção com materiais não ficcionais e tematizam o próprio cinema como atividade e meio de expressão.

Percebemos também de imediato que há, na construção desses filmes, menos uma intenção de reproduzir didaticamente um momento considerado formador de nossa cultura do que a vontade de revirar o baú modernista a fim de retomar ideias e até discutir aspectos de uma certa “personalidade” brasileira. Apresentam-se como um “diálogo”, tomam o Modernismo – suas obras, seus artistas, seus embates – como uma referência para pensar o processo cultural do país de forma ampla. Podemos afirmar que há, inegavelmente, uma pesquisa “erudita” sustentando nos filmes uma visão alucinatória da construção da modernidade nacional.

Em sua forma cinematográfica, marcada pela fragmentação, pela diluição das fronteiras entre os campos artísticos, pela autorreflexividade e pela intertextualidade, esses filmes se aproximam de uma estética “modernista”, que se contrapõe diretamente à estética do cinema hegemônico no mercado mundial. Veremos que alguns filmes, como *Um filme*

100% brasileiro e *Exu-piá, coração de Macunaíma*, fazem menção direta à indústria cinematográfica americana. A opção por uma linguagem inovadora, de ruptura, inscreve-se na busca desses cineastas, por formas de representação alternativas que denotem uma diferença expressiva, que sejam “criação” e não mera “repetição” de fórmulas consagradas.

O teatro surge nos filmes como uma referência inquestionável, seja pelo uso de cenários ostensivamente artificiais e de uma entonação “discursiva” pelos personagens, seja pela própria encenação de peças dentro da diegese. Ao mesmo tempo, em certos momentos, a proposta de trabalhar os atores inseridos nas ruas, fora dos estúdios ou do palco, aproxima os filmes de uma experiência que remete à performance e, ao mesmo tempo, confere a eles um tom documental.

Por sua intenção de romper com cânones, os filmes estudados aqui podem ser chamados de “experimentais” ou “de invenção”. A conjunção entre o aspecto inovador na linguagem cinematográfica e o desejo de repensar o processo cultural brasileiro a partir do Modernismo, momento-chave de sua formação, remete a outro momento crucial: o Tropicalismo. É exatamente essa dupla retomada flagrada nos filmes que interessa estudar. Os filmes abordam o universo modernista mas de forma mediada, tomando como referência a experiência estética e política do período tropicalista.

Modernismo revisitado

O Tropicalismo representou para a cultura brasileira, no final da década de 1960, um marco tão importante quanto o Modernismo na primeira metade do século XX. Podemos compreendê-lo de forma ampla, não apenas como um movimento efêmero cujas propostas estéticas se esgotaram no início da década de 1970, mas como um momento da cultura brasileira em que se elaboraram conceitos que resultaram em mudanças expressivas

na arte e no comportamento. O Tropicalismo significou, no Brasil, a confluência de manifestações artísticas nacionais, oriundas do Neoconcretismo, com experiências internacionais ligadas a grupos de vanguarda que atuavam nos diversos campos artísticos.

No período tropicalista, os artistas identificaram-se com o humor, a irreverência e a radicalidade de Oswald de Andrade. Flagramos, em seus textos e depoimentos, a importância que o autor modernista assumia como referência intelectual. Sua obra é redescoberta, ainda nos anos 1950, pelos poetas concretistas Haroldo e Augusto de Campos. Outro marco é a encenação de *O rei da vela*, em 1967, pelo grupo Oficina, considerada um dos estopins do Tropicalismo.

O Modernismo configurou-se, então, como referência importante para os tropicalistas. Da mesma forma que o Tropicalismo na década de 1960, o movimento cunhou um projeto de redescoberta do país, de atualização cultural e de revisão de sua própria identidade, frente a mudanças nos níveis econômico e social.

Os modernistas almejavam mudanças. A determinação em mudar partia da própria constatação do abismo que se criava entre as transformações por que passava o país, e mais especificamente a cidade de São Paulo, e formas culturais e artísticas estabelecidas que não mais resistiam à passagem do tempo. A nova realidade, pontuada pelas conquistas materiais trazidas pelo progresso, exigia a criação de uma nova linguagem capaz de expressar o mundo em sintonia com o paradigma moderno ocidental. Com o aceleração do processo de urbanização, a cidade se constituía como principal paisagem a ser desfrutada. No entanto, nesse processo de atualização, o novo não se podia desvincular da busca e afirmação das raízes culturais indígenas e negras que constituíam as tradições populares do Brasil e, de forma mais ampla, da América Latina. É exatamente a valorização das peculiaridades nacionais é que tornaria possível inserir a cultura brasileira no cenário internacional.

Segundo Eduardo Jardim de Moraes, houve dois momentos principais no período modernista: um primeiro (iniciado em 1917, com a exposição de Anita Malfatti, e que se estendeu até 1924) marcado pela preocupação com a renovação estética, pela estreita relação com as vanguardas europeias e pelo desejo de romper com a cultura passadista

brasileira. Em um segundo momento, a partir de 1924, os modernistas almejavam fundar uma literatura nacional e tinham como meta a elaboração de um projeto nacionalista para o país, a busca pela “brasilidade”. No *Manifesto Pau Brasil*, publicado em 1924, Oswald de Andrade declarava que o “trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época. [...] Apenas brasileiros de nossa época”, dizia ele (Andrade, 1990, p.44).

Após a eclosão da Semana, multiplicaram-se os debates que já se desenvolviam na imprensa, desde a polêmica exposição de Anita Malfatti, em 1917². A partir de 1922, surgiram diversas publicações que iriam divulgar as ideias modernistas. O Modernismo, longe de ser um movimento homogêneo, foi marcado por dissensões, conflitos internos que resultaram em divisões entre os componentes do grupo que promoveu a Semana. A trajetória de Oswald é significativa desta transformação das ideias. Ele foi progressivamente radicalizando suas posições, adotando uma postura mais agressiva e assumidamente à esquerda, até se filiar ao Partido Comunista Brasileiro, na década de 1930.

Em um texto para o jornal *O Estado de São Paulo*, publicado em 11 de janeiro de 1924, o mecenas intelectual Paulo Prado resumia, em poucas palavras, as verdadeiras “sombras” que insistiam em permanecer presentes de forma anacrônica nas diversas áreas artísticas do cenário cultural brasileiro: “Só aí, (no Brasil), como sombras estranhas em meio ao esplendor da nossa terra, ainda vivem, e dominam, os personagens anacrônicos que são o poeta parnasiano, o escritor naturalista, o pintor anedótico, o músico de ópera e o político” (Prado *apud* Silva, p.204).

Em termos formais, os modernistas atacavam, na literatura, a poesia parnasiana e o lirismo romântico, e, nas artes visuais, a recorrência de padrões que submetiam a arte à estética naturalista identificada com o passadismo. Aproximavam-se da poética de Apollinaire, defendida em seu texto *Le sprit nouveau e les poetes*, de 1918: a poesia deve ser

² A exposição, exibindo obras da pintora de influência expressionista, recebeu uma crítica feroz de Monteiro Lobato em artigo (mais tarde nomeado com o título *Paranoia ou mistificação*) e acabou por mobilizar o futuro grupo modernista em defesa de Malfatti. Lobato assumia posição radicalmente nacionalista, porém mantinha-se totalmente refratário às experimentações artísticas das vanguardas europeias, tanto que seu ideal de uma arte brasileira era o trabalho do pintor naturalista Almeida Júnior.

como uma página de jornal, na qual encontramos lado a lado coisas muito diversas, devendo ser construída a partir dos mesmos parâmetros que os pintores cubistas adotavam em suas obras, fracionando a realidade em planos superpostos e simultâneos. Velocidade, fragmentação e síntese, montagem de elementos diversos em passagens bruscas que causam efeitos contrastantes, substituem a linearidade, unidade e harmonia almejadas pela arte clássica.

A busca de atualização estética em consonância com as mudanças que ocorriam mundialmente na sociedade e nas artes levou a que se usasse o termo “futurista” para denominar as experiências do grupo. O próprio Oswald de Andrade, a respeito do livro de poesia de Mário, *Pauliceia desvairada* (1922), escreveu um artigo cujo título era *Meu poeta futurista*, denominação que o próprio poeta rejeitaria. O futurismo como movimento negava o passadismo burguês e as tradições culturais, exaltava a velocidade, o progresso e a máquina. Na poesia, procurava expressar o dinamismo do mundo moderno pelo uso de versos livres, onomatopéias e frases fragmentadas. O movimento perde grande parte de sua força quando eclode a Primeira Guerra Mundial e o progresso passa a ser visto com desconfiança em função de seu poder destruidor. Em um segundo momento, artistas ligados ao futurismo passam a assumir posições políticas e ideológicas exacerbadas, na direção do nacionalismo e da ação violenta para a destruição de barreiras à implantação do progresso, e alguns aderem ao partido fascista. Em 1926, em excursão pela América Latina, Marinetti esteve no Brasil e foi recebido com vaias pelo público por sua defesa do fascismo e praticamente ignorado pelos artistas e intelectuais modernistas. Segundo Mario, ele não tinha muito a dizer, pois repetia as mesmas ideias desde 1909. Assim, como diz Aracy Amaral, nossos modernistas eram “futuristas’ no sentido de abertura para o presente e futuro e não no sentido marinettiano” (Amaral, 2010, p.148) .

Os modernistas estendiam seu campo de atuação a todas as áreas, entrando em choque com instituições culturais oficiais. Escritores ligados à Academia Brasileira de Letras, como Coelho Neto, eram constantemente alvos de Oswald de Andrade. Na segunda edição da *Revista da Antropofagia*, a partir do quinto número, vinha a indicação de que se tratava de um “órgão da antropofagia brasileira de letras”. Em 1940, o escritor tenta pela

segunda vez ingressar na ABL, mas durante a campanha, faz duras críticas à instituição, taxando-a de elitista, e a seus membros. Recebe apenas um voto.

Após as viagens que fez ao norte e nordeste brasileiros, Mário de Andrade dedicou-se intensamente a pesquisar o folclore nacional e a refletir sobre ele, sistematizando um conhecimento mais aprofundado sobre o temário popular como matéria-prima para a construção do nacionalismo e alimento para a criação artística. Em vez de preservar as tradições como sobrevivência de um passado fora do tempo, Mário buscou uma forma de atualizá-las, partindo de uma interpretação referenciada pelo presente. Assim ele faz, por exemplo, em *Macunaíma*. Sintetizando mitos amazônicos e utilizando-se de variado material popular, o autor traz o personagem para a cidade, para interagir com a máquina e com as questões contemporâneas.

Também na área musical, fortemente influenciada pela tradição erudita europeia, os modernistas opuseram-se à ordem vigente, insistindo na valorização das criações brasileiras de origem popular. Em seus estudos, dentre os quais o famoso *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, Mário de Andrade clamava por uma “música brasileira”, ainda incipiente no país. Debatiam-se as mesmas questões problematizadas pelos modernistas em outras áreas, ou seja, a relação do presente inovador com a tradição cultural, a opção por uma arte pura ou referencial e os possíveis diálogos entre o popular e o erudito.

Em 1928, Oswald de Andrade lança a *Revista de Antropofagia*, a qual estampa, no primeiro número, o *Manifesto Antropófago*. Este radicalizava propostas contidas no *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e demarcava uma divisão ideológica com outras correntes de pensamento oriundas do Modernismo, em especial o nacionalismo “verdameleista”. Por meio do conceito da antropofagia, Oswald e outros escritores, como Raul Bopp, defendiam uma nova postura a ser assumida por intelectuais e artistas frente aos valores ocidentais entronizados no país pela via da colonização europeia. A antropofagia significa, cultural e politicamente, o desejo de superar tal condição colonizada que mantinha o Brasil alinhado à modernidade de forma subalterna e acrítica, seguindo, como ideal, padrões estéticos e comportamentais que não levavam em conta peculiaridades locais, produzidas a partir de experiências históricas próprias e de contradições internas.

Ao defender o processo antropofágico como modo de criação, portanto, Oswald de Andrade propunha a construção de um pensamento brasileiro gerado a partir do modo de vida e da forma de se expressar cotidiana, que só podiam resultar em uma visão de mundo diferente daquela formulada pela cultura europeia. Segundo Vera de Figueiredo, o viés antropofágico proposto por Oswald partia de uma interpretação não colonialista, não-subserviente, do Brasil, relativizando sua posição na história ocidental, ressaltando o papel decisivo das colônias americanas “como lugar da alteridade que abala certezas, sugerindo alternativas, provocando a imaginação alheia. A alteridade é vista, assim, como valor positivo” (Figueiredo, in Ruffinelli e Rocha, 2011, p.391).

A *Revista de Antropofagia* inicia um momento de revisão do projeto em marcha desde 1922. A escritora Lúcia Helena elenca algumas questões que confrontaram os modernistas:

Revista de Antropofagia é o termômetro do impasse a que tinham chegado os modernistas em face de seu projeto-piloto: como enlaçar o ‘direito permanente à pesquisa estética’ com o peso da tradição? O que é material importado: os valores estrangeiros que entre nós o passado legitimara, ou as vanguardas? Quais as fronteiras entre o regional, o nacional e o universal? Como distinguir o nacional de sua ‘idealização’? Como se definir a embaçada noção de ‘brasilidade’? E, em face desse projeto, que alianças fazer, quais rechaçar, e por quê? (Helena, *apud* Richa, 2008, p.122-23).

Tais questões também virão à tona no Tropicalismo. Ao retomar o viés antropofágico dos anos 1920, os artistas ligados ao movimento tropicalista punham em xeque concepções culturais ligadas à corrente nacional-popular que dominavam o pensamento brasileiro até metade da década de 1960. Pretendiam assimilar as influências externas (lembramos, no caso da música popular brasileira, a famosa polêmica em torno das guitarras elétricas), mas buscavam inspirar-se também na tradição brasileira. Mas quais seriam as fontes de tal tradição (a música regional ou os cantores populares promovidos pela indústria cultural? Os pífaros de Caruaru ou Vicente Celestino? Humberto Mauro ou a chanchada?).

A antropofagia, entendida como absorção crítica de influências externas na expressão cultural brasileira, representava a “conquista definitiva de liberdade cultural” (Zilio, 1983, p. 53). Pensar sobre a cultura brasileira a partir da antropofagia implica tentar contrapor (e não negar) dialogicamente o que se fazia internacionalmente – sintonizando movimentos, linguagens, estéticas que se transformam com o tempo – e a inevitável busca de uma expressão própria, com o olhar voltado para os personagens nacionais, seus ambientes, suas histórias e sua forma de expressão, enfim, suas peculiaridades.

Modernismo e cinema

Costuma-se dizer, com razão, que o cinema foi a grande ausência na Semana de Arte Moderna. O agito vanguardista multifário promovido pelos modernistas no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922 contou com a participação de pintores e escultores, escritores e poetas, músicos, arquitetos, intelectuais e mecenas, mas não incluiu entre suas atrações nenhuma exibição de filme, nem mesmo contabilizou entre os participantes um único representante do setor cinematográfico ainda incipiente no país.

Esse desligamento dos modernistas em relação ao cinema brasileiro não deixa de ser curioso, já que um componente ativo do grupo atuava no setor. Menotti Del Picchia foi sócio de uma produtora que realizava cinejornais e que chegou a ser contratada para fazer uma série de documentários encomendados pelo governo federal a título de propaganda, a serem produzidos especialmente para a Exposição Internacional do Centenário da

Independência do Brasil (Morettin, 2012). Menotti participou ainda da produção de filmes de ficção, como argumentista ou roteirista, como *Alvorada de glória*, de 1931, que exaltava o heroísmo dos participantes da Revolta de 1924, e *Vício e beleza*, de 1926, este um grande sucesso classificado como “impróprio para crianças e senhoritas”, pois envolvia sexo e uso de drogas.

A verdade é que, em nossas primeiras experiências cinematográficas, os realizadores mantinham-se ainda atados a uma linguagem marcadamente teatral – a câmera permanecia parada diante do quadro onde se desenrola a ação –, e somente a partir dos anos 1920, assimilaram o modo de filmar e as técnicas de montagem próprias da narrativa cinematográfica industrial que se disseminava mundialmente. Alguns cinegrafistas da época chegaram a publicar textos sobre técnicas de montagem ou de roteiro, como Antônio Campos e Adalberto de Almada Fagundes.

Para Jean-Claude Bernardet, a assimilação da técnica de montagem griffithiana pelos cineastas brasileiros denota uma atualização conservadora de nosso cinema, inspirada no modelo hollywoodiano. A estabilização do sistema de produção e distribuição a nível internacional, na década de 1910, principalmente no período do pós-guerra, dificultou o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. Distantes da intenção de empreender uma experiência artística que pudesse aproximá-los dos objetivos dos modernistas, o que nossos cineastas pretendiam, em primeiro lugar, era a inserção no mercado já dominado pelo produto estrangeiro. O que mantinha um certo fluxo de filmes brasileiros nas telas eram os cinejornais e os documentários, os filmes de cavação. Longe de formularem uma visão crítica ou autônoma sobre o país, os filmes corroboravam uma versão oficial dos fatos. “A câmera do documentarista da época era a câmera do poder” (Bernardet, 2009, p.41).

No entanto, se entre os produtores e realizadores do cinema brasileiro da década de 1920 não despontava ainda o interesse em explorar o meio novo em suas possibilidades artísticas, o cinema como campo autônomo, com suas características estéticas específicas, ou apenas como tema moderno por excelência, chamava atenção dos artistas e intelectuais da época, indo além do próprio grupo dos modernistas paulistas. Já antes, João do Rio e

Monteiro Lobato³ rapidamente absorveram o meio como o mais legítimo representante do estilo de vida moderno.

Mário de Andrade foi, sem dúvida, dentre os componentes do grupo modernista, o mais interessado na arte cinematográfica, pelo menos em escrever sobre ela. Em quase todos os números da revista *Klaxon*, publicação que surgiu após a Semana de Arte Moderna e principal espaço de divulgação das novas ideias artísticas, foram publicados artigos sobre cinema, considerado também pelos modernistas como a forma de expressão mais representativa do tempo presente.

A própria literatura que faziam deixava-se contaminar pela técnica específica do cinema. No discurso crítico, ainda no início do movimento, Mário e outros escritores exaltaram o romance de Oswald de Andrade, *Os condenados* – cujo primeiro volume foi publicado em 1922, – por sua estrutura segmentada que remetia à narração descontínua, em sequências, típica da linguagem cinematográfica. Esse tipo de experiência toma feições mais radicais nos livros posteriores do escritor, em especial *Serafim Ponte Grande*.

Mais tarde, Mário escreveria um romance que ele mesmo considerava “cinematográfico”. Publicado em 1927, *Amar, verbo intransitivo* caracteriza-se pela simultaneidade; efeito com que o autor procura dar conta da multiplicidade de estímulos, ideias e imagens que vêm à tona no momento da construção da narrativa. Mário de Andrade se vale de recursos, como a variação do ponto de vista dos personagens, que aproximam a narrativa literária da forma cinematográfica, especialmente o ritmo e a fragmentação de tempo e espaço conferidos pelo corte das cenas e pela montagem⁴.

Em *Pathé-baby*, Antônio de Alcântara Machado registra, de forma fragmentária, suas experiências de turista na viagem à Europa que realizou em 1925, escrevendo como se filmasse as cidades modernas e seus personagens. O texto resulta numa espécie de

³ Em 1909, João do Rio publica o livro *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*, no qual descreve a experiência de caminhar pelas ruas da cidade, assumindo, em sua observação dos fatos e personagens, um olhar cinematográfico. Já Monteiro Lobato considerava o cinema um poderoso propagador de ideias, vislumbrando ainda seu potencial como instrumento didático para a população ser entronizada no estilo de vida moderno (Fabris, in Fabris, 2010, p.91).

⁴ João Manuel dos Santos Cunha faz uma análise minuciosa do livro, enfatizando esta relação entre cinema e literatura, em *A lição aproveitada. Modernismo e cinema em Mário de Andrade*.

reportagem, permeada de humor, com observações detalhadas, porém sintéticas, dos pequenos fatos que o autor presenciou nesses lugares.

Alinhando-se aos preceitos mais caros à arte modernista, segundo as vanguardas europeias, Mário defendia, em seus escritos na *Klaxon*, o cinema puro, livre de artifícios próprios de outras artes, especialmente o teatro. Sintonizado com as ideias da vanguarda europeia, sem, porém, querer abrir mão da possibilidade narrativa explorada pela indústria americana (embora rejeitando o maniqueísmo estampado em suas histórias), ele clamava por um cinema dinâmico, cujo ritmo incessante acompanhasse o fluxo da vida, livre do excesso de legendas explicativas que interrompiam o dinamismo da ação, prejudicando a sensação estética advinda do movimento (Xavier, 1978, p.156).

Baseando-se nessa ideia do dinamismo como característica marcante do cinema em consonância com a própria condição da vida moderna, ficou famoso um artigo seu, publicado no primeiro número da *Klaxon*, em que compara as performances de duas atrizes de origens diferentes diante da câmera⁵. De um lado, a americana Pearl White, heroína à frente de seriados de ação e suspense que faziam grande sucesso junto ao público. De outro, a grande diva francesa do teatro, Sarah Bernhardt. Segundo o artigo, a primeira podia ser considerada como a representante autêntica do novo meio artístico. Já Sarah mostrava-se nos filmes totalmente inadequada, ostentando trejeitos teatrais e sem poder usar seu maior trunfo: a voz e suas modulações dramáticas. A atriz americana dos filmes de ação era puro século XX, enquanto a diva francesa mantinha-se presa ao século anterior (Escorel, 2005, p.133).

A respeito do cinema brasileiro, Mário pouco falou. Sua única referência foi uma crítica que escreveu sobre o filme de José Medina, *Do Rio a São Paulo para casar*, de 1922. Entre tantos problemas advindos da precariedade técnica e dramática, Mário aplaude a iniciativa da produtora Rossi Film, principalmente a disposição de fazer uma comédia em vez dos dramalhões de sempre. Nessa crítica, o autor ressaltava, ainda, o papel importante

⁵ Trecho do texto de Mário de Andrade na revista *Klaxon* nº 1: “*Klaxon* sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Perola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição”. (*Klaxon*, disponível em www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01005510/010055-1-COMPLETO.pdf, acessado em 10/06/2013).

do cinema como registro da sociedade da época, sugerindo que os cineastas se limitassem a transplantar do cinema americano apenas a competência técnica, mas que evitassem copiar gestos e costumes que, entre os brasileiros, soariam artificiais.

Além da *Klaxon*, não houve maior interesse de outras publicações ligadas ao Modernismo em empreender reflexões sobre cinema. Mesmo a revista *Verde* (1927-29), de Cataguases, limitou-se a publicar pequenas notas sobre os filmes do conterrâneo cineasta Humberto Mauro. A verdade é que o trabalho de Mauro não dialogava com a proposta modernista do grupo, que encontrava mais afinidade com o que se produzia no campo literário em São Paulo, embora a presença das paisagens e dos personagens regionalistas, representantes de uma realidade tipicamente brasileira, nos filmes do cineasta mineiro, denotasse o nacionalismo que também permeava as ideias daqueles intelectuais⁶.

Os capítulos

O trabalho divide-se em três capítulos. Os capítulos seguem um tripé metodológico que corresponde a eixos analíticos complementares, a partir dos quais os filmes serão abordados. Assim, no primeiro predomina um viés estético e formal, a partir do qual se tentará perceber, na construção dos filmes, aproximações com os procedimentos estéticos característicos das experimentações modernistas e tropicalistas. Na estrutura da tese, optou-se por apresentar inicialmente os filmes, fazendo uma análise principalmente descritiva que ressaltasse seus diálogos com a estética modernista e tropicalista, com os autores dos livros nos quais se basearam e também com o contexto da época em que foram feitos. Os filmes suscitam as questões e conduzem as escolhas teóricas.

⁶ Sobre o tema, ver Rufato (2009) e Richa (2008).

No conjunto dos filmes, percebemos diálogos mais próximos entre dois pares: *Exu-piá, coração de Macunaíma* e *O rei da vela* e *O homem do Pau Brasil* e *Um filme 100% brasileiro*. *Exu-piá, coração de Macunaíma* e *O rei da vela* inspiram-se fundamentalmente em duas fontes: a obra dos modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade, respectivamente, e encenações teatrais consideradas como marcos para a história do teatro brasileiro. Em *O homem do Pau Brasil* e *Um filme 100% brasileiro*, os filmes trazem os autores como personagens, extravasando o universo ficcional e caracterizando os eventos narrados de modo subjetivo, a lembrar ao espectador que se trata de uma visão de mundo particular. Polifônicos, os filmes se constroem a partir da sobreposição de vozes variadas. Para começar, a própria divisão (ou multiplicação) dos protagonistas em dois (tanto Oswald quanto Blaise são vividos por dois atores) reforça a pluralidade de vozes que compõe o mesmo personagem. Encontramos em *O homem do Pau Brasil* não apenas textos de Oswald, mas de Blaise Cendrars e Mário de Andrade, e pinturas de Tarsila e Oswald de Andrade Filho (Nonê). Em *Um filme 100% brasileiro*, utilizam-se trechos de Machado de Assis e de Oswald de Andrade, e evoca-se a estética expressionista, presente não apenas nas pinturas de cenários, mas também no uso de lentes grande-angulares que distorcem a imagem.

Quanto à questão da adaptação, dois autores nortearam o estudo: Robert Stam, especialmente o livro *A literatura através do cinema*, e Linda Hutcheon. Em *A teoria da adaptação*, a autora procura abordar a adaptação tanto como produto estético (obra resultante) quanto como processo de criação e de recepção, inserindo-a em um contexto determinado (da obra adaptada e da adaptação). Nas análises dos filmes, sustentadas por entrevistas, artigos e críticas, são abordados tanto o contexto de produção quanto do de recepção.

O segundo capítulo aborda o cinema brasileiro dos anos 1980, procurando situar os filmes no contexto em que foram produzidos e ressaltar questões que permearam as discussões culturais da época. A proposta é analisar o contexto do ponto de vista histórico e cultural, a partir da situação política e econômica do país e das condições do próprio cinema brasileiro, confrontando as políticas públicas estabelecidas para o cinema e as discussões realizadas entre os membros da classe. Uma grave crise econômica afetou o

sistema estatal de financiamento ao cinema, pondo em xeque a estrutura de produção e distribuição estabelecida na década anterior, que havia sido marcada pela aproximação, por parte do grupo cinemanovista, da estrutura estatal. Mesmo abalada pela crise, a Embrafilme financeira ainda, na década de 1980, a realização de grandes produções que almejavam atrair público para o cinema brasileiro, tendo em vista a consolidação de uma indústria.

O bom desempenho do cinema brasileiro na segunda metade da década de 1970 e início da seguinte, quando os filmes brasileiros chegam a atingir pouco mais de 30% do mercado, começa a perder força na medida em que avança a década de 1980. A crise econômica no Brasil e no mundo provocou uma queda significativa de público nos cinemas, muitas salas foram fechadas, dificultando ainda mais a penetração dos filmes. Ao mesmo tempo, o processo de reabertura política fez com que o governo retirasse paulatinamente o apoio financeiro ao setor, uma vez que o projeto nacionalista que motivava sua intervenção incisiva também se esboroava. Mais tarde, em plena era Sarney, uma comissão formada por pessoas da área elaborou um documento que tentava diagnosticar a situação do cinema brasileiro e definir uma nova política nacional de cinema.

Outro tema relevante que marcou a virada da década de 1970/1980 é a transformação do papel do intelectual, retomado a partir de discussões que movimentaram o setor cinematográfico em pelos menos duas ocasiões: o debate em torno do filme *O amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, e a polêmica suscitada por Carlos Diegues sobre as “patrulhas ideológicas”.

No último capítulo, de natureza mais conceitual, a discussão se volta para a releitura do Modernismo e do Tropicalismo realizada pelo cinema brasileiro nos anos 1980. O capítulo apresenta o principal ponto de diálogo entre os dois momentos: a antropofagia. Além de investigar a relação entre a antropofagia e o manifesto *Uma estética da fome*, escrito por Glauber Rocha em 1965 (ideia inspirada em uma observação do professor Eduardo Viveiros de Castro), procura analisar a forma como o conceito foi recuperado durante o período tropicalista e, posteriormente, na década de 1980. Aborda, ainda, as relações entre os filmes integrantes do *corpus* da pesquisa com outros realizados na década que dialogam com eles. Uma questão guia todas essas discussões: a de perceber como o cinema brasileiro imaginou a nova face do Brasil, naquele momento de transição.

Capítulo 1

Os filmes. Construindo as questões

1.1 Cinema: arte e espetáculo

O cinema é a arte mais esquizofrênica das atividades artísticas e essa esquizofrenia está na sua origem. O cinema é filho bastardo do romantismo do século XIX com a segunda revolução industrial, dividido entre a nobreza da arte e a usura do business, com um pé no cabaré e outro na universidade, entre o ócio e o negócio. (Carlos Diegues)⁷

O objetivo neste capítulo será analisar os filmes estudados, buscando compreender suas propostas estéticas e culturais e as relações que estabelecem tanto com as obras (literárias, teatrais ou musicais) nas quais se inspiraram com o contexto cultural no qual estas foram escritas, assim com o contexto de produção dos filmes. Em última instância, nosso objetivo é perceber como o retorno ao pensamento e à arte que se moldaram em outro contexto possibilita pensar questões próprias do momento em que os filmes foram realizados.

A heterogeneidade de fontes e a forma aberta com que os diretores lidam com os textos nos quais se basearam sugerem que essas relações entre os filmes e as obras adaptadas são perpassadas por referências múltiplas, não se restringindo a uma obra específica nem apenas a seu autor. Apesar da centralidade da literatura como fonte de inspiração para o processo criativo, diálogos intertextuais evidentes sugerem uma análise

⁷ Diegues, Carlos. Cinema brasileiro: ideias e imagens, p. 82.

mais ampla, reveladora das interseções com outros campos artísticos, como o teatro e as artes visuais.

A discussão sobre a relação entre cinema e outras artes tem início já nas primeiras décadas do século XX, quando se estão delineando a linguagem e a estética do novo meio de expressão. Paralelamente ao desenvolvimento do cinema industrial, já estabelecido em Hollywood, nos Estados Unidos, nos anos 1920, e da codificação da narrativa clássica, que será dominante no mercado cinematográfico, as potencialidades expressivas e estéticas do cinema atraíram grupos engajados na renovação artística. Surgia um novo meio de expressão, urbano, moderno, representativo da inovação técnica avassaladora que caracterizava o estilo de vida e a própria sensibilidade da época, ambos marcados pelo culto da velocidade e do progresso. Tais mudanças redundavam em novas formas de lidar com o espaço e o tempo. A fragmentação possibilitada pela montagem, a projeção do movimento e o registro do instante, a nova forma de perceber a realidade mediada pela câmera, foram temas de teóricos e estetas que se debruçaram sobre o cinema pensado como meio correspondente à própria experiência múltipla e descontínua da modernidade, assim como síntese das outras formas de expressão artística. Assim, meio moderno por excelência, provocador de uma nova maneira de “ver”, nesse ambiente de trocas intensas entre as artes, o cinema passa a influenciar as outras formas de expressão.

O crescimento das cidades é acompanhado por modificações no estilo de vida que subvertem a própria noção de cultura popular tradicional, a partir da formação de um mercado de entretenimento que visa atingir a um público cada vez maior. A imprensa, a moda, o cinema, a publicidade, o espetáculo de variedades nos cafés-concerto, tornam-se parte do cotidiano do habitante citadino. Por outro lado, a relação do público com a arte se modifica também a partir do aumento do número de museus e galerias. A expansão da classe média burguesa incrementa o mercado da arte. Todas essas modificações tornam difusas as fronteiras entre arte erudita e popular. O próprio conceito de arte deve se transformar para acompanhar as mudanças advindas com a vida moderna e com as necessidades novas de uma sociedade de massa.

Em seu início, o cinema inseria-se no universo do espetáculo popular, de baixo custo, no mesmo estatuto que as atrações de circo e o teatro de variedades.

Progressivamente, a produção de longas-metragens narrativos passou a dominar o mercado americano, ocupando luxuosas salas de exibição que surgiram em meados da década de 1910. Era o início da era de Hollywood e seu aparato industrial, sustentado no sistema de estúdio e no estrelato. A fim de ganhar legitimidade junto ao público, os estúdios buscaram adaptar obras literárias consagradas, chegando mesmo a contratar escritores e dramaturgos de destaque para escrever os roteiros.

Paralelamente ao nascimento da indústria cinematográfica, nos Estados Unidos mas também na Europa, a ponto da Pathé Filme dominar o mercado cinematográfico norte-americano até o início da I Guerra Mundial, nas primeiras décadas do século XX, na Europa, uma sucessão de grupos de vanguarda confrontava convenções enrijecidas de uma arte oficial. As mudanças que marcavam as artes começaram a se manifestar já nas últimas décadas do século XIX. Rejeitando temas mitológicos ou históricos, celebratórios, típicos da arte acadêmica, para os artistas modernistas, em geral, importava mais a maneira de pintar ou de escrever do que o que estava sendo pintado ou escrito. Dessa maneira, movidos pelo desejo de experimentar novas formas, eles promoveram a ruptura com a arte mimética, empenharam-se na formulação de um novo conceito de arte, opondo-se radicalmente à tradição que impunha rígidas convenções estéticas e cujo objetivo era a busca da beleza e da perfeição.

No caso da pintura, um grande número de movimentos (os chamados “ismos”) se sucederam. Os artistas modernistas combatiam principalmente a concepção naturalista da forma, associada ao estilo de representação burguesa. O cinema, surgido dentre as inovações técnicas que mudavam a face do mundo, era celebrado pelos futuristas como a arte do presente, meio adequado ao dinamismo característico da nova era da máquina e da velocidade, do desenvolvimento industrial e urbano. Em um manifesto, publicado em 1916, os futuristas lamentavam que o cinema, meio novo não vinculado à tradição, tivesse herdado convenções narrativas do teatro literário, combatido pelos vanguardistas. Declarava-se, neste manifesto, que “o cinematógrafo futurista vai tornar mais aguda e desenvolver a sensibilidade, vai acelerar a imaginação criadora e dará à inteligência um prodigioso senso da simultaneidade e da onipresença” (Marinetti et. al. apud Xavier, 1978, p.35).

Encabeçando o movimento que marcaria a transição entre a arte figurativa e a abstrata, os pintores cubistas pretenderam representar a tridimensionalidade do objeto em uma tela bidimensional, multiplicando os ângulos de visão a partir dos quais os objetos eram observados, considerando distâncias diferentes e em proporções variáveis. Segundo Herbert Read, o Cubismo (1907-1914) fundou um momento de libertação para a arte, ao romper com a obrigatoriedade de respeitar o ponto de vista fixo da perspectiva em torno do qual se organizavam os elementos composicionais e partir para a “livre associação de quaisquer elementos visuais”, inclusive com a utilização de materiais alheios ao universo pictórico, como pedaços de jornal, tecido, papel de parede (técnica que ficou conhecida pelo nome de *collage*). O foco do trabalho é o próprio espaço do quadro, sem hierarquização entre os elementos visuais que o compõem. A natureza, como referência, é decomposta e seus elementos, utilizados para construir uma estrutura independente, segundo as leis da imaginação (Read, 2001, p. 96).

No campo literário, os autores se opunham às técnicas narrativas dos romances realistas predominantes no século XIX. Os modernistas requerem de seus leitores um papel mais ativo, criando formas inovadoras de lidar com o tempo e o espaço, relativizando o ponto de vista narrativo, tornando seus personagens psicologicamente mais complexos, ao exprimir, através do fluxo contínuo da consciência, suas memórias e pensamentos.

Assim, as experimentações praticadas nas artes visuais encontravam paralelo na literatura. A fragmentação, simultaneidade, a multiplicidade de pontos de vista e a colagem de elementos diversos para formar a obra – características da pintura cubista – foram absorvidas pela literatura, em obras de James Joyce e Virginia Woolf, por exemplo. No Brasil, escritores à frente do movimento modernista, como Oswald de Andrade, alinhavam-se à experimentação literária. Em um texto sobre o livro *Serafim Ponte Grande*, o poeta Haroldo de Campos detectava características cubistas, como “a colagem, a justaposição crítica de materiais diversos, o que em técnica cinematográfica parece equivaler de certo modo à montagem” (Campos, in Andrade, 1990, p.9).

Nesse contexto de experimentações das vanguardas e ao mesmo tempo da constituição de um campo autônomo para o cinema – com a consolidação de um circuito exibidor e de um público assíduo, assim como com a proliferação das revistas e dos críticos

especializados, que alimentavam o interesse pelos filmes e suas estrelas –, a partir principalmente dos anos 1920, o cinema, em certos ambientes, de simples diversão popular passa por um processo de legitimação cultural. Além de consolidar-se como entretenimento lucrativo, outros filmes realizados de forma independente chamam a atenção por suas possibilidades como meio de expressão artístico, atraindo teóricos e estetas, que formulavam propostas teóricas para o novo meio a fim de definir, a partir de recursos inerentes à técnica cinematográfica, a especificidade que o caracterizaria como arte. Seguindo os preceitos modernistas, para os teóricos de então, a busca pelo específico cinematográfico passava pela recusa da contaminação pela linguagem teatral e pela superação de sua vinculação à narrativa literária.

Os primeiros teóricos, ligados à vanguarda francesa, rejeitavam principalmente a interpretação “carregada” dos atores e a primazia da palavra, ambas características do meio teatral. O cinema mudo, centrado na imagem como expressão puramente plástica e rítmica, era a única forma, achavam eles, de arte capaz de captar o movimento.

Ted Perry, na introdução da obra *Masterpieces of modernist cinema* (2006), organizada por ele, delineia uma região situada entre dois pontos extremos em que os filmes podem ser considerados modernistas. De um lado, ele situa os filmes totalmente abstratos, centrados em formas e contrastes de luzes e sombras (por exemplo, *Ballet mécanique*, de Fernand Léger, e *Rhythmus 21*, de Hans Richter). No outro extremo, o autor posiciona os filmes “realistas” (chamando atenção para o fato de que esse “realismo” resulta de uma série de convenções que se transformam com o tempo), como os documentários informativos e os filmes narrativos de entretenimento.

Os filmes modernistas situam-se na zona sombreada entre esses dois polos. Desafiam o espectador acostumado à continuidade espaço-temporal cinematográfica obtida a partir de convenções técnicas que promovem o ilusionismo. Os filmes modernistas possuem um alto grau de reflexividade, ostentam o artificialismo de seus recursos expressivos na construção textual, enquanto filmes realistas buscam apagar os rastros de sua construção, centram-se no delineamento de personagens coerentes e no desenvolvimento de um enredo verossímil, construindo uma narrativa que objetiva a representação mimética do real e a identificação do espectador.

Seguindo a ideia da existência de uma região intermediária entre realismo e modernismo, Robert Stam nos lembra que “o realismo e a reflexividade não são polaridades estritamente opostas, mas tendências que se interpenetram ou polos capazes de coexistir dentro do mesmo texto” (Stam, p.32, 2008). No cinema contemporâneo, tais fronteiras tornam-se ainda mais difusas, com a incorporação de inovações narrativas e estilísticas surgidas após a eclosão dos cinemas modernos em meados dos anos 1950.

O período que se seguiu à II Guerra Mundial representou a retomada da experimentação artística em todas as áreas - inclusive a cinematográfica - e em várias partes do mundo. Robert Stam ressalta que a grande diferença dessa nova vanguarda em relação àquela surgida no início do século era seu caráter híbrido, oscilante entre o entretenimento e a experimentação vanguardista que desafia o espectador, em oposição à busca pelo específico fílmico almejada pelos vanguardistas históricos da década de 1920 (Stam, 2008, p.335). No caso do Brasil, a década de 1960 é considerada um marco para o cinema, que se tornaria internacionalmente reconhecido com os filmes do Cinema Novo que dialogaram com movimentos cinematográficos inovadores, em especial o Neorrealismo e a *Nouvelle Vague*. Surgido mais para o final da década, o Cinema Marginal aproximou-se das experiências tropicalistas, radicalizando algumas propostas cinemanovistas. Podemos destacar a produção da Belair, produtora criada por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane em 1970, na qual foram produzidos seis longas em três meses.

Alguns autores questionam o uso dos termos “modernista” ou “cinema de arte” para classificar os filmes que se opõem ao modelo narrativo clássico, por considerá-los amplos demais, abarcando propostas estéticas muito diferentes sob o mesmo rótulo. Eleftheria Thanouli, por exemplo, propõe que abandonemos a ideia de “cinema de arte” como um grande paradigma narrativo alternativo em oposição ao paradigma *mainstream* do cinema clássico, noção que se estabelece a partir da dicotomia existente entre o cinema industrial americano e o cinema moderno europeu, logo se estendendo a todas as cinematografias mundiais fora do circuito de Hollywood. Para analisar os filmes contemporâneos, ela sugere partir da proposta formulada por David Bordwell para estabelecer as poéticas históricas do cinema (embora divergindo da noção de “filme de arte” do autor), analisando “os princípios segundo os quais os filmes são construídos e através de que meios eles

alcançam efeitos particulares (Bordwell, *apud* Thanouli, 2012, p.19). Ao se tentar buscar as continuidades entre princípios que regem a construção das narrativas, deve-se levar em conta, em primeiro lugar, a análise dos elementos formais que compõem o filme e que resultam em modos narrativos diversos, e, em segundo lugar, as condições históricas e culturais mutáveis a partir das quais se formulam novas poéticas.

A análise aqui realizada segue essa mesma linha. A proposta inicial é procurar as continuidades entre os filmes estudados, tanto no tratamento de sua temática quanto em suas escolhas formais. Nosso objetivo final será estabelecer como esses filmes refletem sobre o seu próprio contexto histórico, cultural e cinematográfico, partindo de diálogos com momentos-chave anteriores, como o Modernismo e o Tropicalismo, ambos movimentos que ressoavam inquietações vanguardistas presentes nos campos artísticos e culturais disseminadas mundialmente. No entanto, nos anos 1980, quando esses filmes foram realizados, os movimentos de vanguarda haviam esfriado. Especificamente no cinema brasileiro parâmetros mais comerciais conduziam a política cultural. Sendo assim, podemos nos indagar: o que motivou o retorno aos movimentos artísticos vanguardistas, temática e esteticamente; afinal, qual a proposta cultural embutida nesses filmes?

1.2 Adaptação

Ao nos debruçarmos sobre os filmes, fica evidente que a intenção primeira dos diretores que estudamos não era a de realizar uma adaptação fiel de uma obra literária específica, mas a de abordar o universo modernista em sua dimensão cultural e artística, trazendo de volta à cena seus personagens - escritores, poetas e artistas de campos diversos - e evocando a visualidade, a expressão musical, o humor, a atmosfera poética, as ideias que circulavam na década de 1920. Mesmo assim, a referência a obras anteriores existe e é declarada, inclusive, nos créditos dos filmes.

Como chamou atenção Ismail Xavier, a adaptação resulta do esforço de alguém que leu um texto e o tomou como “ponto de partida” para realizar outro trabalho de criação, e não como um “ponto de chegada” (Xavier in Pellegrini, 2003, p.62). A adaptação de um texto literário para o cinema pode ser compreendida como passagem recriadora de um meio expressivo de caráter exclusivamente “verbal” para outro mais plural, que se compõe basicamente da articulação entre imagens e sons através da montagem, um procedimento especificamente cinematográfico. Imagens captadas por uma câmera, com movimento ou estáticas, incluindo materiais escritos, como créditos e cartelas; e sons que se compõem de falas, ruídos, música, ou mesmo ausência de som: o silêncio.

O cinema, por possuir uma linguagem compósita, que associa variadas matérias de expressão, herda formas artísticas associadas a esses diferentes materiais. Como meio de expressão heterogêneo, polifônico, pode incluir a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o *décor* da arquitetura, a performance do teatro (Stam, in Naremore, 2000, p.61). A consciência de que o cinema deve lidar com todos esses níveis expressivos corrobora a superação da expectativa de fidelidade do filme à obra adaptada, ideia recorrente que refletia uma relação cultural hierárquica tradicionalmente estabelecida entre a arte literária e a arte cinematográfica. De todo modo, a adaptação leva em conta as restrições e possibilidades específicas de cada mídia assim como os entrecruzamentos possíveis entre os meios e linguagens, além das próprias intenções do adaptador, que dispõe dos vários elementos componentes da narrativa – sejam o tema, os personagens, o ponto de vista, as coordenadas espaço-temporais, o gênero, as características estéticas – para criar uma nova obra.

André Bazin, ao referir-se ao cinema modernista francês, fala de um realismo de segundo grau que parte de textos (um romance ou um documento, por exemplo) ou de estilos preexistentes e não do mundo objetivo. A respeito do filme *O diário de um padre*, de Robert Bresson, Bazin afirma que o diretor trata o livro que o inspirou como mais um personagem, um ser bruto que não pode ser “adaptado” para se adequar ao meio cinematográfico:

Sem dúvida, seu fraseado literário, deliberadamente frisado, pode ser visto como uma pesquisa de estilização artística, o próprio contrário do realismo, pois a “realidade” aqui não é o conteúdo descritivo moral ou intelectual do texto, e sim o próprio texto ou, mais precisamente, seu estilo. Compreende-se que essa realidade de segundo grau da obra original e a que a câmera captura diretamente não podem se encaixar uma na outra, se prolongar, confundir; ao contrário, a própria comparação acusa a heterogeneidade de suas essências. (Bazin, 1991, p.115)

Quer dizer, para Bazin, no processo de interpretação e recriação que resulta na adaptação de uma obra, não há compromisso com a representação da realidade, mas antes com a criação de uma realidade propriamente cinematográfica em diálogo evidente com o texto anterior.

Segundo Linda Hutcheon, a adaptação não se configura como uma “replicação” ou cópia fiel de um original, e pode ser compreendida a partir de três perspectivas: como um produto formal, realizado a partir da transposição de uma ou mais obras em particular, envolvendo a recodificação quando ocorre a passagem de uma mídia para outra; como um processo de criação, resultado de uma interpretação e de uma recriação de uma obra ou obras anteriores; e, finalmente, como um processo de recepção, marcado pela intertextualidade produzida a partir da própria experiência do espectador com a obra (Hutcheon, 2011, p 29-30). Entendida de forma ampla como um processo de recriação, a adaptação não se restringe apenas a filmes e romances, mas pode se referir a mídias variadas, seja um quadro, um poema, uma música, um programa de rádio ou de televisão, por exemplo.

Linda Hutcheon elaborou sua teoria partindo de algumas perguntas simples que orientam o entendimento da adaptação e que, de fato, são úteis como ponto de partida para a abordagem de filmes que dialogam diretamente com outras obras. A teoria de Hutcheon não se restringe às adaptações de obras literárias para o cinema. Segundo a autora, sua preocupação é com o “ato de adaptar”. Em vez de trabalhar com mídias específicas, ela estabelece uma classificação mais abrangente a partir de “modos de engajamento” do leitor / espectador / usuário com a história, descritos como “contar” (como a literatura), “mostrar” (como o cinema, o teatro, a dança, a TV e o rádio), e “interagir” (como videogames e parques temáticos). Por meio das perguntas (o quê?), (quem e por quê?), (como?) e (quando

e onde?), ela tenciona abordar a adaptação tanto como produto estético (obra resultante) quanto como processo de criação e de recepção, inserindo-a em um contexto determinado (da obra adaptada e da adaptação). A seguir, iremos detalhar do que trata cada uma dessas perguntas, já que elas serão utilizadas como baliza para a análise dos filmes neste capítulo.

A primeira pergunta (o quê?) refere-se, em um nível formal da obra, às mudanças que ocorrem na narrativa em decorrência da passagem de uma mídia para outra, ou seja, quando ocorre a transcodificação para um conjunto diverso de convenções, como é o caso da adaptação de uma obra literária para o cinema. O argumento principal da autora, quanto a este item, é de que a especificidade de cada mídia não limita sua capacidade expressiva. Existem recursos equivalentes que podem preencher correspondências entre meios diferentes. Assim, ela rebate uma série de clichês que estabelecem a primazia de certos recursos expressivos ao “modo contar” em detrimento dos outros dois. Por exemplo, a rotulação do meio literário como mais apropriado para exprimir a interioridade e do meio performático para apreender a exterioridade, ou ainda a incapacidade dos meios performáticos de expressar ambiguidade e ironia e de valer-se do uso de símbolos e metáforas. Para rebater essas ideias preconcebidas, ela cita uma série de exemplos em que foram bem utilizados equivalentes “puramente cinematográficos” na adaptação de questões com alto grau de abstração presentes em obras literárias. Em alguns casos, para responder a tais desafios, é necessário recorrer a recursos expressivos que extrapolam convenções narrativas clássicas e se aproximam de experimentações do cinema de vanguarda.

As próximas perguntas sugeridas por Hutcheon (quem e por quê?) estão interligadas. A primeira põe em questão - principalmente em atividades artísticas que envolvem o trabalho coletivo, como é o caso do cinema - quem são os responsáveis pela adaptação, já que, para a produção de um filme, há uma multiplicidade de profissionais engajados no trabalho, desde o diretor e o roteirista, até atores, fotógrafos, montadores, diretores de arte e diretores musicais, entre muitos outros. Mas toda a equipe, embora participe ativamente do processo de criação do filme, trabalha para realizar as indicações existentes no roteiro e se alinha principalmente às propostas estéticas do diretor, mesmo

que alguns busquem se aventurar no texto-fonte⁸ para aprofundar seus conhecimentos. Cabe ao diretor e ao roteirista a responsabilidade pelo trabalho de adaptação. “Os demais artistas envolvidos podem retirar inspiração do texto adaptado, mas sua responsabilidade é mais para com o roteiro e, portanto, para com o filme como obra de arte autônoma” (Hutcheon, 2011, p. 124).

A partir da pergunta (por quê?), a autora procura investigar o que motivou o adaptador à escolha de determinada obra como referência. As razões podem ser muitas, como o desejo de homenagear o autor do texto adaptado ou, ao contrário, a vontade de questioná-lo. A motivação pode também advir da intenção de partir do texto para realizar uma crítica social ou cultural, adaptando-a a um novo contexto. Questões pessoais e estéticas ou provenientes do contexto político e cultural são definidoras no caso da adaptação. Uma obra não se resume a seus aspectos formais, mas também incorpora o processo interpretativo e criativo que a gerou. Ela existe dentro de um contexto histórico e não surge de um gênio criador capaz de transcender a história. A análise desses fatores deve ser feita com base tanto no texto da adaptação quanto em declarações extratextuais que possam complementar o trabalho:

No ato de adaptar, as escolhas são feitas (...) com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético. E tal contexto se nos torna acessível de duas maneiras. Primeiro, o texto leva a marca dessas escolhas, marcas que traem os pressupostos do criador (...). Segundo, e mais óbvio é o fato de que as declarações extratextuais de intenção e motivo de fato existem, de modo geral, para completar nosso entendimento do contexto de criação. Logicamente, essas declarações podem e devem ser confrontadas com os verdadeiros resultados textuais: como inúmeras pessoas têm corretamente insistido, querer fazer algo não é necessariamente o mesmo que conseguir fazê-lo. (Hutcheon, 2011, p. 153).

⁸ Linda Hutcheon, em seu livro, dispensa o uso dos termos “texto fonte” e “texto original”, optando pelo uso de “texto adaptado”, por considerar que eles podem indicar uma hierarquia artística, com a primazia do livro em relação ao filme. Para nos referirmos ao texto adaptado, evitaremos o termo “original”, mas empregaremos livremente o termo “texto-fonte” ou “fonte literária”, por entendê-los como mais uma referência, um elemento intertextual, embora com a consciência de que não se trata da “única” fonte a que o filme se remete.

Com a próxima pergunta (como?), Hutcheon aborda o processo intertextual de recepção, ou seja, a relação do espectador com a adaptação. Para este, experienciar uma adaptação é uma forma de manter um diálogo com o passado. No caso do cinema, quando o espectador conhece a obra adaptada, ele inevitavelmente se remete a ela ao assistir ao filme que foi nela inspirado e, só assim, a partir dessa dupla visão, é capaz de “experienciar a adaptação como adaptação” (Hutcheon, 2011, p.166). Segundo Hutcheon, é essa experiência dialógica que caracteriza o caráter “palimpséstico” da adaptação. O termo, utilizado por Gerard Genette, sugere que as formas derivadas de uma obra anterior não a apagam completamente, mas permitem perceber suas relações. Para o espectador que desconhece o texto-fonte, o filme realizado a partir dele será considerado uma obra autônoma, sem qualquer referência à anterior. No entanto, ao comparar adaptação e obra adaptada, e mobilizar, no processo de interpretação, suas próprias experiências e conhecimento, percebendo diferenças e repetições, o espectador é também capaz de refletir sobre o processo criativo a partir do qual se gerou a nova obra.

As últimas perguntas (onde e quando?) referem-se ao contexto em que estão situadas tanto a adaptação quanto a obra adaptada, quer dizer, levam em conta as relações com um tempo e espaço particulares e o enquadramento dentro de uma sociedade ou cultura específica, partindo do princípio de que nenhuma obra existe num vazio.

A adaptação envolve procedimentos de condensação ou de ampliação. Como processo dialógico, interpreta, recria, desloca o sentido; atualiza a obra, situando-a em outro contexto. A partir dessas ideias, podemos tentar perceber como os diretores procedem nos filmes aqui analisados, ora condensando, ora ampliando o texto-fonte, em diálogo não apenas com as obras que os inspiraram e com o quadro cultural de que faziam parte, mas também com filmes brasileiros contemporâneos aos seus; com outras formas artísticas, como o teatro e as artes visuais; com o contexto social e político em que estavam mergulhados; e, mais especificamente, com as diretrizes da política cinematográfica do momento de produção.

1.3 O homem do Pau Brasil

Em seus filmes ficcionais, Joaquim Pedro de Andrade trabalhou com várias possibilidades que podem ser exploradas nas relações entre cinema e literatura. Podemos afirmar mesmo que, já nos seus primeiros curtas documentais, esboçava-se o interesse nesse entrecruzamento. Trata-se de *O poeta do Castelo*, um filme bastante conhecido sobre Manuel Bandeira, e de *O mestre de Apipucos*, sobre o sociólogo Gilberto Freyre, ambos realizados em 1959. Em 1965, faz seu primeiro longa-metragem de ficção, *O padre e a moça*, filme que, segundo consta nos créditos iniciais, é “sugerido” pelo poema *O padre, a moça*, de Carlos Drummond de Andrade. O próximo filme ficcional, de 1969, é *Macunaíma*, adaptação do livro de Mário de Andrade. Na década de 1970, Joaquim Pedro lança três filmes baseados em obras literárias: dois longas – *Os inconfidentes*, de 1972, e *Guerra conjugal*, de 1975 – e um curta – *Vereda tropical*, que compõe um longa de episódios chamado *Contos eróticos*, de 1977. Este curta baseia-se em um conto de Pedro Maia Soares, publicado na revista *Status*, em 1976. *Guerra conjugal* é uma adaptação de contos de Dalton Trevisan e *Os inconfidentes* baseiam-se nos textos documentais dos *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*, em versos de Tomás Antonio Gonzaga e no poema *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles.

Em *O homem do Pau Brasil*, Joaquim Pedro retorna ao universo modernista, dessa vez focalizando Oswald de Andrade. No filme, entrecruzam-se aspectos biográficos do autor e partes de suas obras, especialmente *Serafim Ponte Grande* (Oswald, em certa medida, se funde a Serafim) e *Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe* (1945). Este último é o primeiro e único volume das memórias que Oswald escreveu pouco antes de morrer e cobre apenas parte de sua vida. Portanto, as partes biográficas são complementadas a partir de outras fontes. *Serafim* foi finalizado em 1929 e publicado em

1933⁹, fase em que o escritor estava envolvido com o Partido Comunista Brasileiro e renegava sua obra mais experimental. Encontramos, ainda, no filme, trechos de outras de obras, como manifestos, artigos e poemas.

A narrativa do filme é construída de forma linear, iniciando-se com o período em que Oswald era ainda jornalista e escrevia crítica teatral, na década de 1910, estendendo-se até o momento em que retorna à utopia do matriarcado antropofágico, nos anos 1950, depois do envolvimento com a renovação da arte brasileira ligada à Semana de 1922 e da intensa experiência comunista. Além de lançar as ideias que marcaram as diferentes fases da vida do escritor, o filme investe nas suas relações amorosas. Além de Lalá (inspirada em Kamiá, mãe do primeiro filho de Oswald, Nonê), aparecem Doroteia (que é uma fusão de Doroteia, uma personagem de *Serafim Ponte Grande*, e Landa Kosbach, uma jovem dançarina amante do escritor), Branca Clara (nome de uma personagem de *Serafim Ponte Grande* representando Tarsila do Amaral) e Rosa Lituana (nome de uma personagem do livro *Parque industrial*, de Pagu, representando a própria).

Embora a narrativa se desenvolva linearmente através desses “blocos” biográficos, não há um encadeamento estruturado em torno de relações de causa e efeito a guiar as ações dos personagens, sendo construída a partir de episódios praticamente independentes, como se fosse apresentada em pequenos *sketches*. Também cabe ressaltar que o encerramento alegre e anárquico do filme não condiz com o do próprio Oswald, que teve um final de vida cheio de problemas, com doenças e dívidas.

Joaquim Pedro revelou em entrevistas e depoimentos que a heterogeneidade e fragmentação extrema de livros como o *Serafim* eram um complicador para a passagem do estilo oswaldiano para a linguagem cinematográfica. Assim, no processo de adaptação, tomou um caminho de liberdade formal, e acabou se aproximando, no resultado, do Oswald mais tardio, Diz ele, numa entrevista:

⁹ O livro sofreu modificações substantivas após a estadia do escritor em Paris, em 1923, ganhando um acento bem mais experimental. Oswald, porém, só publica o livro em 1933, com um prefácio no qual faz uma revisão das ideias no período modernista, atribuindo-as a um “sarampão antropofágico” do qual estaria curado. Antes do prefácio, relacionada suas “obras renegadas”: *Os condenados*; *A estrela do absinto*; *A escada* (inédito); *Pau-Brasil*, *Primeiro caderno de poesia* e *Serafim Ponte Grande*.

As obras de maior impacto dele têm aquele jeito telegráfico, descontínuo, frases sintéticas muito bem constituídas, uma pedrada cada uma delas. Eu vi logo que se eu tentasse imitar o estilo dele ia cair numa esparrela total. Ficaria uma coisa de segunda mão, lamentável. Então fui assim me deixando levar pelas ideias que vinham vindo sem me preocupar muito com a forma, e acho que acabei encontrando o estilo das memórias dele e dos últimos ensaios. Creio que ele se aproxima muito do problema que a gente se colocava quando começou a fazer cinema. Era exatamente isso, a antropofagia.¹⁰

Embora, no resultado, *O homem do Pau Brasil* pareça ser menos fragmentado do que as obras mais radicais de Oswald, como *Serafim*, se examinarmos o roteiro deste filme, veremos que, no processo de criação, ele é totalmente estilhaçado, construído a partir da colagem de fontes diversas, embaralhando momentos diferentes em diálogos contínuos e costurando personagens fictícios e reais (este também um procedimento que o próprio Oswald utilizava em seus livros). Lança ideias, frases soltas, no mesmo estilo telegráfico oswaldiano.

O filme condensa muitas das ideias presentes na obra de Oswald. Segundo o próprio diretor, seu roteiro peca pelo “excesso de informação cultural”, “é uma metralhadora”. Em várias entrevistas, Joaquim Pedro se refere a este assunto. Diz ele: “o filme é denso demais. Tem uma quantidade suicida de palavras por metro linear” (Andrade, 1984, p.46). Em outra entrevista, Joaquim Pedro declarava que o filme fora feito “para quem não sabe nada de Oswald de Andrade”. Segundo ele, “para gostar do filme, basta ser esperto, irreverente e ter senso de humor – qualidades brasileiras. Pode ser analfabeto de pai e mãe. Não é teste de inteligência nem de boçalidade”¹¹.

Para Joaquim Pedro, *O homem do Pau Brasil* funciona melhor quando é visto por alguém que não conhece Oswald de Andrade ou que não tem informação sobre o que foi o Modernismo. Já para aqueles que conhecem a obra do escritor e o significado do movimento modernista do início do século XX para a cultura brasileira, ver o filme torna-se

¹⁰ Encarte DVD do filme *O homem do Pau Brasil*. Vídeo Filmes. Trechos extraídos de entrevistas concedidas a José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*, 05/05/1982, e a Laura Greenbhalgh publicada n’*Estado de São Paulo* em 13/01/1982, e artigo de Joaquim Pedro intitulado “O matriarcado antropofágico” publicado na *Folha de São Paulo* em 06/03/1982..

¹¹ Folheto DVD *O homem do Pau Brasil* – retirado de trechos do *Jornal do Brasil* – 05/05/1982 – e do *Jornal Estado de São Paulo* – 06/03/1982

uma experiência extenuante de “decifração”. De fato, para o espectador mais atento, mesmo os créditos iniciais estão repletos de informação. Sucede-se na tela uma iconografia variada: fotos dos modernistas, quadros, gravuras, a capa do livro de Oswald: *Marco zero I – a revolução melancólica*, fotografias, legendas com dizeres que destacam o lado político de Oswald: “um escritor político”, “a palavra de Luiz Carlos Prestes”, “a dignidade do escritor”, “para deputado federal Partido Republicano Trabalhista Oswald de Andrade”. Estas imagens recebem um tratamento gráfico que dá a elas uma coloração forte, em azul, vermelho, laranja e verde, lembrando a estética da arte Pop.

No caso específico que estamos estudando, podemos compreender a preferência de Joaquim Pedro por um espectador “desconhecedor” da obra de Oswald, ou mesmo do movimento modernista, como a reafirmação da opção do diretor por um cinema não-elitista, voltado para um público amplo, proposta à qual aderira desde *Macunaíma* (1969). Embora mergulhando profundamente no universo culto da literatura modernista, o diretor busca, nesse universo, elementos que podem atingir o espectador médio, ressaltando o humor sarcástico e, por vezes, malicioso, e a sensualidade, sem, no entanto, efetuar uma simplificação que sugerisse subestimar a capacidade de compreensão por parte de um público menos informado. Joaquim Pedro assumia esta dicotomia de se preocupar em atrair o público, fazendo-o rir, sem, no entanto, precisar abrir mão da possibilidade de inventar.

O principal argumento usado pra derrubar o filme é de que ele seria elitista, intelectual, hermético, fechado etc., quando, na verdade, em primeiro lugar, ele é uma comédia incessantemente hilariante. As falas e os personagens são engraçados, as situações são engraçadas e inusitadas, há uma série de coisas assim que contradizem essa espécie de colocação apriorística.[...] Não sei o que vai acontecer com o filme, mas já tenho absoluta certeza, em primeiro lugar, de que é um bom filme, um excelente filme. Em segundo lugar, que ele no mínimo vai fazer uma carreira tipo coisa importante em arte, que é aquela que muda as cabeças das pessoas. (*Luz e ação*, ano 1, nº 4, dez 1981/ jan 1982, p. 6)

Ele sabia que o filme não seria um arrasa-quarteirão, que arrecadaria uma grossa bilheteria nas primeiras semanas de exibição, mas acreditava no sucesso baseado no boca a

boca: “Essas pessoas (que gostam do filme) falam com as outras e a cada sessão, ele tem crescido [...] não é um caminho de *splash*, é um caminho de fecundações” (*idem*).

O escritor-poeta é vivido por dois atores que aparecem em cena simultaneamente: uma mulher, interpretada por Ítala Nandi, e um homem, interpretado por Flávio Galvão, ambos vestidos de smoking ou terno até o momento em que Oswald se envolve com o Partido Comunista Brasileiro. A partir daí, eles passam a trajar roupas simples e boné. Essa mudança de figurino é reveladora não apenas da trajetória ideológica do escritor, mas também da perda de sua fortuna, herdada de família, depois do *crack* de 1929. Os figurinos da personagem Branca Clara (Tarsila do Amaral) são sofisticados e futuristas, como o macacão prateado que ela usa no navio, não demarcando uma “época” determinada, mas ressaltando o espírito inovador – e de certa forma, “fora do tempo” ou “à frente do seu tempo” – que era a característica daquele grupo de artistas. Na parte final do filme, os figurinos sofrem outra transformação. No paradisíaco cenário tropical, os atores aparecem nus, com o sexo tapado por genitálias de borracha¹². Esta sequência remete aos últimos escritos de Oswald, sua incursão no campo filosófico, na qual retomava a ideia da antropofagia.

Os cenários foram idealizados pelo cenógrafo Helio Eichnbauer e pelo pintor e ceramista Adão Pinheiro. Segundo Alexandre Eulálio, roteirista do filme, Eichnbauer responsabilizou-se pelos “ambientes internacionais de teor vanguardista”: os interiores do transatlântico, o ateliê parisiense de Branca Clara e o salão futurista de Dona Azeitona. Já a Adão Pinheiro coube idealizar os “ambientes que procuravam reproduzir o cotidiano brasileiro: a casa de praia, o salão de Coelho Neto, a fazenda Morro Azul e as vilas operárias do Brás¹³. Na primeira parte do filme, os ambientes, em estúdio ou locação, refletem o refinamento condizente com o estilo de vida dos modernistas brasileiros. As

¹² Parece inevitável aqui, nesta última sequência do último filme de Joaquim Pedro, evocar a trajetória do diretor, temática e esteticamente, e voltar a seu primeiro longa-metragem, *O padre e a moça*, cuja inspiração foi o poema de Carlos Drummond de Andrade *O padre, a moça*. Este filme contido, silencioso, é todo construído a partir da ideia da opressão vivida pelos personagens, da falta de liberdade simbolizada, em grande parte, pela batina usada pelo padre. Em *O homem do Pau Brasil*, último filme de Joaquim Pedro, finalmente a liberdade é alcançada e expressa não apenas numa alegria exuberante e verborrágica, mas também na própria nudez dos corpos. Uma trajetória que, no Brasil, inevitavelmente passa pela experiência do Tropicalismo e pela abertura política.

¹³ Folheto DVD *O homem do Pau Brasil* – Remate de Males nº 6, junho 1986. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

cenar em exteriores causam certo estranhamento ao não remeterem em nada à efervescência urbana da metrópole paulista em ascensão. A estação de trem está completamente vazia¹⁴; o carro circula na praia e não em ruas movimentadas, tendo como pano de fundo, não enormes arranha-céus, mas o mar; Oswald faz um piquenique em cenário bucólico, de frente para um lago; a sequência final celebra a exuberância da natureza tropical.

A opção pelo uso de cenários pintados e de figurinos estilizados, não sujeitos às convenções de época que a direção de arte de um filme realista exigiria, ressalta a artificialidade da encenação e ajuda a compor uma entonação teatral que caracteriza o filme. A primeira sequência, aliás, se passa exatamente no palco de um teatro, onde se apresenta a bailarina Isadora Duncan. Nessa primeira sequência, a câmera realiza movimentos lentos ou mantém-se fixa, guardando certa distância dos personagens. Na montagem, em geral, descarta-se o uso do campo e contracampo – recurso utilizado amplamente pelo cinema clássico para provocar a identificação do espectador com os personagens –, optando-se por planos longos e abertos. A gestualidade e o tom declamatório utilizados pelos atores reforçam a teatralidade cujo efeito de estranhamento faz lembrar ao espectador que o que ele vê é uma “leitura”, feita em cinema, de um texto literário. Ao ver o filme, mergulhamos no universo fragmentário, não-realista, da literatura oswaldiana, guiados pelo próprio escritor, que é quem conduz a narrativa.

Este, aliás, é um comentário que o diretor não gostaria de ler nesta tese, se fosse vivo. Àqueles que mencionavam, como uma crítica negativa, o tom teatral da encenação, ele respondia que nunca tinha passado por sua cabeça que o filme tivesse qualquer coisa de teatral e que a pronúncia marcada dos atores resultava de uma orientação dele durante o trabalho de dublagem. O longa foi todo dublado porque foi filmado no centro de São Paulo e o ruído da cidade moderna ao fundo impedia de fazer o som direto. Ele fez questão de que as palavras fossem muito bem articuladas, pois como o texto é fundamental no filme, a precariedade dos equipamentos das salas poderia prejudicar a compreensão.

Ele só reconhece no filme dois momentos que são “literalmente” – e não formalmente – teatrais. Um deles, a filmagem da Semana de Arte Moderna no palco do

¹⁴ Segundo Adão Pinheiro, em depoimento já citado, isso se deve, em parte, a restrições orçamentárias.

Teatro Municipal de São Paulo e o outro, a cena de sexo que se passa no palco de um sindicato. Numa entrevista ao jornal *Luz e ação*, o jornalista pergunta a Joaquim Pedro se ele não concorda que há um pouco de teatro no filme. O cineasta responde, impacientemente:

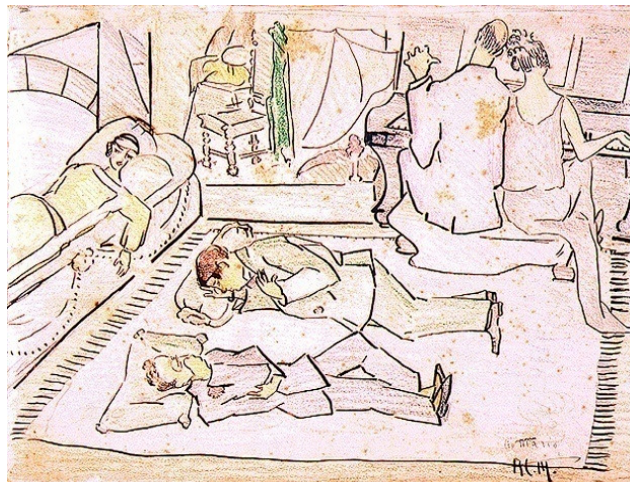
Essa estória de teatro é uma praga que me acompanha sempre [...]. Agora, acontece o seguinte: não acho o filme nada teatral. [...] No meio desse negócio (as críticas negativas ao filme) ocorreu, no sentido negativo, uma acusação de teatral que tinha sido formulada em relação aos outros filmes que fiz, e que neste filme me pareceu muito curioso, porque jamais me passou pela cabeça que ele tivesse qualquer coisa de teatral. [...] fiz questão de conseguir que as palavras fossem bem articuladas, tão bem articuladas que ficassem inteligíveis, porque é aquela praga eterna do cinema brasileiro de que você ... [...] Trabalhei nesse sentido, que as pessoas pronunciassem as últimas sílabas das palavras, que é fundamental para que elas sejam entendidas sem perder com isso a fluência, a naturalidade, a graça, sem pesar, sem virar teatral no sentido antigo de empostado. E, no entanto, veio gente com essa estória de teatral de novo, que me persegue... Acho melhor fazer logo teatro direto... (*Luz e ação*, ano 1, nº 4, dez 1981/ jan 1982, p. 8)

Nessa colagem muito sofisticada que Joaquim Pedro realiza, além dos textos de outros escritores, encontramos referências advindas do trabalho de artistas plásticos, como Anita Malfati, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade Filho, o Nonê, primeiro filho de Oswald. Um quadro deste aparece num painel como pano de fundo para o jantar onde são servidas as rãs e que irá inspirar a formulação da antropofagia¹⁵.

¹⁵ A história é contada por Raul Bopp, no livro *Vida e morte da antropofagia*: “Uma noite Tarsila e Oswald resolveram levar um grupo de amigos que freqüentavam sua casa, a um restaurante situado nas bandas de Santa Ana. Especialidade: rãs. O garçom veio tomar nota dos pedidos. Uns concordaram em pedir rãs. Outros não queriam. Preferiram escalopinis. Quando, entre aplausos, chegou o prato com a esperada iguaria, Oswald levantou-se, começou a fazer o elogio da rã, explicando, com uma alta percentagem de burla, a doutrina da evolução das espécies. Citou autores imaginários, os ovistas holandeses, a teoria dos homúnculos, para provar que a linha da evolução biológica do homem, na sua longa fase pré-antropoide, passava pela rã – essa mesma rã que estávamos saboreando entre goles de um Chabli gelado. Tarsila interveio: - Com esse argumento, chega-se à conclusão de que estamos sendo agora uns ... quase-antropófagos. A tese, com um forte tempero de blague, tomou amplitude. Deu lugar a um jogo divertido de ideias. Citou-se logo o velho Hans Staden e outros estudiosos da antropofagia: “Lá vem a nossa comida pulando!” (Bopp, 1977, p. 40 / 41)



No caso de Anita Malfatti, o diretor inspira-se em um desenho seu, *O grupo dos cinco*, feito em 1922, para construir uma sequência. Nele, a artista retrata uma reunião dos cinco amigos que compunham o núcleo duro modernista: Oswald de Andrade, Menotti Del Pichia e Anita Malfati estão preguiçosamente deitados, enquanto Tarsila do Amaral e Mário de Andrade aparecem sentados juntos ao piano. No filme, a cena é antecipada para o momento em que o grupo tem a ideia de fazer a Semana de Arte Moderna. Tarsila, que estava ausente do Brasil, não aparece representada.



Numa referência mais explícita às discussões estéticas e culturais da época e à importância fundamental da viagem que os modernistas fizeram a Paris após a eclosão da

Semana de Arte Moderna, é interessante comparar os quadros pintados por Branca Clara (Tarsila do Amaral), antes e depois da viagem. Sabemos que a ida à Europa é definidora de novos rumos para o casal modernista e, conseqüentemente, para os rumos que toma a arte brasileira a partir de então e essa importância é ressaltada no filme, dado o grande destaque que recebe. Ainda no navio, na viagem de ida para a França, a personagem pinta uma reprodução de São José que copia de um santinho posto no alto do quadro. Nesta pintura, flagramos uma dupla referência a “inimigos” declarados de Oswald: a religião católica (abraçada fortemente pela família do escritor e por ele mesmo até determinado momento) e a arte acadêmica, vinculada a uma estética e a uma temática comprometida com valores ultrapassados que eram combatidos pelos modernistas brasileiros.



Já em Paris, uma longa sequência do filme se passa no estúdio de Branca Clara, todo decorado com quadros de Tarsila já pintados durante o período modernista, contrapondo-se ao quadro naturalista pintado no navio. Um deles – *A negra*, pintado na cidade francesa e considerado um precursor do movimento antropofágico - serve de mote para um dos momentos de humor do filme, quando Filé (Grande Otelo), um “autêntico” príncipe africano que perambula por Paris¹⁶, ao ver o quadro, exclama, espantado: “*Mais*

¹⁶ No livro de Aracy Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo* (ver bibliografia), a autora reproduz depoimento de Tarsila do Amaral, Recordações de Paris, publicado em *Habitat*, nº6, São Paulo sobre o encontro: “Lembro-me do príncipe negro Tovalu, apresentado por Cendrars. Tovalu era um fetiche disputado em todos

c'est vovó! Apesar da nobre linhagem do personagem, Branca Clara dirige-se a ele como se falasse com uma criança (“que gracinha, esses negrinhos são deliciosos”, diz ela). Ao mesmo tempo em que a cena é utilizada como recurso cômico, com a presença de um ator popular (e também famoso por sua participação nas chanchadas da Atlântida, sugerindo um diálogo com o gênero, como já fizera no seu filme *Macunaíma*, com o mesmo Otelo, que abre o filme, estabelecendo um modelo interpretativo para o elenco), percebe-se aqui um tom irônico endereçado aos modernistas brasileiros, indicando uma interpretação ambígua sobre o movimento de 1922. O comentário de Branca Clara revela sua posição social aristocrática, denunciando uma certa superficialidade no interesse pela cultura popular que, nesse momento, inspirava seu trabalho, e pelo primitivismo, valorizado pela vanguarda europeia em contraposição à racionalidade ocidental. Ou seja, paralelamente ao reconhecimento da importância da arte modernista para a renovação da cultura brasileira, há um comentário sarcástico - tipicamente oswaldiano - sobre o elitismo dos artistas que a empreenderam.

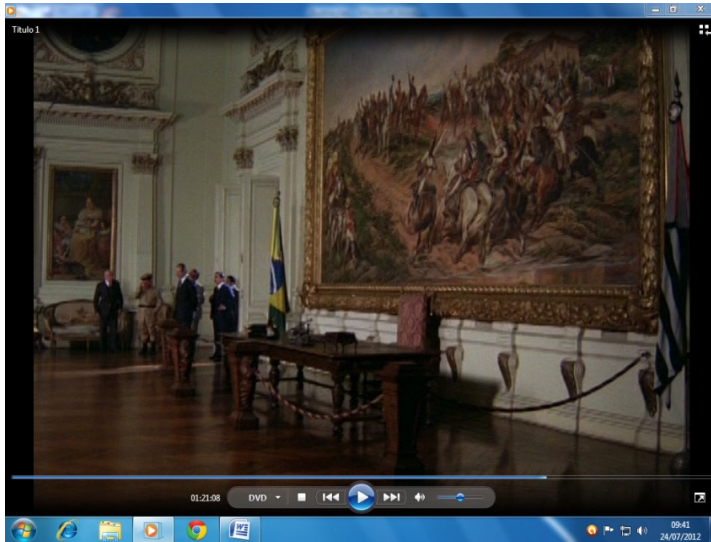


os meios artísticos de vanguarda. Bem negro, com traços corretos de raça ariana, muito perfumado, vestia-se com elegância parisiense. Contou-nos que no Daomé, onde reinava seu pai, havia um bairro chamado Blesi, corruptela de Brasil, onde moravam os descendentes dos antigos escravos libertos que para lá voltaram levando a civilização (!), conservando os nomes de seus senhores, os Almeidas, Barros, Camargos e outros.”

Sem poder classificar *O homem do Pau Brasil* como comédia – ou mesmo enquadrá-lo em qualquer outro tipo de gênero – percebemos que o humor é a tônica do filme. Humor ora ingênuo, ora sarcástico, baseado nos próprios textos do escritor e também no diálogo de Joaquim Pedro com as comédias populares do cinema brasileiro, em especial as maliciosas pornochanchadas. Muitas das referências cômicas a sexo são retiradas do *Serafim Ponte Grande*. Assim como em Oswald, o humor é usado como instrumento crítico à sociedade de seu tempo. Temas relativos a cultura, política e arte são tratados no mesmo tom com que se fazem piadas sobre sexo. Dessa forma, o filme sugere a construção de diferentes camadas de sentido. Em algumas sequências, podemos perceber sugestões de relações que extrapolam o que está sendo mostrado e remetem a questões contemporâneas ao filme.

Dignas do tratamento irônico com que Oswald de Andrade abordava a sociedade de sua época, duas sequências que fazem alusão à atividade cinematográfica podem ser interpretadas como referências ao contexto de produção do filme. Uma delas baseia-se numa passagem de *Um livro 100% brasileiro*, de Blaise Cendrars, na qual o escritor francês relata sua intenção – frustrada – de realizar um filme no Brasil. Amigo de figuras influentes na política brasileira, como o fazendeiro e intelectual Paulo Prado, Cendrars é recebido por Washington Luís – na época, presidente do Estado de São Paulo. O político, empolgado com a ideia do poeta de realizar no país um “filme 100% brasileiro” (que seria convenientemente baseado na tese escrita pelo próprio Washington Luís), promete-lhe financiar o projeto com recursos públicos. Ironicamente, no instante em que o presidente e Cendrars entram no gabinete, vemos na parede o imenso quadro do pintor acadêmico Pedro Américo, retratando o momento em que Pedro I, às margens do Ipiranga, declara a Independência. Soma-se a essa imagem uma voz *over*, extra-diegética, que entoia o grito famoso na história brasileira: ‘independência ou morte’. Essa referência – intencional? – nos remete imediatamente ao filme *Independência ou morte*, realizado por Carlos Coimbra, em 1972. Embora não tenha sido produzido pela Embrafilme, este filme, uma grande produção, estrelada por Tarcísio Meira e Glória Menezes, duas estrelas das novelas da TV, assume um discurso patriótico afinado com as diretrizes temáticas da empresa durante a

década de 1970, que estimulava a produção de filmes históricos ou adaptações de clássicos da literatura brasileira.



Outro momento do filme, retirado do romance *Serafim Ponte Grande*, chama também atenção por suas alusões à atividade cinematográfica. Quando Doroteia vai para o Rio trabalhar numa ‘fita’ chamada *Amor e patriotismo*, o ator que a beija tem uma ereção e a foto desta cena é publicada no jornal do dia seguinte. No livro, a referência feita pelo autor ao filme é, certamente, irônica, já que o cinema brasileiro passava ao largo das experiências modernistas e estava ligado a figuras conservadoras, como o escritor Coelho Neto, em cuja casa Doroteia se hospeda, para desespero de Serafim. No filme, a cena é construída como se passasse na época do Descobrimento, com Doroteia vestida de índia e seu par romântico, de um imponente português, de certa forma remetendo à pornochanchada¹⁷.

¹⁷ Uma das críticas que se faziam à Embrafilme era justamente a produção e distribuição de comédias eróticas. O jornal *O globo*, no dia 08/10/1980, publicou uma matéria assinada pelo jornalista José Carlos Monteiro em que ele entrevista Celso Amorim. Monteiro pergunta: “Nas últimas semanas a Embrafilme tem sido atacada por financiar pornochanchadas. Seu antecessor, Roberto Farias, dizia que não era contra a pornochanchada, mas afirmava que a empresa jamais financiaria o gênero. Qual sua posição nisso tudo?” Amorim: “Já disse várias vezes, desde que tratei do assunto em um simpósio sobre censura, promovido pelo Congresso Nacional, que tais filmes nada têm a ver com a Embrafilme. Por outro lado, o próprio ministro da

Podemos perceber aqui algumas referências ao contexto cinematográfico brasileiro contemporâneo ao filme. O título do filme remete à política, primeiro formulada pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) e depois pela Embrafilme, de estimular produções baseadas em personalidades ou fatos históricos e obras literárias¹⁸. Além disso, a divulgação da foto no jornal, ridicularizando a situação do ator no momento do beijo, é possivelmente uma evocação da postura crítica da imprensa em relação ao cinema brasileiro, que se acirrará nos anos seguintes, chegando ao ponto mais forte em 1986, com a série de reportagens de denúncia da má gestão do dinheiro público pela Embrafilme, publicada na *Folha de SP*, denominada “Este milhão é meu”.

Essas referências contextuais afinam-se à atuação mais ativa de Joaquim Pedro na política cinematográfica na década de 1980¹⁹. Cabe lembrar que o próprio Joaquim Pedro beneficiou-se desse mecanismo de incentivo à adaptação de obras literárias e históricas lançado pela Embrafilme. Em 1978, o roteiro de *O homem do Pau Brasil* (com o título *Oswald de Andrade*) foi selecionado no *Programa especial de pesquisas de temas para filmes históricos*²⁰, lançado pela Embrafilme. Dessa forma, podemos afirmar que, ao realizar *O homem do Pau Brasil*, um filme anárquico e crítico, não alinhado com a ideologia dominante no governo ditatorial, utilizando-se de recursos da estatal, Joaquim

Educação Eduardo Portella, em artigo publicado na revista *Veja* já definiu a posição do governo sobre esta questão. De que a pornochanchada é filha do mercado. E não compete aos órgãos de fomento à produção cinematográfica reprimir essa produção. Mas tampouco estimulá-la. Ela existe porque existe uma demanda. Essa demanda foi criada pelo mercado. O mercado exibidor, por sua vez, foi gerado pelas distribuidoras estrangeiras. Em outras palavras, não foi a Embrafilme que inventou a pornochanchada. O cinema nacional apenas ocupou uma faixa da demanda já existente. A Embrafilme não estimula, não produz e não financia este tipo de filme”.

¹⁸Esta observação também foi feita por João Luiz Vieira, na resenha sobre o filme, publicada na revista *Filme Cultura* n.40, p.80: “O filme que causa a celeuma do “pau duro” do ator sob o contato do beijo com Doroteia, *Amor e patriotismo*, é uma referencia direta à década imediatamente anterior onde predominavam no filme brasileiro os temas históricos e patrióticos e a “indiada”, como as muitas versões de *O guarani*, *Iracema*, *Ubirajara* etc. Inclusive, no contexto irônico de Oswald, o filme estrelado por Doroteia pode ser também uma referencia direta ao filme *Pátria brasileira*, de 1917, dirigido, numa das cenas patrióticas, por Olavo Bilac”. Maria Rita Galvão faz menção a um filme chamado *Amor e patriotismo*, feito por Aquiles Tartari nos primórdios do cinema brasileiro, porém sem mencionar o ano de produção (Galvão, 1975).

¹⁹ Ivana Bentes: “Além da poesia e do cinema, Joaquim Pedro redescobriu nesse período a política e liderou o processo de discussão sobre a reformulação da Embrafilme pós-abertura” (Bentes, 1996, p.159).

²⁰ Trata-se de um dos programas lançados pela Embrafilme que tinham como objetivo estimular a produção de filmes brasileiros que abordassem temas históricos relevantes para o país. Estratégia parecida foi utilizada para estimular a adaptação de obras literárias brasileiras. Este assunto será abordado com mais detalhes no capítulo referente ao contexto cinematográfico brasileiro na década de 1980.

Pedro de Andrade subverte sarcasticamente a intenção conservadora embutida nessa proposta, como já havia feito em *Os inconfidentes*. Prestígio...

Joaquim Pedro dedica o filme a Glauber Rocha, falecido em 1981. Além de ser uma homenagem ao cineasta, podemos entender esta dedicatória como mais uma referência intertextual, relacionando a própria figura exuberante e engajada de Glauber a Oswald, e remetendo ao último filme do cinemanovista – *A idade da Terra* – que, apesar de não inspirado no universo modernista, tem afinidade com a proposta dos filmes que estudamos aqui, unindo a inovação formal peculiar do seu cinema à procura de uma abordagem mais profunda da cultura brasileira.

Identificando um retorno do interesse em Oswald naquele momento – ele menciona que Júlio Bressane e outras pessoas estavam fazendo filmes sobre o Oswald – ele não atribui a si a responsabilidade por ter redescoberto o escritor modernista: “começou talvez com *O rei da vela*, um extraordinário sucesso, e foi adiante”. E, o que é mais importante para nosso tema, Joaquim Pedro percebe que, naquele momento, a retomada da obra de Oswald reedita as confluências de interesses que ocorreram durante o Tropicalismo. O fim da repressão faz vir à tona um surto de criatividade no cinema:

Isso (Oswald) é um assunto muito rico, muito brasileiro e muito atual: é uma retomada dessa temática toda. Então de repente há essas confluências esses encontros, como ocorreu por ocasião do Tropicalismo e como está, acho, ocorrendo agora de novo. Além disso, acho que está havendo um surto de criatividade no cinema brasileiro que é provocado, sobretudo, quer dizer, secundariamente, mas é permitido, pela abertura política. Nosso cinema foi abortado nesse processo de desenvolvimento criativo pela repressão policial, política, a partir do AI-5, etc. Quando ocorreu uma certa abertura ao nível da censura, ao nível da liberdade de expressão, de expressão artística, esse empuxo criativo que é inerente ao Brasil – característico inclusive da gente, porque é um país realmente criativo, muito forte, cheio de invenções, de energia, surpreendente – voltou a ocorrer. Só que ele permanece contido por entraves econômicos, burocráticos, entraves de mercado, entraves de política oficial e mundial, etc. (*Luz e Ação*, ano 1, nº 4, p. 5)

Essa reflexão de Joaquim Pedro conduz a uma retomada do vigoroso processo criativo e dialógico que ocorria antes que a ditadura intensificasse a repressão à cultura com o AI-5. Mais interessante em seu discurso é a menção à criatividade e à invenção como características do povo brasileiro. A volta ao Modernismo, e mais especificamente, a Oswald de Andrade, indica não apenas o retorno a um diálogo entre artes e artistas (“confluências”), muito característico do Tropicalismo, mas também, de alguma maneira, a busca por uma identidade abortada.

1.4 Um filme 100% brasileiro

Segundo o diretor José Sette de Barros, em uma entrevista dada à época do lançamento do filme, *Um filme 100% brasileiro* pode ser considerado como uma síntese de todo o trabalho que havia realizado até aquele momento, quando já completava vinte anos de cinema: “nele está o melhor que eu fiz. Para mim, foi quando tive mais certeza das coisas que eu queria” (Barros, 1988). De fato, o filme retoma certos personagens e escolhas estéticas do diretor. Em seu primeiro longa-metragem em 35mm, de 1976, *Bandalheira infernal*, inspirou-se nos filmes marginais, mais especificamente do ciclo Belair, realizando um filme de baixo orçamento com extrema liberdade criativa, baseando-se em cenas improvisadas pelas ruas da cidade. Já neste filme, o uso da lente grande angular revelava a preferência do diretor pela estética do cinema expressionista.

Além deste longa, José Sette filmou uma série de curtas-metragens que focalizavam figuras destacadas da cultura brasileira, sem nunca realizar um documentário convencional, mas misturando informações e poesia, e utilizando-se de variados recursos expressivos característicos de outros campos artísticos, como as artes visuais, a dança e a música. O universo modernista também foi abordado por Sette em *Um sorriso, por favor. O universo gráfico de Goeldi* e em *Labirinto de pedra*, filme sobre Pedro Nava, em que um dos momentos de destaque é o encontro do escritor com intelectuais modernistas.

O título do filme *Um filme 100% brasileiro* é retirado de um texto de Cendrars, que, modificado, dá nome à coletânea de textos do escritor publicada no Brasil (*Etc.etc. um livro 100% brasileiro*). Encantado com a natureza exuberante dos trópicos, o poeta entusiasmou-se ao imaginar o desafio com que se deparara o homem branco europeu ao desembarcar neste lugar ainda virgem, onde havia tudo a ser feito, um novo país a ser construído. A partir disso, surge a ideia de fazer um filme “100% brasileiro”, em que os personagens principais seriam as florestas e os rios. Na ausência de estrelas locais, ele imaginava realizar um concurso de beleza para escolher um casal de atores. Seu roteiro seria baseado na tese de doutorado do presidente Washington Luís, que girava em torno da saga de uma família paulistana ao longo de dois ou três séculos. Hospedado no Copacabana Palace, Cendrars dedicou-se a escrever o filme e a planejar sua viabilização, incluindo as possibilidades de financiamento, a “lista de material a comprar, dos técnicos a importar da Europa e dos Estados Unidos, dos produtores a conseguir” (Cendrars, 1976, p.76). Apesar do apoio dos governos brasileiro e paulista, o projeto acaba por não se concretizar, quando eclode, em São Paulo, a Revolução de 1924²¹.

Segundo consta nos créditos, *Um filme 100% brasileiro* é uma adaptação livre da obra poética de Blaise Cendrars. Para fazer esta adaptação, o diretor baseou-se em uma seleção da obra literária de Blaise inspirada em sua experiência no Brasil. Além de poemas, o diretor/roteirista selecionou três textos da série chamada *Elogio da vida perigosa: Febrônio Índio do Brasil, O “coronel” Bento e O lobisomem de Minas*. José Sette costura fragmentos do livro *Etc..., etc... (um livro 100% brasileiro)*, nos mesmos moldes que Joaquim Pedro o faz em *O homem do Pau Brasil*, porém o resultado é muito mais fragmentado em termos da narrativa, com a mistura de tempos e espaços diferentes e a indistinção entre as instâncias do real e do imaginário, entre os fatos vividos pelos personagens e suas visões.

O filme inicia com a vinda do escritor de navio e se encerra com sua partida. Segundo o diretor, ele pretendeu transpor para a tela a visão poética do escritor sobre as coisas brasileiras. Trazido à cena como personagem e narrador, Cendrars deixa-se contagiar

²¹ Aracy Amaral, baseando-se em pesquisa de Brito Broca, põe em xeque a veracidade deste projeto cinematográfico descrito pelo próprio Blaise no texto *Etc..., etc... (Um filme 100% brasileiro)*, ao constatar que o encontro do francês com Washington Luís e Carlos de Campos, governador de São Paulo, só ocorreria entre 1926 e 1927, portanto, após a Revolução de 1924, presenciada por Blaise Cendrars em sua primeira viagem ao Brasil.

pela experiência delirante no país do carnaval, da sensualidade e da loucura antropofágica. É a partir de suas emoções e de seu olhar sobre o Brasil que se constrói a narrativa.

Recitando seus versos em francês, falados por Pereio em voz *over*, Cendrars inicia, em mar calmo e dia ensolarado, a viagem para o Brasil. Flashes de um navio cenográfico pintado rompem a continuidade dessa tranquila sequência inicial. Aproximando-se do litoral, Cendrars exalta a paisagem carioca, mostrada pela câmera. O som tranquilo do piano é sutilmente substituído por um ritmo de samba, prenunciando o carnaval que o poeta irá passar na cidade. Ao desembarcar do navio, é recebido por um amigo (Guará) que o acompanhará por todo o filme. Guará inicialmente fala também em francês, com um forte sotaque denunciando a pouca intimidade com a língua estrangeira.

A experiência que Cendrars viverá no Brasil será transformadora²². Ainda no navio, o personagem, interpretado pelo ator Savero Roppa, recebe uma descarga elétrica de um raio em meio a uma tempestade tipicamente tropical e transforma-se em outra pessoa. A partir daí, o personagem será vivido alternadamente por Roppa e por Paulo César Pereio, seu lado mais anárquico e boêmio. Essa transformação se reflete na mudança de figurino que ocorre ao longo do filme. No princípio, Cendrars veste seu terno branco impecável. Aos poucos, o terno fica amarrotado, a gravata, torta e, finalmente, “abrasileirando-se”, o personagem, já vivido por Pereio, à beira da piscina do Copacabana Palace, adota a bermuda sem camisa.

Narrado em primeira pessoa, na voz de Paulo César Pereio, o filme afasta-se do realismo e possui uma estrutura narrativa bastante complexa, próxima ao que costumamos chamar de *mise-en-abyme*. Nesta viagem, o poeta restringe-se a visitar o Rio de Janeiro, durante o carnaval, mas conta para o anfitrião, vivido por Guará, suas aventuras

²² Transformadora para o poeta e para os brasileiros. Sua presença no país foi importante para a detonação do movimento Pau Brasil, influenciando na pintura de Tarsila e na poesia de Oswald, que, após a viagem a Minas, publica o *Manifesto Pau Brasil*. Segundo Aracy Amaral: “A autenticidade do interesse de Cendrars ficou explicitada nas obras que se seguiriam à sua primeira viagem ao Brasil: nosso país passou a ser o tema principal de sua obra, num misto de narrações de intensidade tal, que se torna difícil desvencilhar o imaginativo do real e vice-versa. De qualquer forma, sua poesia era influência segura, anterior mesmo à Semana de 22, nos poetas jovens, como o declarou Mário de Andrade a propósito de Luís Aranha e, mesmo, anos depois, Manuel Bandeira sobre a influência de Cendrars no aparecimento entre nós da poesia do cotidiano nos meios modernistas. Aliás, a influência sobre Oswald de Andrade, nesse particular, na poesia, é bem clara, não apenas na poética oswaldiana, como no preito que lhe faz no *Manifesto Pau Brasil*, indiretamente e, mesmo na eclosão do movimento antropofágico [...]. (Amaral, 2010, p. 152/153)

experimentadas em outras vezes que veio ao Brasil. Assim, imbricando narrativas em *flashback*, dentro da narrativa que corresponde ao tempo presente, o filme nos remete a São Paulo, Mato Grosso, Minas Gerais e ainda Paris, locais onde se desenrolam as histórias contadas por Blaise.

Memória e criação artística misturam-se à experiência orgiaca do poeta. Em vários momentos, ele aparece escrevendo – no navio, ouvimos o som das teclas e vemos o poeta sentado à máquina de datilografar; no restaurante, ele escreve a lápis em um caderno –, mas, mesmo quando isso não acontece, está sempre refletindo sobre o que vê e sobre as impressões que o país e seu povo lhe causam. Em geral, um país tropical muito quente, emoldurado por paisagens paradisíacas e povoado de personagens exóticos e de belas mulheres, comidas e bebidas desconhecidas; enfim, um país onde se deve estar aberto para viver as mais intensas experiências. Todos esses componentes são associados à própria imagem do diabo (Wilson Grey), com quem Cendrars se encontra pela primeira vez ainda no navio a caminho do Brasil. Esse encontro, porém, não é mostrado na sequência inicial da narrativa, mas posteriormente, quando o poeta já desembarcara no carnaval: inversão temporal característica do embaralhamento que o filme frequentemente promove entre instâncias do vivido e do imaginado, confundidas pela memória.

Após um primeiro mergulho no carnaval de rua, Cendrars e seu anfitrião sentam-se para almoçar em um restaurante. Lá, Wilson Grey surge como um vendedor de bilhetes de loteria, carregando uma marionete com roupa verde e amarela. O anfitrião, segurando a marionete, sente-se estranho e, a partir daí, o filme nos remete de volta ao navio cenográfico, onde assistimos, então, ao encontro de Cendrars e o diabo. Parte do texto desta sequência é retirada do conto de Machado de Assis, *A igreja do diabo*. O diabo volta em aparições frequentes, inclusive em um longo monólogo aos pés do Cristo Redentor.



Sentado em um bar em frente ao Teatro Municipal ou no hotel Copacabana Palace, Cendrars conta as histórias de três personagens que o marcaram: Febrônio Índio do Brasil, coronel Bento e o lobisomem de Minas. Particularmente característico da estrutura “em abismo” assumida pelo filme é o caso do segundo personagem, cuja narrativa é alternadamente contada por Blaise e pelo próprio coronel, vivido por Guará, que também encarna o anfitrião com quem o poeta conversa, sentado à mesa.

A história de Febrônio foi escrita por Cendrars para o jornal *Paris-Soir* e era baseada em um fato verídico que impressionara o escritor. Tratava-se de um homem que havia assassinado vários jovens, alegando estar a serviço da própria Virgem. Dividido entre a santa e o diabo, Febrônio escrevera um livro místico, considerado por intelectuais, como Sérgio Buarque de Holanda, um “exemplar autóctone do melhor Surrealismo, enquanto escrita automática, transporte lírico e delírio consciente” (Eulálio, 2001, 37).

No texto sobre o Coronel Bento, Cendrars relata as aventuras de um administrador da fazenda de um amigo seu, em Mato Grosso, em sua visita a Paris. O escritor descreve-o como um “brutamontes” ou como “meu selvagem”, com a “mentalidade de um primitivo evoluído” (Cendrars, 1976, p.139) que causa confusão ao confrontar-se com os costumes civilizados da capital francesa. A terceira história narra o encontro de Cendrars com um prisioneiro em Tiradentes, um homem que havia assassinado brutalmente um rival com quem trabalhava na construção da ferrovia. Enfurecido, arrancara-lhe o coração e engolira.

A narrativa é entrecortada com a inserção de planos curtos que sugerem metáforas (a figura do diabo associada ao carnaval), metonímias (o órgão genital feminino em primeiro plano, sugerindo a ideia de sexo), sinestésias (imagens alaranjadas do sol remetendo ao calor tropical), antecipações (a imagem avermelhada do convés, no início do filme, antes do encontro com o diabo), mesclando indiferentemente tempos e espaços ligados à memória, à imaginação e à fantasia. Cortes bruscos, passagens abruptas de um plano a outro, reforçam a sensação de que se trata de um viés subjetivo. Poético, o filme exige do espectador o uso da intuição e da emotividade diante das imagens de euforia, desespero, erotismo e violência.

Variados recursos estilísticos compõem a atmosfera onírica do filme, como a alternância de locações e cenários pintados, como acontece no navio e no baile de carnaval. Os cenários foram produzidos por artistas plásticos ligados à Oficina Goeldi que já haviam trabalhado com o diretor no curta *Um sorriso, por favor. O mundo gráfico de Goeldi*. O diretor procurou trazer para o filme, visualmente, o forte vínculo de Cendrars com as artes plásticas:

Em *Um Filme 100% Brasileiro*, onde eu precisava de novo de uma cenografia forte, não tinha porque não chamar esses mesmos artistas plásticos. Eles trabalharam em cima de todos os artistas que conviveram com Blaise Cendrars. Se você tiver uma visão geral, você vai ver que tem Di Cavalcanti, Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Ismael Néri... Todos estão ali, essa miscigenação da arte brasileira nos cenários do filme - este foi o meu interesse fundamental ao colocar aquilo. E também uma homenagem ao cinema expressionista alemão. Em todo o cenário eu tive uma preocupação de criar aquela perspectiva do expressionismo. Então, a arte colocada nos cenários é uma visão expressionista das artes plásticas brasileiras da época em que Cendrars passou aqui (BARROS, 1988).

A escolha do viés expressionista é apropriada para o tom subjetivo do filme. A visão distorcida da realidade, provocada pelo uso da lente grande angular, intensifica a expressão da experiência aguda vivida por Blaise, revelando ao espectador que se trata de uma tentativa de fazê-lo vivenciar o Brasil pelos olhos do estrangeiro. Movimentos de câmera desestabilizadores simulam o balanço do navio ou expressam um estado emocional.

Sombras acentuadas nas paredes em imagens noturnas remetem à estética dos filmes expressionistas.

Personagens imaginários povoam as cenas, sejam dançarinas mascaradas que aludem à sensualidade ou tocadores de atabaque com vestimentas africanas que evocam a religião negra, seja o próprio diabo, encarnado em Wilson Grey, a Virgem loura, vivida por Odete Lara, ou os primitivos antropófagos. Os corpos se movimentam na dança, os atores entoam seus textos teatralmente, e muitas vezes encenam olhando diretamente para a câmera, acentuando, assim, um caráter performático nos mesmos moldes da interpretação dos atores no cinema experimental tropicalista do final da década de 1960, de *Terra em transe* aos filmes marginais. No carnaval de rua, personagens anônimos, fantasiados, se apresentam para o espectador. A apresentação da travesti, na passagem dos créditos, é bem representativa desse lado de espetáculo do filme. Em seguida a esse número musical, antes de iniciar a narrativa, um top de contagem revela o filme como mais um “número” a que se assistirá no palco deste “cabaré moderno”.

Assim como em *O homem do Pau Brasil*, a narrativa se constrói a partir da incorporação de outras vozes, além da do próprio Cendrars, principalmente Oswald de Andrade e Machado de Assis. Em *A igreja do diabo*, de Machado, este decide organizar-se e abrir uma igreja nos moldes das religiões convencionais, só que oferecendo aos fiéis as delícias da terra que, em outros termos, pareceriam tentações, e valorizando virtudes que, para Deus, pareceriam pecados. Neste conto bem-humorado, Machado brinca com a dualidade da natureza humana, oscilante entre a virtude e o pecado, chegando à conclusão de que o homem é um ser em constante contradição e de que bem e mal são apenas faces de uma mesma moeda. Essa é a mesma questão posta no filme, presente de forma declarada na história de Febrônio, dividido entre as figuras do diabo, que lhe oferecia banquetes e dinheiro, e a da Virgem loura que o incumbira da missão de proclamar que Deus está vivo e o mandara tatuar e sacrificar dez jovens. José Sette revelou, em uma entrevista, que considerava Machado de Assis um precursor do Modernismo e, de fato, um dos trechos destacados do conto, no filme, encaixa-se com perfeição ao espírito moderno: “se não tens força nem originalidade para renovar um assunto gasto, melhor é que te cales e te retires”.

De Oswald, são utilizados textos do *Manifesto Antropófago* – a antropofagia é tema recorrente tanto em *Febrônio Índio do Brasil* quanto em *O lobisomem de Minas* – e o início do poema *Hip, hip, Hoover*, feito por ocasião da visita, ao Brasil, do presidente eleito americano Herbert Hoover, em 1928. Trechos do *Manifesto antropófago* são falados por Maria Gládis, vestida de índia e fumando charuto, em frente ao Teatro Municipal. O poema *Hip, hip, hoover* evoca a metrópole paulista na memória de Cendrars. Após o breve passeio da câmera pelos arranha-céus de São Paulo, vemos uma menina que acabara de pintar em um muro as palavras: “América do Sul, América do Sol, América do Sal”, versos que abrem este poema de Oswald.



No filme, essa imagem introduz uma sequência baseada no texto *A atualidade de amanhã (coisas vistas)*, de Cendrars, a propósito da revolução de 1924, em São Paulo. Trechos deste texto são utilizados na conversa entre Cendrars, seu anfitrião (Guará) e uma amiga (Gládis): “O século XXI será o século da América Latina.” Os europeus erram ao se desinteressar “pelas revoluções políticas, econômicas, morais, sentimentais, religiosas das Américas Central e do Sul”²³ (Cendrars, 1976, p.80). Em seguida à cena desta conversa,

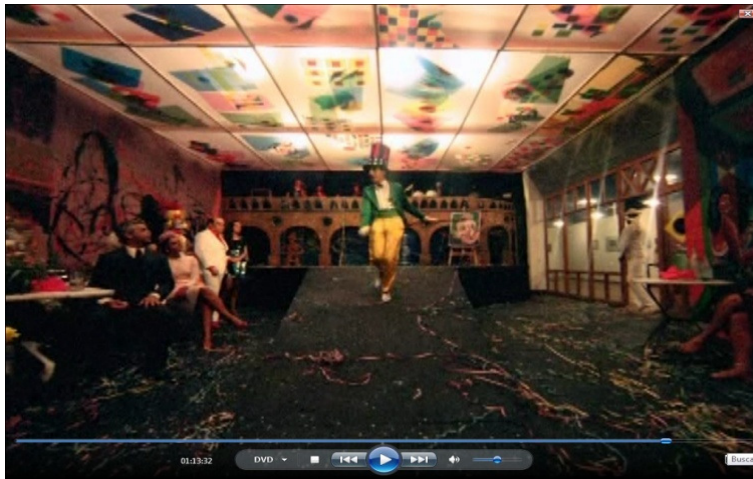
²³ A América Latina é um tema comum ao período tropicalista. É possível pensarmos numa provável referência ao momento tropicalista no trem que aparece no filme, onde está estampado o número 68.

Cendrars / Pereio está na praia de Copacabana e veste calção e uma farda militar. Ele sai arrastando uma mulher negra e a leva para seu quarto no Copacabana Palace. Mesmo na cama, mantém o fardão. Aqui, Pereio incorpora simultaneamente seu personagem no filme, Cendrars, e o general ao qual o escritor se refere no texto:

Comumente, para o europeu ou para o ianque, uma revolução sul-americana é uma espécie de ópera-bufa, em que um general emplumado comanda algumas salvas à frente de alguns negros vestidos a caráter. Toma o poder, ocupa “militarmente” algumas minas de ouro, depois volta para o seu palácio para fazer amor com as mais belas mulheres do país. (Cendrars, 1976, p. 81).

A referência no texto de Cendrars é aos militares que estiveram à frente da Revolução de 1924, mas, no filme de Sette, é inevitável pensar que a figura de Pereio, vestido de farda, e a revolução militar, descrita como uma “ópera-bufa”, remetem ao golpe de 1964 e à ditadura militar.

Na parte final do filme identificamos outras referências ao contexto contemporâneo, em especial à situação de hegemonia do cinema americano no mercado brasileiro. Antes de partir, Cendrars irá experimentar também o baile de salão. No baile, entre as figuras fantasiadas que desfilam em frente à câmera, um homem com roupa verde-amarela e cartola de Tio Sam (um falso brasileiro?) faz um discurso contra a anarquia e defende Hollywood: “Bravo, *very good*. Abaixo o Brasil, viva Hollywood. Nada de gritaria. Abaixo a anarquia. Quem manda nesse país é Tio Sam que agora lhes apresentará uma bela fantasia”. Ao som de “Brasileirinho”, ele apresenta uma cantora (Carmem Miranda?) que é vaiada pelo público. Vemos, ainda, um homem (o mesmo ator faz o motorista do carro de Cendrars e Febrônio já velho) que fala para a câmera: “Trabalhadores, vocês não estão entendendo nada. Mas a história está a nosso favor”.



No final do filme, Wilson Grey retorna com a marionete com a qual abordara Cendrars no restaurante, no início do filme. A marionete está vestida de verde e amarelo, como o homem que faz o discurso pró-americano. Grey joga o boneco no mar, ao som da Marselhesa, dizendo que “agora não precisamos mais de você”, e assobia o hino brasileiro. Essas referências, somadas ao próprio título, acentuam um enfoque político ausente nos primeiros dois terços do filme.



Em entrevistas, José Sette manifestava a mesma preocupação de Joaquim Pedro em relação à reação do público. Embora consciente da complexidade de sua narrativa, o diretor acreditava que, por se tratar de uma temática e de uma linguagem brasileiras, haveria uma identificação do espectador com o filme. Uma das reportagens destaca exatamente esta questão:

Apesar de apenas um garoto de uns 17 anos ter se levantado para aplaudir ao final da sessão, todo mundo assistiu ao filme atentamente. E pelo menos outras duas pessoas que estiveram presentes chamaram atenção de José Sette. Um velhinho, que ficava repetindo o tempo todo que o filme era ruim – mas que ficou até o fim – e um estivador do cais do porto que se aproximou do diretor e do ator Paulo César Pereio para confessar “Eu vou dizer uma coisa pra vocês. Não entendi nada, mas que bateu, bateu”. Tanto uma reação quanto a outra indicam uma identificação com aquilo que se passa na tela. Embora as pessoas às vezes não compreendam o filme, sentem que tem algo a ver com elas. (*Diário da Tarde* – 9 de março de 1988).

A reportagem ressalta, de um lado, o estranhamento que o filme causa no público, acostumado à narrativa clássica, e, de outro, a identificação com seus ambientes e personagens, sustentada na própria tradição cultural brasileira, do carnaval à religião - a experiência carnalizante (no sentido bakhtiniano, de inversão da ordem cotidiana) vivida pelo personagem de Cendrars no Brasil é familiar ao espectador brasileiro. A revalorização

da cultura, e especificamente, de uma certa forma cinematográfica brasileira que remete à estética tropicalista, encontraria, segundo os depoimentos acima, ressonância no público, que não fica indiferente ao que vê na tela.

José Sette retoma o Modernismo, colocando em pauta novamente discussões que marcaram a arte brasileira desde o início do século XX, como a questão da identidade, o diálogo dos artistas locais com a cultura estrangeira, a estranheza do estrangeiro diante dos personagens e das paisagens brasileiras. É um momento de reabertura política, em que o povo se preparava para eleger o primeiro presidente da República, após vinte anos de ditadura. O diretor se apropria da visão do poeta francês para reacender o desejo perdido de olhar apaixonadamente para o país.

De toda forma, a intenção de voltar ao carnaval e à religião - dois dos aspectos mais significativos da cultura brasileira (“O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça”, diz o *Manifesto Pau Brasil*, de Oswald) – pode ser resumida nessa passagem de *Um filme 100% brasileiro*: “Desapareçam o indiferentismo, a incredulidade, a ingenuidade, o sonho. Prestem bastante atenção à nossa história e à nossa pré-história. Abrir-se-ão segredos de um passado de que nem se suspeite para espanto dos teóricos e mortificação de uma arte arrogante”.

1.5 O Rei da vela

“A massa, meu caro, há de chegar ao biscoito fino que eu fabrico”. Oswald de Andrade

O manifesto do Teatro Oficina, escrito por José Celso Martinez Corrêa quando o grupo ainda ensaiava a peça, em setembro de 1967, declarava que em suas novas montagens, no espaço cênico reconstruído após o incêndio que destruíra as suas instalações em 1966, o que interessava ao grupo teatral era atualizar sua visão do Brasil, especialmente do Brasil pós-1964. “O problema é o do ‘aqui e agora’. E o ‘aqui e agora’ foi encontrado em 1933 n’*O Rei da Vela* de Oswald de Andrade”, afirmava José Celso (Corrêa, in Andrade, 2011, p.21).

Fernando Peixoto, ator e diretor do Oficina, escreveu em um artigo para *O Estado de São Paulo*, sobre a atualidade do texto da peça no contexto em que fora montada:

Para o Brasil de hoje não existe, na dramaturgia nacional, texto com tanta atualidade, pensamento com tanta vigência, lucidez sócio-política tão perturbadora. O que à primeira vista pode parecer o milagre de um escritor profeta em seu tempo, adiantado para o contexto em que viveu é, na verdade, o inevitável resultado de uma triste realidade: o país está estagnado, sua política freada, seu desenvolvimento é ilusório. E uma análise aguda, feita na época de gestação do Estado Novo, conserva validade para os dias de hoje. (*O Estado de São Paulo*, 23/09/1967 – “Oswald de Andrade: O Rei da Vela - Suplemento Literário”).

Para José Celso, Oswald de Andrade conseguiu realizar no texto uma “síntese afetiva e conceitual de seu tempo” (Corrêa, 2011, in Andrade, p.26) e, de forma revolucionária, expressar uma realidade nova e complexa captada por sua consciência crítica e desmistificadora. A peça possibilitava criar uma forma nova, brasileira, de pensar a realidade do país. Inovava na linguagem e nos valores, substituía o “teatro de classe burguês” por uma representação paródica e anárquica, que incorporava elementos cênicos do circo no primeiro ato e do teatro de revista, no segundo. Em vários momentos, os personagens se voltam para a plateia ou se remetem em suas falas à própria peça, como no primeiro ato: “Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais”, diz Abelardo I para o empregado. Segundo Sábato Magaldi, esse é um procedimento típico do “estranhamento” brechtiano, embora o crítico faça a ressalva de que dificilmente Oswald tivesse conhecimento do dramaturgo alemão naquele início de década de 1930. (Magaldi in Andrade, 2011, p. 13) Magaldi cita ainda outras referências de vanguarda, como *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, e o expressionismo.

Como se revela no próprio texto da peça, Oswald buscava romper com o teatro tradicional vigente: “A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração” (ou espinafra-ação, como a palavra é pronunciada no filme). E Oswald espinafrava tudo: o capitalismo, o socialismo moderado, a

família, as relações de exploração de ordem econômica e sexual, as negociatas, o imperialismo norte-americano, o oportunismo de classe para manter o *status quo*.

A passagem para a década de 1930 – período em que o país amargava as consequências da crise de 1929, principalmente no setor cafeeiro – marcou uma virada ideológica em Oswald de Andrade. Sua economia pessoal foi duramente afetada e o casamento com Tarsila do Amaral, rompido após o envolvimento do escritor com a jornalista Patrícia Galvão, a Pagu. As posições políticas de Oswald, que iam se radicalizando a partir da antropofagia, o encaminham mais e mais para o confronto ideológico com a ordem estabelecida, especialmente após o encontro com Luís Carlos Prestes, com quem ele e Pagu estiveram em Montevideú, durante o exílio do líder comunista. Em 1931, o casal fundou o jornal *O homem do povo*, um tabloide de esquerda que teve vida curta em função da forte reação por parte de um grupo de estudantes de Direito, que culminou na agressão ao casal e no empastelamento do jornal.

O escritor se filiou ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1931, iniciando uma longa militância que vai até 1945. Ao longo deste período, escreveu artigos críticos contra o capitalismo e o fascismo – desdobrando, nesse último caso, seus embates desde o tempo da antropofagia com o Grupo da Anta e principalmente Plínio Salgado, a quem chamou em artigo de “o louco-sabido, Plínio Jaburu, Plínio Skating-ball, Plínio Tribofe, Plínio Truta, Hitler de Sapucaí, em alusão à terra natal do político. Adversário de Getúlio Vargas, combateu a institucionalização sindical promovida pelo governo em 1931, que considerava uma forma de manipulação de uma organização que deveria ser revolucionária e conduzida de forma autônoma pelo operariado.

Oswald fazia conferências ou cursos para operários em tom didático ou elaborava propostas de programas para orientar discussões entre os companheiros de partido. Chega a imaginar a elaboração de uma *Pequena enciclopédia proletária*, composta de 50 volumes de 100 a 200 páginas. O objetivo era despertar a atenção do trabalhador para temas vinculados a conhecimentos práticos e científicos mas também para a literatura, artes plásticas, música, cinema, TV, informações sobre fatos cotidianos, biografias e aspectos particulares da política operária etc. (*Folha de São Paulo*, Oswald de Andrade entre a política e a arte, por Maria Eugenia Boaventura – 04/11/1984 caderno Folhetim)

Este projeto obviamente leva o trabalho militante do escritor para seus antigos interesses relativos à arte e à cultura. Para Luiz Carlos Maciel, Oswald de Andrade sentiu a crueldade do capitalismo não como proletário, mas como burguês, homem de negócios que manipulava o capital.

Oswald de Andrade atacou os seus inimigos mais próximos onde eles continuamente nascem e crescem: a família patriarcal, instituição destinada a assegurar a formação de estruturas psíquicas favoráveis a todos os usos e abusos das classes dominantes. O primeiro e mais importante lugar de reprodução psíquica da ordem social é a família patriarcal que cria, entre inúmeros fetiches mentais a obediência religiosa à autoridade, uma moral sexual que violenta o instinto e uma tradição que apesar de irracional é apresentada como merecedora de respeito absoluto. Contra tais fetiches, Oswald de Andrade nunca deixou de lutar. E contra tais fetiches a arma mais eficiente que encontrou foi o culto – brasileiro, nacionalista, modernista etc. – à antropofagia. (*Jornal do Brasil* - A volta de Oswald de Andrade - 14/10/1967)

Na década de 1930, Oswald escreveu três peças, todas com teor de crítica social. Em 1934, publicou *O homem e o cavalo* e, em 1937, *O rei da vela* e *A morta*. Nenhuma delas foi montada enquanto o autor era ainda vivo.

Considerado um dos detonadores do Tropicalismo, o espetáculo *O rei da vela* representou uma virada importante na história do Teatro Oficina. Da trajetória inicial, ligada ao politizado Teatro de Arena, passando pela influência do Sartre existencialista, por uma série de experiências ligadas à dramaturgia estrangeira (russa, americana, alemã) e pelo distanciamento brechtiano (em 1965, José Celso Martinez Corrêa viajou para a Alemanha onde fez um estágio no Berliner Ensemble), o grupo se encaminha para a descoberta de uma arte mais ligada à pesquisa de uma dramaturgia própria, que seja profundamente vinculada à realidade brasileira, não comprometida apenas com referências importadas nem com padrões estéticos estabelecidos.

Esse movimento do Oficina inseria-se em um processo mais amplo das artes brasileiras - no campo do cinema, da música, das artes visuais – que procurava romper padrões por meio de uma atitude provocadora, satírica e questionadora, capaz de abalar

certezas estéticas, morais, ideológicas, enfim, disposta a mexer com uma sociedade apática diante de um quadro político e comportamental conservador, por meio do humor, do deboche, da grossura inclusive. O Tropicalismo trouxe a invenção para o cotidiano e o cotidiano para a arte. Manteve suas antenas voltadas para todos os lados do mundo contemporâneo para conhecer o Brasil em toda a sua diversidade, suas contradições, seu subdesenvolvimento de país colonizado.

A antropofagia oswaldiana inspirou toda essa transformação surgida de um movimento de vanguarda que radicalizou a experiência dos modernistas no final da década de 1920. Naquele momento em que se desejava criar uma identidade brasileira, tornava-se urgente romper com parâmetros artísticos e culturais vigentes, ligados à estética do bom-gosto e do fabricado refinamento cultural. Assumindo o ponto de vista colonizado, a antropofagia assumia-se como negação da imposição de se assumir uma identidade brasileira forjada de cima para baixo, alheia às manifestações de sua própria diversidade. “Contra todos os todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida”, declara o manifesto. Era essa “falsa consciência”, “de classe”, imposta de fora para dentro, que o texto da peça de Oswald procurava revelar.

A montagem da peça se seguiu a um curso de Interpretação crítica com Luís Carlos Maciel. O curso provocou profundas reflexões por parte do grupo, “motivado pela insatisfação e pela angústia de estarem repetindo os mesmos espetáculos, sem responder ao novo momento sócio-político nacional, que parecia exigir uma política nova e transformadora” (Peixoto, apud Silva, 2008, p.47). O teatro é reinaugurado com a estreia de *O rei da vela*, após o incêndio ocorrido em 1966, que o deixara completamente destruído. Assim, buscando romper com a estética do teatro tradicional, o Oficina adota uma concepção visual de espetáculo que assimila elementos de vários tipos de manifestações artísticas: do show, do teatro de revista, do circo, da ópera e mesmo do cinema. Antes de estrear, o espetáculo teve partes censuradas e, em 1968, após apresentar-se na França, sua encenação, proibida.

A peça de Oswald

O rei da vela apresenta-se em três atos. O primeiro se passa no escritório de usura²⁴ de Abelardo & Abelardo, em São Paulo. O chamado “rei da vela”, além de empresário do setor de velas, é um agiota, na realidade, uma espécie de “laranja” de um poderoso banqueiro norte-americano, conhecido como Mr. Jones. Seus devedores são mantidos em uma jaula e o seu empregado fiel, Abelardo II, veste-se como um domador de feras, utilizando um chicote para ameaçar os clientes em atraso. Em seu escritório, Abelardo recebe os clientes, entre eles um intelectual, assedia sexualmente a secretária e recebe a noiva, Heloísa de Lesbos, que, ficamos sabendo, é filha de um proprietário de plantações de café falido que aceita casar-se com Abelardo para salvar economicamente a família. Heloísa, além de pertencer a uma família tradicional, que pode conferir certa “nobreza” a Abelardo, é também usada pelo noivo para agradar o norte-americano que, segundo o agiota, tem o “direito de pernada”, ou seja, pode dormir com a noiva no dia do casamento. Logo no início da peça, Abelardo manda fuzilar um cliente que não lhe pagou: “É o sistema da casa”, sentencia o agiota. Ele diz abertamente à Heloísa: “Nós dois sabemos que milhares de trabalhadores lutam de sol a sol para nos dar farra e conforto. Com a enxada nas mãos calosas e sujas. [...] É assim a sociedade em que vivemos. O régimen capitalista que Deus guarde”. Neste ato, a ênfase recai sobre a situação de opressão vivida pelo trabalhador que é humilhado e explorado por precisar recorrer a empréstimos para sobreviver. Pobre, diz Abelardo, não tem “família” e, sim, “prole”:

ABELARDO II: Este está se queixando de barriga cheia. Não tem prole numerosa. Só uma filha... família pequena!

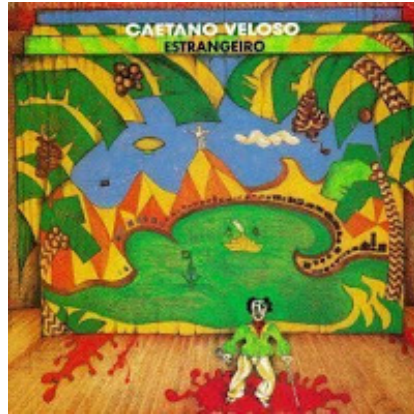
²⁴ Uma realidade que o próprio Oswald vivenciou até o final de sua vida, após a decadência financeira da família. *O Estado de São Paulo* publicou, sob o título “Quem é o rei da vela”, um depoimento do filho mais velho do escritor, retirado do livro *Do dia seguinte a outros dias*: “Percorremos milhares desses escritórios. Um dos que eu me lembro trabalha também com câmbio. Tem uma fumaça de cultura, o que permite que entregue a Oswald uma soma qualquer tendo em garantia um Picasso, um Chirico, um Léger da grande época inicial e um Tarsila. Tudo isso, menos o Chirico que consegui salvar, foi tomado por falta de pagamento. Chamava-se Luigi Lorezo Reidi. Seu sonho era escrever e viu em Oswald um ótimo orientador”. (*O Estado de São Paulo* – 23/09/1967 – Suplemento Literário)

ABELARDO I: Não confunda, Seu Abelardo! Família é uma coisa distinta. Prole é de proletário. A família requer a propriedade e vice-versa. Quem não tem propriedades, deve ter prole. Para trabalhar, os filhos são a fortuna do pobre...

Usando como referência a construção desse primeiro ato, Oswald explicou em um manuscrito a forma como concebia a utilização dos elementos cênicos em sua produção teatral – eles devem expressar metaforicamente o que as palavras não conseguem dizer:

Se um empregado de um escritório de usura aparece no Rei da vela fantasiado de domador de feras, isso explica bem a sua função de todos os dias na vida. Os clientes são vistos numa jaula enfurecida porque psicologicamente é essa sua posição diante do usurário. O teatro deve esclarecer pela invenção dos efeitos, pela indumentária, pela síntese, o que a peça não pode totalmente dizer. (Andrade, in Fonseca, 1990, p.215)

O segundo ato se passa no Rio de Janeiro, numa ilha tropical com que Abelardo presenteara Heloísa para lá realizarem o casamento. O autor descreve o terraço onde se desenrola a ação: vista para o Cristo Redentor, pássaros exóticos pousados em árvores brutais, o mar, um avião em repouso, barracas, guarda-sóis, palmeiras, móveis mecânicos, bebidas e gelo, uma rede do Amazonas, um rádio. É o “Ato da Frente Única Sexual”. Na interpretação de José Celso, este segundo ato é passado numa Guanabara de farra brasileira, uma Guanabara de telão pintado *made in the states*, teatro no teatro. O cenário, concebido por Hélio Eichbauer, torna-se clássico e é “citado” por Caetano Veloso no disco *Estrangeiro*, lançado pelo cantor e compositor em 1989.



Se, como descreve José Celso, o primeiro ato revela “como opera” a burguesia, em seu ambiente de trabalho, o segundo ato nos mostra “como ela vive”, o ócio dos conchavos, a farsa de uma falsa alegria. Em seu momento de lazer, Abelardo convive com a decadente família de Heloísa. Enquanto a noiva seduz o banqueiro americano para defender os interesses do negócio do futuro marido, o burguês flerta com sua mãe e tia, Dona Cesarina e Dona Poloca (um trocadilho com “polaca”, denominação que se costumava dar às prostitutas. Na peça, José Celso faz ainda outra brincadeira, confundindo o nome com “piroca”). As “traições”, tanto de Heloísa com o norte-americano, quanto de Abelardo com a sogra e a tia, são encaradas com naturalidade e humor pelos noivos:

HELOÍSA: Outro flerte! Ontem era a mamãe! Hoje tia Poloca. Quantos chifres você me põe por hora, Abelardo?

ABELARDO I: É em família. (Sentam-se rindo) Não conta!

Abelardo convive ainda com outros familiares da noiva, os quais considera crápulas e sujos: João dos Divãs, a irmã lésbica de Heloísa que não se furta a sentar no colo do cunhado em troca de um cheque; Totó Fruta-do-Conde, o irmão homossexual, que tem em seu histórico ter roubado um antigo namorado de João dos Divãs; o pai de Heloísa, Belmiro, um antigo coronel, fazendeiro falido a quem Abelardo emprestou dinheiro em

troca da filha (“Não fosse a sua nobreza invulgar, tirando-me dos apuros em que estava, com aquele empréstimo... feito com garantias puramente morais!”); e outro irmão de Heloísa, que vive arrancando dinheiro de Abelardo para beber e jogar; é um fascista que propõe ao cunhado a formação de uma milícia para conter as agitações no campo.

O terceiro ato mostra como o burguês morre: Abelardo, falido, roubado pelo empregado Abelardo II, morre assassinado pelo “Ponto” (figura do teatro, hoje desaparecida, responsável por repassar o texto aos atores) a quem entregara a arma com a qual pensava em se suicidar. A jovem Heloísa, a princípio soluçante, casa-se finalmente com o antigo empregado que toma o lugar do marido nos negócios e a quem agora a família da noiva presta homenagens, ignorando completamente o defunto.

Neste ato, durante o confronto entre os dois Abelardos, o texto deixa às claras as teses da peça, contra o capitalismo e o socialismo moderado, e deposita a esperança de que um dia a revolução chegará, tendo à frente os comunistas. Moribundo, Abelardo I demonstra uma consciência cínica da situação do Brasil como país colonizado submetido à ordem do capital estrangeiro. Ele conta uma espécie de parábola a seu sucessor sobre o cachorro Jujuba que, protegido por soldados de um quartel, prefere manter-se solidário aos outros cachorros de rua – seus colegas de classe, abandonados e rejeitados pelos soldados –, recusando-se a gozar de privilégios de que os outros não podem dispor. “Jujuba é um cachorro passivo, não morde. Mas a mensagem fundamental da peça é que a estagnação pode e deve cessar”, diz Fernando Peixoto. (*O Estado de São Paulo*, 23/09/1967 – “Oswald de Andrade: O Rei da Vela” - Suplemento Literário).

Seguindo-se a um pesado silêncio que sucede à morte de Abelardo I, ouvimos por fim a última frase da peça, pronunciada pelo americano que, afinal, permanece no poder: *Oh, good business!* A peça não promove a revolução em seu final, mas informa e provoca o espectador, alertando-o de que, um dia, ela poderá finalmente chegar.

José Celso e o cinema

José Celso passou por outras experiências como ator, diretor e roteirista de cinema, antes de finalizar *O rei da vela*. Na direção e roteiro, participou de três filmes. Em *Prata Palomares* (1971), de André Farias, atuou como corroteirista e diretor de atores ao lado de Fernando Peixoto. O elenco principal contava com atores do Oficina: Ítala Nandi, Renato Borghi e Carlos Gregório. Apesar de financiado pela Embrafilme, o filme ficou censurado por mais de dez anos, sendo lançado apenas em 1984, “por conter cenas que agridem princípios religiosos, família e sociedade” (Ficha técnica – Cinemateca Brasileira). O filme aborda a trajetória de dois guerrilheiros que se refugiam em uma igreja à espera de poder entrar em contato com suas bases políticas. Em meio a essa trama, a narrativa se constrói em um clima de tortura, delírios e desespero, alinhando-se à tendência alegórica de um certo tipo de cinema da época. Fernão Ramos escreveu uma crítica, na época do lançamento:

É um filme significativo do cinema que foi feito no Brasil no início dos anos 70. A frustração de um projeto político em conjunto com a liberação ética dos costumes acabou gerando uma produção com traços bem singulares. Grandes alegorias, representando a situação político-social do país se alternam com cenas exasperantes onde os personagens berram muito, sofrendo todo tipo de agonia. (*Folha de São Paulo*, 26/05/1988)

Em 1974, José Celso partiu para o exílio em Portugal, após ser preso junto com outros membros do *Oficina*. Em Portugal, ele remontou *Galileu, Galilei*, em uma aldeia. Segundo o diretor, a peça foi bem recebida pelo povo local mas desagradou a elite que reagiu “com uma agressividade própria à Idade Média, evocando a fogueira para os hereges” (*Folha de São Paulo* – A volta de Zé Celso, 31/07/1977). Essa duplicidade marcaria, segundo ele, a trajetória do grupo no país: “de um lado a cultura dominante pequeno-burguesa, apegada aos valores europeus. De outro, a cultura popular ligada à África e ao III Mundo” (*Idem*). Em Lisboa, a peça foi mostrada no luxuoso Teatro São Luiz, mas também exibida em quartéis, bairros populares e fábricas.

Em Portugal, José Celso e seu companheiro, o diretor cinematográfico Celso Luccas, foram contratados pela Rádio Televisão Portuguesa para a produção de um filme

sobre a Revolução dos Cravos. O filme, chamado *O parto*, traçava uma analogia entre a gestação de uma criança e a gestação histórica da revolução. A ideia era mostrar que o futuro estava por ser construído, como o de uma criança que nasce, cresce e precisa ser alfabetizada, sinalizando novos tempos. “Aprenda a falar de novo. A revolução é uma criança analfabeta”, ensina o filme.

Em seguida, os diretores partiram para Moçambique com a proposta de realizar um documentário sobre o processo de independência por que passava a antiga colônia. Com o apoio do novo governo moçambicano, os dois percorreram o país por dois meses e meio. De volta a Portugal, pesquisaram extenso material de arquivo para complementar o trabalho. Sentindo que o clima na TV portuguesa não estava favorável para que pudessem realizar o documentário sem interferências sobre seu conteúdo, José Celso e Celso Luccas escreveram ao Ministro de Informação em Moçambique e conseguiram que os moçambicanos comprassem da TV estatal portuguesa os direitos sobre o filme. O documentário “poético e musical”, chamado *25* em referência à data da independência de Moçambique, ficou pronto e foi exibido pelo país em um cinema móvel, levado por um jipe equipado com tela e projetor para exibições noturnas ao ar livre. Além disso, o filme foi apresentado em Cannes e exibido pela TV francesa. No Brasil, os dois filmes – *O parto* e *25* – foram lançados em 1979, no Teatro Oficina.

Em Paris, José Celso deu uma entrevista, em 1977, ao jornal *Folha de São Paulo* sobre seus planos para quando voltasse ao Brasil. O primeiro deles: montar o filme *O rei da vela* cuja produção foi interrompida quando ele partiu para o exílio. O diretor já havia, inclusive, solicitado recursos à Embrafilme para a finalização. Pretendia dar continuidade ao projeto que o Oficina vinha experimentando antes de partir para a Europa, em 1974. A intenção era realizar um teatro popular, que extravasasse o elitista eixo Rio – São Paulo, perfazendo um circuito paralelo no qual pudesse criar com liberdade, ao largo do sistema cultural dominante. Pretendia partir para a luta contra “o sistema que transforma tudo – inclusive a cultura – em mercadorias e repressão” (*Folha de São Paulo* – 31/07/1977 – A volta de José Celso).

O filme

A filmagem da peça acontece, em 1971, em uma temporada popular realizada no Teatro João Caetano, localizado na Praça Tiradentes no Rio de Janeiro, onde o grupo apresentou uma retrospectiva dos seus últimos anos de atividade denominada “saldo para o salto”. A partir dali, o grupo iniciava uma nova proposta de fazer um teatro mais popular, viajando pelo Brasil e apresentando as peças nas ruas ou em outros locais públicos.

Em 1974, a montadora Nazaré Ohana faz a primeira edição do filme. José Celso e o Oficina realizaram (e filmaram) um ritual no cemitério, em frente ao túmulo de Mário de Andrade:

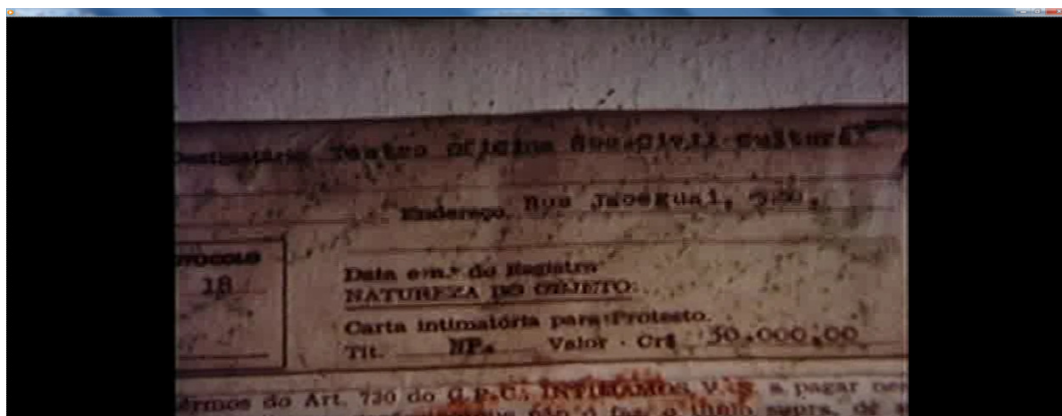
Era o dia 31 de março de 1974, fomos então até o cemitério da Consolação e queimamos os cenários todos do *Rei da vela* diante do túmulo do Mário de Andrade. Nós queríamos mesmo era fazer isso no de Oswald. Mas não nos permitiram. Isso foi tudo filmado. Fomos depois para uma praia, já à noitinha, completamente nus, e fizemos uma espécie de casamento coletivo: uma aliança de amor e trabalho. Era, sem dúvida, um sonho. Quando retomávamos o trabalho, muita gente foi presa. Eu, que tinha vindo ao Rio tentar dar andamento ao filme, voltei para São Paulo e também fui preso. (*O Globo*, 22/05/1982).

Após passar dois meses na prisão, José Celso e outros membros do Oficina acabaram saindo do país. O trabalho com o filme só recomeça cinco anos depois, com a volta do diretor ao Brasil. O cineasta Noilton Nunes se junta à equipe para a montagem e acaba se tornando codiretor.

O tom desse filme, saturado de elementos visuais e sonoros, varia do humor sarcástico oswaldiano ao riso mais safado da chanchada, da poesia cotidiana dos filmes de família à seriedade das passeatas dos trabalhadores e da marcha dos conservadores pela

família; da alegria anárquica e revolucionária do grupo se banhando no mar completamente nu ou fazendo uma festa no cemitério ao clima pesaroso da morte de Abelardo I e da repressão policial.

O comentário crítico à sociedade brasileira contemporânea e à situação do país de então está presente durante todo o filme. O jornal que Abelardo lê é *O Estado de São Paulo*, uma publicação que já existia na época e é conhecida por seu conservadorismo. Na verdade, trata-se de um exemplar da *Folha* com o título do *Estadão* escrito com caneta vermelha, um recurso que chama a atenção do espectador que, não fosse o destaque, poderia não perceber a ironia. No final do filme, algumas manchetes de jornais são destacadas e comentadas. Por exemplo, em uma notícia sobre a reformulação da Embrafilme, é escrito a caneta: “Abelardo II moderniza”. O próprio texto de Oswald dá ensejo a que se remeta a temas atuais no início da década de 1980, como a referência à “paisagem hipotecada”, bem a calhar para falar da dívida externa. A música também é usada como recurso para comentar fatos relativos à história cultural da sociedade brasileira. Quando Abelardo I chama Abelardo II de “socialista moderado”, imediatamente ouvimos a famosa canção de protesto composta por Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei das flores*, comentário que relembra a antiga polêmica envolvendo a esquerda nos anos 1960. A situação financeira do Teatro Oficina também é abordada na peça, em uma cena em que Abelardo II lê para o patrão nomes de clientes que estariam para ser protestados. Entre os nomes citados, estão “Cinema Novo”, “Cinema Underground”, o autor Oswald de Andrade e o próprio Oficina. Na tela, vemos a carta intimatória para protesto recebida pelo Teatro Oficina.



Seguindo na mesma direção dos outros que estudamos, o filme também não se detém apenas na obra adaptada, no caso o texto dramático de Oswald de Andrade, mas mergulha na própria história do grupo Oficina, na trajetória de José Celso, no processo de produção do filme, com o surgimento de novos parceiros em cena, como Noilton Nunes, e no contexto político e cultural brasileiro, incluídas aí as querelas do setor cinematográfico. Mas tudo isso mostrado sem muitas explicações, de forma fragmentada em uma colagem de imagens e sons que provoca o espectador.

O filme explode em muitas direções, como um painel poético que se constrói na desordem de um fluxo vertiginoso da memória. Como em *O homem do Pau Brasil* e *Um filme 100% brasileiro*, o espectador precisa ativamente recorrer ao seu acervo cultural para compreender do quê se está falando, pois muito pouco – ou quase nada – lhe será explicado. O filme é permeado de referências ao teatro e ao cinema. O rádio também é lembrado numa curta homenagem, que inicia com um letreiro onde está escrito “rádio” seguido por uma rápida sequência de fotografias de cantoras estampadas nas capas de revistas, como Carmem Miranda (o grande destaque), Marlene e Emilinha, ao som de *Yes, nós temos bananas*, que começa a ser cantada numa cena no palco do teatro e dá ensejo a essa homenagem.

A parte sonora segue a fragmentação da imagem e é constituída basicamente pelos diálogos da peça e por uma multiplicidade musical que reúne referências, ora irônicas, ora afetivas. Rock, ópera, pop, música erudita, sertaneja, hinos, pontos de candomblé e cantos

indígenas, samba, MPB. As músicas se interrompem bruscamente ou, frequentemente, se sobrepõem uma às outras, sendo ouvidas concomitantemente. Uma análise da ficha técnica (ver em anexo) revela que, por trás das escolhas, existe uma história. Em alguns casos, percebe-se que há uma contextualização que conduz a seleção do repertório. O Hino da Independência, por exemplo, é entoado pelos trabalhadores em greve no ABC, especificamente no 1º de maio de 1980, e a Internacional Socialista, uma versão cantada no III Congresso da Frente de Libertação de Moçambique.

A câmera na filmagem da peça tem um papel de destaque, quase como um personagem, a direcionar nossa atenção, em distanciamentos ou closes, como naquele que focaliza o grito de dor de Abelardo I moribundo. Na rua, filmando os rostos ou a polícia, recebe o olhar direto, como se, inquieta, provocadora, não conseguisse passar sem ser percebida. Os atores representam para ela, conscientes de sua presença.

Os letreiros do filme, que vão sendo pintados nas paredes, nas pilastras e no chão, foram criados por Tadeu Jungle e Walter Silveira, componentes do grupo de videomakers TVDO, que aproveitaram para gravar em vídeo momentos de convivência da equipe, gerando imagens que acabaram sendo incorporadas ao filme já na fase de montagem. Jungle e Silveira faziam parte de uma nova geração que estudava Cinema e TV na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Jungle contou que ficou “internado” um ano no Teatro Oficina:

Ali também fizemos vídeo com um equipamento U-Matic novinho que o Fernando Meirelles havia trazido do Japão e o Oficina comprou Além de pintarmos o teatro inteiro com os nomes de todos os participantes do filme desde 1974, numa autêntica “festa de letras”, “Oficina Sistina”, como dizia o Zé (um dia a ser descoberta...) fizemos vídeo do cotidiano do teatro. Parte disso entrou no filme, que estava em montagem... O Zé Celso nos mostrou o “bárbaro tecnizado” e o “terreiro eletrônico”, a tecnologia cheia de terra e suor. A antropofagia cotidiana. (Jungle, in Machado, 2007, p.205)



A divisão tradicional em seqüências não se aplica eficientemente para compreender a estrutura desse filme, construída a partir de eixos temáticos que se sobrepõem. Podemos, com algum esforço, propor uma divisão em três partes. Em cada uma delas, há a predominância de um dos eixos, embora os outros não deixem de estar presentes.

Um dos eixos em torno dos quais se constrói o filme é a peça, cujos trechos são apresentados de formas diferentes, filmados em locais diversos, o que já torna a textura do filme heterogênea. Temos as imagens, em preto e branco e em cores, da encenação realizada em 1971, no palco do Teatro João Caetano, no Centro do Rio de Janeiro. Temos ainda cenas documentais do espetáculo filmadas durante as encenações do grupo em diferentes locais públicos: favelas, praças, um campo de pelada. Nessa experiência, em que o Oficina deixa o teatro e vai para a rua, o espetáculo incorpora cenas de improviso, com a participação do público, que fica muito próximo, em volta da encenação. Em alguns momentos, a montagem articula a representação na rua e no palco.

Outra forma de apresentar a peça – em especial o segundo ato, que se passa na ilha localizada no Rio de Janeiro – é ao ar livre também, mas a filmagem é feita diretamente para o filme e não conta com a presença do público. Muitas cenas são filmadas na praia, em São Conrado (apesar de a ficha técnica da Cinemateca Brasileira informar se tratar da praia de Ramos). A cena romântica entre Abelardo I e Dona Poloca acontece no alto de um morro no Rio de Janeiro, com vista panorâmica da cidade e do Cristo Redentor ao fundo, como uma reprodução do cenário de Eichbauer. Há ainda cenas em uma fazenda,

especificamente o diálogo de Abelardo com o cunhado quando lhe propõe a formação da milícia para conter as rebeliões no campo.

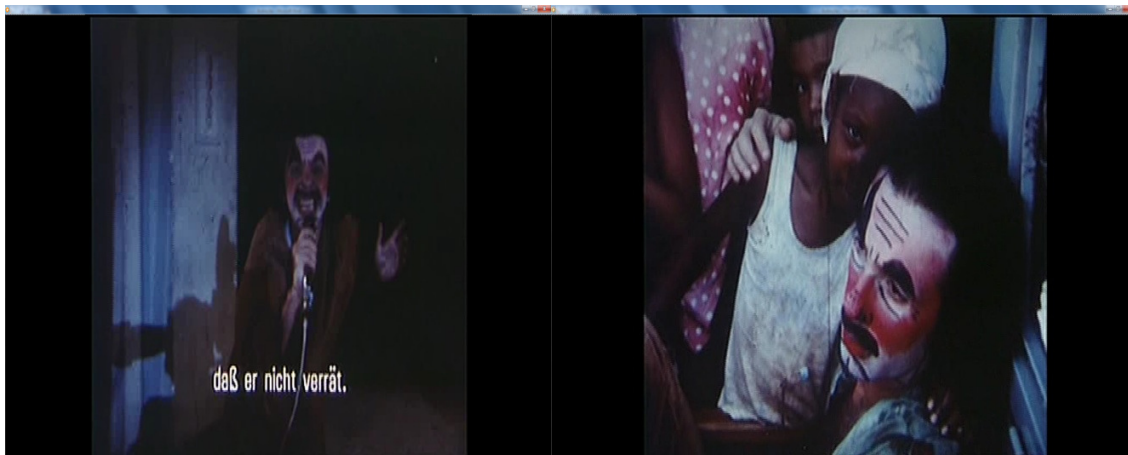
Cabem destacar, ainda, duas situações filmadas no exterior, especificamente para o filme. Em uma delas Heloísa, Tia Poloca e João dos Divãs preparam um cigarro de maconha e fumam enquanto conversam. Enquanto vemos mãos manipulando a erva ainda em estado bruto, ouvimos em *off* (a voz de Noílton Nunes): “Depois da cana-de-açúcar, da borracha, do cacau, do ouro e do café, talvez esteja aqui a nossa salvação”. A ironia certamente se volta para a situação de crise econômica que o país enfrentava, pois, embora a filmagem tenha acontecido no início da década de 1970, Noílton só foi incorporado ao filme depois que José Celso retorna do exílio, portanto, um momento em que não se falava mais em milagre e se vivia uma crise mundial na economia. As três personagens fumando maconha encenam uma espécie de propaganda do produto. Uma voz em *off* anuncia suas qualidades e sugere: “Fume Que barato, manga-rosa tradicional, 55 por cento de maconha autêntica, o barato americano do Alaska à Patagônia. Vigorosamente fiscalizado pelo Ministério da Saúde”. A ficha técnica da Cinemateca Brasileira informa que esta parte tinha sido cortada pela censura, mas em seguida o filme é liberado sem cortes para maiores de 18 anos.

A outra situação encenada a se destacar é a participação do norte-americano no filme, muito mais pronunciada do que na peça. Sua chegada ao Brasil é associada à visita do milionário Nelson Rockefeller, que veio tratar de assuntos relativos à dívida externa e à economia de guerra. Essa chegada é anunciada por uma reportagem narrada em *off* por dois locutores, um homem e uma mulher. Aparece a TV com a imagem em preto e branco de Cid Moreira e ouvimos a vinheta do Repórter Esso, testemunha ocular da história. Um repórter faz uma entrevista com o banqueiro e pergunta: “Vai descolar aquela grana, meu?”. A figura do repórter é colorida artificialmente a partir de uma imagem de arquivo em preto e branco do milionário cercado de assessores e jornalistas.

O repórter anuncia que na comitiva encontrava-se o general Mr. Jones, convidado para ser o padrinho de casamento do “rei da vela” com a “rainha do café”. As imagens agora não são mais de arquivo, mas de uma encenação na favela. Mr. Jones é cercado por uma multidão de crianças. Dona Cesarina, anunciada como “sem complexos, moderna e

tradicional, a nossa Jacqueline Kennedy”. O repórter informa, ainda, que, levado para a ilha, Mr. Jones visitou o túmulo simbólico do bispo Sardinha, devorado pelos nossos tupis, e participou da tradicional caça ao índio.

O norte-americano com uma câmera na mão mostra-se chocado com alguma coisa que vê: (com sotaque) - Hum, mas que coisa mais porcaria que estou vendo. Não tenho nem coragem de chegar perto (cospe). O plano seguinte mostra uma imagem da representação da peça no palco, dando a entender que esta é a imagem a que Mr. Jones se refere. Ele continua: “Acho que vou me aproximar com minha zoom”. E novamente vemos o palco, com um movimento de aproximação feito pela zoom. O norte-americano volta a fazer seu discurso contra o cinema brasileiro em outros momentos: “você estão fazendo filmes para quê?”, “O Brasil precisa comprar muitas câmeras pra fazer filmes, mas fazer filmes decentes, não essas porcarias que vocês fazem. Vocês têm que aprender a fazer *good business*”; “Vocês têm que fazer filmes pras tropas brasileiras quando vão para São Domingos. Não esse lixo que vocês fazem, cinema lixo”.



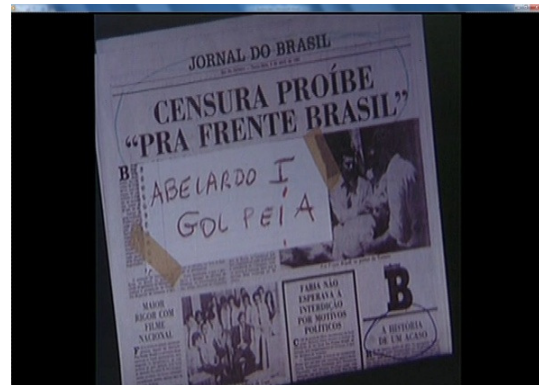


O segundo eixo temático é marcado pela presença da equipe do filme. Gira em torno do trabalho coletivo apresentado como indissociável da paixão da turma do Oficina pelo cinema e pelo teatro. É um tipo de comportamento que se nutre das experiências do Tropicalismo, quando se buscou abolir as fronteiras entre arte e vida, a partir de referências contraculturais que, no caso do Oficina, foram muito marcantes quando o grupo se envolveu com o *Living Theater* no início da década de 1970. Nas cenas desse eixo predominam a alegria, o humor, a intimidade, a liberdade, em imagens rituais e prosaicas que se mesclam no cotidiano. Uma delas mostra o banho de mar do grupo, todos com os corpos nus, numa espécie de ritual que celebra o “casamento” da equipe. São momentos de trabalho e de prazer: a preparação dos atores no teatro ou na rua, assistidos pelo público; a pintura das imagens e dos créditos nas paredes e pilastras; a preparação dos letreiros para a fachada pelos diretores do filme; a festa de candomblé na porta do teatro; o ritual da queima dos objetos cênicos no cemitério. Os créditos são extremamente pessoais, mostrando fotos dos participantes do filme, mesmo os que não fazem parte da equipe mais próxima, com intervenções, pinturas, comentários, que as tornam ainda mais pessoais. Os atores são apresentados pela voz do próprio José Celso sobre suas imagens.



Gigi e Pedro Sol, mulher e filho de Noilton Nunes

O terceiro eixo temático é composto pelas imagens de arquivo que formam um *fait divers*, misturando passado e presente. Entre os materiais utilizados, encontramos filmes de cinegrafistas amadores (dentre os quais o pai do diretor Noilton Nunes), desenhos, manchetes de jornais impressos, jornais cinematográficos. Imagens da guerra, das passeatas dos trabalhadores, crianças, famílias, políticos, artistas. Esse eixo traz para o filme o mundo, a cidade, os pequenos e grandes acontecimentos que compõem a história.





Os três “atos” do filme

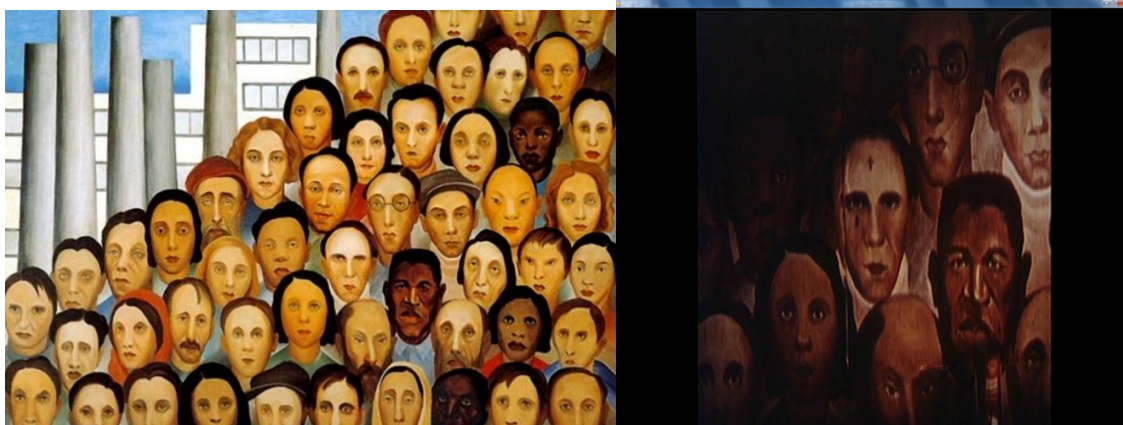
Da mesma forma que a peça de Oswald, podemos dividir a narrativa do filme em três partes. Na primeira, assistimos aos créditos iniciais. José Celso em *off* apresenta os atores. Ele grita acompanhado por outras pessoas (sempre em *off*), marcando o início da mixagem no Nel-Som, no dia 01 de março de 1982. Assistimos logo a uma cena do terceiro ato da peça: Abelardo, ferido, anuncia a revolução social e Abelardo II toma a coroa e a coloca sobre sua própria cabeça. O ator Renato Borghi (que representa Abelardo I) faz um pronunciamento à plateia, deixando claro o novo momento do grupo:

ATOR: “Como vocês sabem, são dez anos de Teatro Oficina. Nós estamos fazendo essa temporada retrospectiva como comemoração e também porque, a partir daqui, vamos partir para novas experiências. Vamos seguir pelo Brasil, conhecer não só o Norte, mas também o interior, travando sempre um contato mais próximo com o nosso povo. Nós pretendemos representar fora do teatro, nas ruas e estádios. Mas por enquanto estamos aqui, dentro do Teatro João Caetano. E a partir daqui sempre procurando trabalhar para a faixa fora da qual nos trabalhamos nos últimos dez anos, aquela faixa habitual de 20 mil

cruzeiros, que é a do público habitual do teatro. Nós queremos realmente fazer teatro fora dessa faixa. Nós queremos dizer que *O rei da vela* se despede hoje impreterivelmente. A última sessão é agora às 21 horas”.

Na década de 1970, o Oficina se reinventava e passava a investir na realização de performances nas ruas, tentando ampliar o público das peças, absorvendo aquelas pessoas que não têm o hábito de ir ao teatro. E, de fato, o que vemos é uma tentativa de identificar o trabalho do grupo com o público mais popular. De forma recorrente, vemos rostos das pessoas nas ruas, como personagens, olhando diretamente para a câmera, assistindo à peça, dançando, cantando, participando de passeatas ou festejando. O quadro *Operários*, de Tarsila do Amaral – pintado em 1933²⁵, quando a artista inicia uma nova fase de sua carreira, influenciada pelo realismo socialista – intercala-se com essas imagens de forma recorrente. O quadro da pintora recebe uma interferência gráfica, tornando-se mais escuro. No rosto de um dos personagens aparece uma cruz vermelha que não existia no original. Há uma montagem paralela com rostos anônimos de trabalhadores na rua.

²⁵ A trajetória de Tarsila, depois da Revolução de 1930 e de sua decadência financeira, é curiosa. A artista chega a ir para a União Soviética, em 1931, em companhia de seu novo marido Osório César, psiquiatra que estudava a arte como atividade terapêutica. A proximidade com o parceiro, simpatizante do comunismo, levou Tarsila a algumas experiências na arte de cunho social, que se tornou naquela década o eixo do interesse dos pintores modernistas, como Cândido Portinari e Di Cavalcanti. Seus dois quadros desse período são *Operários* e *Segunda classe*, ambos de 1933. Quando volta da União Soviética, a artista fica presa durante quatro meses. O próprio marido, no entanto, reconhecia que esta tendência de Tarsila não correspondia aos verdadeiros interesses da artista. “A revolução para ela, a social, era um entusiasmo, e muita influência minha... ela não podia senti-la. Em 1933 fomos juntos a um congresso em Montevidéu, onde constatei que ela não se integrava no meio proletário, parecia além de suas possibilidades. (Osório César *apud* Amaral, 2010, p.372)



A primeira imagem que vemos do filme é a lua cenográfica no palco do Teatro, na verdade a luz de um refletor, que voltará no final, dando a ideia provável de fechamento de um ciclo ou de renovação que podemos interpretar de, pelos menos, duas maneiras: o fechamento de mais um ciclo do Oficina, com a sua transformação em Uzyna, e a perspectiva da chegada de um novo momento, em termos políticos e culturais, para o país, com a abertura política. Ou podemos pensar que, paradoxalmente, se refere à perpetuação de uma situação de exploração cínica da elite sobre o trabalhador, denunciada por Oswald em 1933, atualizada pelo Oficina em 1967 e ainda presente em 1982.

A primeira parte do filme é demonstrativa dessa ambiguidade. Difícil tarefa descrevê-la em palavras, mas pode-se tentar reproduzir com frases curtas a sucessão rápida de imagens e sons. Com uma música fúnebre, a plateia do teatro vazia, sucedem-se signos

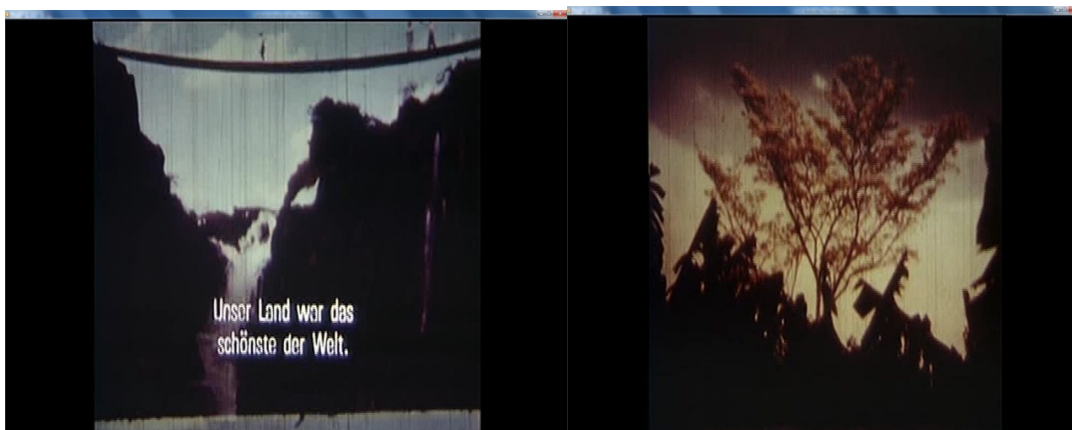
da morte –: o corpo do personagem do cliente executado por Abelardo II estendido no chão, uma máscara de caveira, caída, imagens de arquivo de uma multidão em um cortejo fúnebre – contrapostos a flashes de imagens vitais: o grupo Oficina correndo sem roupa no mar, uma mulher operária ao microfone convocando para uma greve geral. No palco Abelardo, ensangüentado, pronuncia: “É a revolução social. Fogo!”. Quando Abelardo II enfia a vela no traseiro do antigo patrão, e ele, antes de finalmente morrer, dá um grito lancinante de dor, vemos sua boca em um esgar em primeiro plano. A essa imagem e som se contrapõem imediatamente o grito do grupo na praia, como comemorando a liberdade, e cenas de uma festa popular. Mas a alegria da revolução dura pouco e, de volta ao palco, Abelardo II coloca a coroa em sua própria cabeça. A música agora é a marcha nupcial, anunciando o casamento de Abelardo II com Heloísa. Quando o americano grita as últimas palavras da peça: “*Good business*” (ouvimos apenas sua voz e uma figura fantasmagórica), vemos imagens de arquivo de um casamento, a marcha nupcial se funde com a *Aquarela do Brasil*, seguindo a linha temática do texto de Oswald, no qual fica claro que o casamento de Abelardo e Heloísa não passa de um negócio.

“O rei agoniza, o povo na jaula delira”, diz uma voz enquanto uma multidão festeja ao som do Hino da Independência: “já raiou a liberdade!”. Nessa primeira parte, em que o filme é anunciado, a equipe apresentada e a morte de Abelardo é seguida pela coroação de Abelardo II, avulta a ambiguidade, uma incerteza de quem se vê otimista porém receoso com o futuro do país no momento em que se desenrola o processo de redemocratização. Cai um rei – a ditadura militar –, mas quem reinará em seu lugar? Que tipo de projeto se implantará no país é a grande questão. A nova situação é vista num misto de alegria, esperança de renovação e ceticismo. Essa ambiguidade ou incerteza fica clara no encerramento do filme, quando José Celso faz um discurso: “Abelardo II quase reina, a agonia continua. As paredes, as fronteiras também. Às vezes tão forte, querendo nos separar. Nós, mesmo nós, que nos amamos e trabalhamos para dissolver (as fronteiras)”.

Quando José Celso anuncia o ator Renato Borghi como o rei da vela, podemos perceber uma sutil declaração de amor ao país. No trecho da peça escolhido para a apresentação de Abelardo I, ele denuncia a situação precária do país:

ABELARDO I: Economia em regressão [imagem de uma floresta devastada por uma queimada]. As grandes empresas estão voltando à tração animal. Estamos ficando um país modesto, de carroça e vela. Também... já hipotecamos tudo ao estrangeiro, até a paisagem. Era o país mais lindo do mundo. [imagem da Foz do Iguaçu, com toda sua força e exuberância] Não tem agora uma nuvem desonerada. Mas não irá ao suicídio [entra música: hino nacional entoado pelos trabalhadores e, tendo no fundo, uma batucada de samba].

À imagem da cachoeira, segue-se a de uma árvore de galhos muito frágeis, balançando ao vento, e o trecho “Meu bem, eu te amo...”, da música de Roberto Carlos cantada muito suavemente por Gal Costa. As imagens da paisagem, outrora exuberante e agora fragilizada, servem como metáfora para o país, cambaleante economicamente e com uma impagável dívida externa. No entanto, o filme reafirma o amor pelo país e a certeza de que “não irá ao suicídio”.



Já na apresentação de Abelardo II, o sucessor que se prepara para assumir o poder, ouvimos o discurso de Caetano Veloso no III Festival Internacional da Canção (1968), quando ele e Gilberto Gil foram vaiados pela plateia: “Mas é essa a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês são iguais sabe a quem? Àqueles que foram na *Roda viva* e espancaram os atores.” Nesse momento, no palco, Abelardo I parece ouvir a pergunta de

Caetano e se vira, perguntando: “Hum?”), um exemplo da proposta do trabalho de montagem anárquica mas extremamente cuidadosa. Essa primeira parte termina com o crédito à direção de José Celso e à distribuição da Embrafilme.

A segunda parte da narrativa inicia com a voz de José Celso anunciando onde se passará a próxima cena: o escritório de usura de Abelardo I. Na imagem, vemos o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Voltamos para o palco do Teatro João Caetano, com a cena do primeiro cliente de Abelardo, Pitanga. Esta é, na verdade, a abertura da peça no texto original.

Nesta segunda parte, prevalece a encenação da peça, apresentada de forma fragmentada, nos vários espaços que já descrevemos, sem compromisso com a ordem original. Um crédito – um elemento remanescente da parte anterior – é ainda mostrado, anunciando o codiretor Noílton. Esta parte é totalmente permeada pelas imagens do terceiro eixo: imagens de arquivo, candomblé, passeatas, manifestações populares de todos os tipos.

As situações se sucedem, com elas variando o tom do filme. As cenas de Abelardo com Tia Poloca e Dona Cesarina são mais próximas ao humor malicioso das chanchadas ou das pornochanchadas. Dona Cesarina, por exemplo, chupa um sorvete fálico e Abelardo reage como se sentisse nele. A peça é repleta deste tipo de gag. No caso da secretária, o humor fica no limiar da violência. A imagem de Abelardo com a peruca amarela da mulher é realmente hilária, mas o tratamento machista e agressivo do patrão com a empregada torna a cena pesada.

A visita do intelectual Pinote a Abelardo I é interessante por trazer para a década de 1980 uma questão que Oswald já satirizava em 1933. O rei da vela inquire o intelectual, querendo saber o que ele escreve, e ameaça:

ABELARDO I: [...] Imagina se vocês que escrevem fossem independentes! Seria o dilúvio! A subversão total. O dinheiro só é útil nas mãos dos que não têm talento. Vocês, escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade na mais dura e permanente miséria! Para servirem como bons lacaios, obedientes e prestimosos. É vossa função social!

Acuado, Pinote se diz um “quase conservador” (“o que me falta é convicção”), um “ex-futurista”, enfim, um “adepto da neutralidade radical” (expressão que Oswald não usa na peça e que é acrescentada por José Celso). Conta que desenvolveu essa posição moderada depois que teve três filhos e não recebia mais o salário no jornal devido à crise. Abelardo se revolta: “Mas então o senhor é um extremista de centro” (comentário que também não está no texto). O usurário, revoltado com a covardia do intelectual, o expulsa. Na montagem do *Oficina*, o intelectual é castrado (o que não acontece na peça de Oswald). Após a saída de Pinote, Abelardo comenta com Heloísa:

ABELARDO I: O intelectual deve ser tratado assim. As crianças que choram em casa, as mulheres lamentosas, fracas, famintas são a nossa arma! Só com a miséria eles passarão a nosso inteiro e dedicado serviço! E teremos louvores, palmas e garantias. Eles defenderão as minhas posições e a tua ilha, meu amor!

A segunda parte termina com a mesma cena que iniciou o filme. A câmera faz um movimento para baixo e mostra o teatro vazio. Abelardo, ferido, faz o mesmo gesto, como se enquadrasse com as mãos. Mas, dessa vez, ele não pronuncia as palavras do início: “A revolução social”.

A terceira parte da narrativa, que encerra o filme, começa com a voz de José Celso anunciando: “fechando a gira”. A equipe em conjunto anuncia: 31 de março de 1982, acabou a mixagem”, um mês após o início. José Celso faz um longo discurso, que já comentamos anteriormente. São apresentados os créditos finais, manchetes de jornais comentando a situação do país e o contexto cinematográfico. Uma mulher canta improvisando com algumas ideias: “idade da terra” (uma clara referência ao filme de Glauber, estreado dois anos antes) e “a alegria é a prova dos nove” (um dos versos do *Manifesto antropófago*). A penúltima imagem do filme é a fotografia de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, a mesma que ilustra a capa do livro *Revolução do Cinema Novo*,

no qual o cineasta baiano escrevera duras respostas às críticas de José Celso à Embrafilme. Mais uma ambiguidade deste filme múltiplo de significados.

1.6 Exu-piá, coração de Macunaíma

A montagem de *Macunaíma* por Antunes Filho e o grupo Pau Brasil, em 1978, despertou em Paulo Veríssimo o interesse em fazer um documentário sobre a peça. Mais tarde, porém, ele decidiu estender o projeto, realizando um filme de ficção que dialogasse também com outras fontes, desdobrando a narrativa do livro e da peça a partir de um novo personagem, Mitavaí, retirado de um romance de Manuel Cavalcanti Proença. Extremamente fragmentado, o filme constitui-se como uma heterogeneidade de elementos derivados de fontes diversas.

A peça

Antunes Filho iniciou sua trajetória profissional ligado ao palco mais tradicional do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), modelo, no teatro brasileiro, do esquema profissional – e importado – da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ambos criados por Franco Zampari. Assim como José Celso, Antunes teve sua experiência em cinema, como diretor e roteirista, em *Compasso de espera* (1973), filme sobre um jovem poeta negro que enfrenta

muito preconceito racial por viver no meio burguês e se envolver amorosamente com mulheres brancas. Na televisão, dirigiu peças para a TV Cultura. Após intensa produção, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, Antunes afastou-se do teatro, só retornando em 1977, para dar um curso para atores baseado no tema “Macunaíma”, com patrocínio da Comissão de Teatro da Secretaria Estadual de Cultura. A peça surgiu dessa experiência, com verba da Secretaria, tornando-se o Estado produtor, “a única vez que isso aconteceria”, dados o prestígio do diretor no meio artístico e a beleza do espetáculo que estava sendo montado, como afirmou a presidente da Comissão de Teatro da Secretaria Estadual de Cultura, Amália Zeitel (Amália Zeitel, *apud* George, 1990, p. 19).

O espetáculo, baseado em um intenso processo de criação coletiva, por sua concepção inovadora, é considerado até hoje como um marco na cena teatral brasileira, comparável a *O rei da vela*, e representou, na época, uma virada na carreira de Antunes Filho. A peça fez um enorme sucesso, sendo apresentada em várias cidades brasileiras e em diversos países, durante muitos anos²⁶. Tanto assim que o grupo Pau Brasil passaria a se chamar Macunaíma.

Segundo David George, em seu livro *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*, em *Macunaíma*, o diretor se valeu de um “método coletivo de encenação fundamentado nos blocos de carnaval” (*Idem*, p. 23) para montar o espetáculo. O diretor optou por trabalhar com jovens sem experiência profissional anterior, em um disciplinado regime de trabalho, com ensaios que iniciavam às oito horas da manhã e iam até a madrugada. A intensidade do trabalho fica registrada em uma cena de *Exu-piá*, quando vemos duas atrizes manuseando os jornais que compõem a cenografia, e uma delas reclama do excesso de funções que assumia na peça.

A concepção cenográfica baseava-se no teatro pobre de Grotowski, no qual um mesmo objeto pode desempenhar várias funções, trazidos ou levados pelos atores de acordo com a necessidade dramática. Era uma forma de realizar um teatro econômico, condizente

²⁶ “A versão original, de quatro horas e meia, junto com as remontagens mais sintéticas, de três horas, tiveram 876 apresentações, desde sua estreia em São Paulo no dia 15 de setembro de 1978, até a última apresentação, no dia 5 de julho de 1987, em Atenas. [...] O espetáculo percorreu trinta cidades brasileiras e sessenta e sete estrangeiras – algumas mais de uma vez – de dezessete países. [...] Posteriormente, *Macunaíma* viajou pelo Brasil e pelo exterior todos os anos, de 1980 a 1987”. (George, 1990, p. 20)

com países que não tinham acesso a toda a tecnologia teatral disponível nos países mais ricos. Utilizavam-se poucos recursos materiais para construir a cena, sendo o trabalho do ator a maior força do espetáculo. Essa escolha de Antunes representava não apenas uma opção de ordem econômica, mas também estética, rompendo com o naturalismo da cenografia do teatro mais convencional. Assim, os materiais mais utilizados são pedaços de jornais e de panos. David George descreve a versatilidade no uso dos materiais e dos objetos de cena:

Uma tira de algodão branco, de cerca de quatro metros e meio de comprimento por dois de largura, serve de acessório e cenário multifuncional. Seu significado depende da posição em que é mantida pelos atores e pelo contexto da narrativa. Esticada, representa um rio. Enrolada em torno de uma atriz, é a mortalha da falecida mãe de Macunaíma. Como telão de fundo de três lados, torna-se o apartamento das prostitutas de São Paulo. O pano sugere a Mata Virgem quando é completamente esticado e um ator postado atrás do pano segura um punhado de folhas. [...] Além das matérias-primas, transformam-se na encenação objetos já feitos. Por exemplo, Macunaíma verte várias vezes a água do balde que leva para representar os rios por onde vai viajar. Uma cama vira o carro de Piaimã, a carroça da princesa é a canoa do herói e de seus irmãos. Outros elementos que aparecem no espetáculo pertencem ao universo indígena: esteiras e cestos de palha, vasilhas de barro, colares de contas, tambores e outros instrumentos de percussão.” (George, 1990, p.69)



O autor chama atenção para outro aspecto importante da peça: a carnavalização como forma de desafiar o poder. Ele descreve uma cena paródica (mostrada no filme) em que atores e bonecos aparecem fantasiados, como se estivessem saindo em um bloco de carnaval, porém, sua gestualidade lembra a rigidez de uma parada militar. A música que anima o bloco dos foliões é um samba-enredo²⁷ que exalta as qualidades do exército. “A letra da música põe em ridículo o ufanismo das forças armadas, de sua missão gloriosa. Espinafra-se, afinal, o mundo do poder” (*Idem*, p.64). O carnaval retorna na peça em uma cena que se segue à surra que o Piaimã leva no terreiro de macumba, a comissão de frente de uma escola de samba carioca, trazendo Vei, a Sol, como porta-estandarte. Nesse contexto carnavalesco, os corpos aparecem despídos, por vezes, erotizados. Segundo George, “a nudez na peça constitui uma referência à idade de ouro indígena, anterior à roupa trazida pelos missionários e colonizadores” (*Idem*, p. 70).

Dança e música são elementos fundamentais da peça. Danças tribais descrevem os lugares por onde Macunaíma passa. Em *Exu-piá*, Veríssimo insere alguns trechos de danças regionais, folclóricas, que podem ser interpretadas tanto como uma referência a este elemento da peça quanto a um aspecto fundamental do trabalho de Mário de Andrade, ligado à pesquisa da cultura popular brasileira. A trilha sonora, que abrange um universo variado de estilos musicais, é utilizada de forma paródica. A música de origem europeia, como valsas e óperas, associa-se ao mundo burguês de Venceslau e sua família. Há ainda o canção e a música renascentista, a música de circo e de carrossel. David George aponta também a utilização de um variado repertório de música brasileira: a) música indígena, *Canção de Yto* (nascimento de Macunaíma e sua transformação na Ursa Maior); b) duas peças de Villa Lobos, *Trenzinho caipira* (a Boiúna) e *Aria Cantillena* (Naipi); c) música de realejo (a pensão de São Paulo e Pauí-Pódole); d) *O Guarany* de Carlos Gomes) (*Idem*, p.77). Além da música indígena – os cantos, a música de flauta e dos rituais –, e de efeitos sonoros originários da floresta, como assobios de pássaros e barulho de grilos.

²⁷ “Salve Santo Antônio, padroeiro do nosso exército, que recebe a patente em 1811 pelos serviços prestados no glorioso exército nacional” (*Idem*, p.62).

Veríssimo vê, na montagem do espetáculo, a utilização de recursos que são próprios da linguagem cinematográfica: “um espetáculo do Antunes é cinema puro, é *travelling*, é *pan*, toda a linguagem está no discurso físico das peças do Antunes”²⁸. O humor que permeia o cotidiano do brasileiro foi explorado em todo seu potencial crítico. Para Telê Ancona Lopez, o grupo Pau Brasil conseguiu transpor para o palco o espírito do livro, enfatizando o lado lúdico e o improvisado em detrimento de uma análise mais sisuda da situação do país, como uma nova forma de enfrentar os problemas (Marupiara, Revista dos Macunaímas, p.11).

A partir da descrição que foi feita de alguns dos elementos da peça, vemos que Paulo Veríssimo incorpora não apenas as imagens do espetáculo no filme, mas absorve muitos dos procedimentos adotados por Antunes Filho, atualizando-os para realizar a construção de seu filme. Chamam atenção particularmente dois aspectos: a ligação com o carnaval e a utilização de um amplo espectro musical como parte vital da narrativa.

Mitavaí

O filme incorpora o personagem Mitavaí, retirado do livro *Manuscrito holandês – ou a peleja do caboclo Mitavaí contra o monstro Macobeba* (1959), uma obra ficcional de Manuel Cavalcanti Proença, mais conhecido como autor do livro *Roteiros de Macunaíma* (publicado em 1955) no qual destrincha a origem das lendas e dos mitos utilizados no livro de Mário de Andrade. Proença, militar de carreira, aproveitou as viagens que fazia pelo Brasil a trabalho para conhecer os costumes e o folclore brasileiro. No livro *Manuscrito holandês*, mantém um diálogo próximo com a rapsódia de Mário. O protagonista Mitavaí Arandu (mitavaí = menino feio; arandu = sábio) é criado como descendente de Macunaíma e aparece na história ainda menino (piá).

No livro, a história é recuperada da mitologia indígena pelo holandês do título, que, ao ouvi-la da voz de um papagaio, resolve deixá-la por escrito para a posteridade. Assim

²⁸ Depoimento gravado em fita K7 – 28/05/1991 – Acervo Projeto Cinema Alternativo (Corisco Filmes)

como *Macunaíma*, a narrativa é permeada de elementos mágicos. O livro narra a luta do índio Mitavaí contra o monstro Macobeba, uma figura lendária proveniente de Pernambuco. Mário de Andrade escreveu uma crônica no *Diário Nacional* (3 de maio de 1929), intitulada *Macobeba*, na qual o descreve como uma “assombração muito simpática”, contrariando a versão mais popular segundo a qual o monstro é assustador e assassino²⁹. No livro de Proença, Macobeba aproxima-se da versão popular: “um flagelo, gigante antropófago, bebedor de águas do mar” e representa os interesses do capital, como presidente de uma empresa chamada “VOFAVOFE – Vou fazer você feliz Colonizadora S/A”. Macobeba é um explorador do povo do sertão, de quem compra terras a preço baixo e a longo prazo, adquirindo o direito de explorar as riquezas do subsolo, caso sejam encontradas. Depois que Tetaci, esposa de Mitavaí, é assassinada por Macobeba, o índio resolve vingá-la. A partir daí, o personagem assume a posição do herói que deverá redimir o povo dos infortúnios provocados pelo monstro. Persegue Macobeba e, após uma longa peleja, consegue finalmente matá-lo.

O livro foi tema do desfile da escola de samba Unidos da Tijuca, em 1981, com o enredo intitulado *O que dá pra rir dá pra chorar*. Imagens do desfile também foram utilizadas como material em *Exu-piá*. Joel Barcelos vive o personagem Mitavaí no filme e no desfile da escola. Aliás, a escolha dos atores para *Exu-piá* denota os diálogos que o diretor busca estabelecer. Assim como Barcelos estabelece uma ponte entre o filme e o desfile da escola, Grande Otelo aparece como Macunaíma, numa óbvia referência ao filme de Joaquim Pedro de Andrade, e Cacá Carvalho, ator que interpreta Macunaíma na peça de Antunes Filho, aparece como o Macunaíma caboclo do filme de Veríssimo.

O filme

²⁹ As informações sobre o livro de Proença e sua relação com a obra de Mário de Andrade foram retiradas do livro de Luzia Aparecida Oliva dos Santos, *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matrizes da figuração*, em especial do capítulo *Mitavaí Arandu – às voltas com Macunaíma*. Ver na bibliografia.

Exu-piá não se restringe à obra de Mário de Andrade. Ao contrário, ele dialoga com ela e chega mesmo a questioná-la. Isto fica claro na própria construção do filme: além da referência à obra literária, em momentos em que Grande Otelo aparece lendo o livro, há, em algumas sequências, a menção ao próprio Mário de Andrade, cuja imagem aparece pintada no quadro pendurado na parede de sua casa e no busto que repousa numa praça. O busto de Mário, animado pela voz de Paulo Gracindo, conversa com o herói. Disposto a pedir que o escritor mude o desfecho de sua história, o personagem viaja no tempo, chega à casa do autor e apela para ele: “Sabe, Seu Mário, é que o senhor podia ter-me feito diferente, nem tão doce nem tão amargo, nem tão frio nem tão quente. Eu não quero que Ci vá para o céu nem que roubem o que é meu.” Em outro momento, ele pede ao escritor: “O senhor fica me escrevendo e sempre sou em quem paga o pato. Vê se dá um jeitinho nesse último ato”.

O narrador explica que o filme começa com o retorno de Macunaíma à Terra para ver como as coisas andam, depois de haver virado estrela e ter vivido no céu, o desfecho da obra de Mário. De volta, revive sua história numa outra perspectiva. O herói é interpretado por dois atores: Grande Otelo (que interpreta Macunaíma no filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969) e Carlos Augusto Carvalho (que interpreta Macunaíma na peça de Antunes Filho, em 1978), uma duplicidade procurada pelo diretor, representando, segundo ele, o negro e o caboclo, o cinema e o teatro, o velho e o novo. Em um momento do filme, Grande Otelo senta na plateia do teatro para assistir à encenação do grupo Pau Brasil e o locutor em *off* comenta como ele estava impressionado ao ver sua própria história encenada no palco. Há um redescobrimto do personagem por ele mesmo, uma reflexão de como as coisas poderiam ser diferentes. Antes de entrar no teatro, Macunaíma branco e negro se encontram, se estranham, se estudam, mas o impacto do encontro é finalmente amenizado por uma velha brincadeira, um jogo de palavras de origem popular.



O filme de Paulo Veríssimo se constrói a partir de uma colagem de imagens e sons. Utiliza trechos da peça, imagens da escola de samba, sequências documentais e encenações feitas para o filme. A história é contada a partir de várias vozes: por um homem, por uma mulher, pelo próprio diretor, por uma dupla de radialistas sertanejos, por Mário de Andrade na voz de Paulo Gracindo, pela própria música, que alterna cantos indígenas e tambores africanos, além do samba, do pop, do rock, da música circense, da bossa nova e da música erudita. Da mesma forma que em *O rei da vela*, parte dos créditos finais é “falada” pelo diretor. E muitos efeitos sonoros são utilizados, como os ruídos de um disco voador.

Há uma espécie de clipe dentro do filme. Na praia, passeando de carro, Macunaíma / Grande Otelo se mostra fascinado com as mulheres cariocas que sorriem e se exibem para a câmera. A sensualidade feminina é fortemente marcada no filme, seja na figura de Iriqui, em Vei, a Sol, e suas filhas, ou nos planos de mulheres seminuas vistas de longe pela janela, como partindo de um olhar voyeurista – uma flagrante correspondência com o erotismo que permeava o cinema brasileiro na década de 1980.

Valendo-se de uma montagem fragmentária e ágil, o diretor sobrepõe elementos da cultura de massa e da cultura popular. Evoca personagens clássicos de Hollywood, por exemplo, exibindo Grande Otelo travestido de ET em imagens feitas em vídeo, oriundas de um comercial para TV. Estampa na tela, como recurso narrativo, o cartaz luminoso e o *outdoor* que remetem ao mundo urbano e à publicidade numa clara referência ao *Bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla. Ao mesmo tempo em que mostra cartuns

americanos na TV, dá destaque a dois locutores sertanejos no rádio. Evoca parodicamente o bordão “Você sabia?”, da Rádio Relógio. Há também inserções muito rápidas de planos mostrando danças dramáticas folclóricas, filmadas no Pará, provável referência ao Mário de Andrade folclorista, autor do livro *Danças dramáticas do Brasil*.

Assim como em *Um filme 100% brasileiro*, há no filme referência direta a Hollywood, contrapondo o cinema ilusionista norte-americano ao cinema identificado com a cultura popular brasileira: “Enquanto Hollywood ilude sou um tupi tangendo um alaúde”, uma paráfrase ao verso de Mário de Andrade, em *Pauliceia desvairada*.

No filme de Veríssimo, Mitavaí, como filho de Macunaíma (interpretado pelo ator Joel Barcelos), assume o cetro do pai, mantendo-o vivo. Anunciado como o guerreiro que virá para libertar o Brasil de suas mazelas, convoca o pai para juntar-se a ele numa luta, mas Macunaíma, por medo ou preguiça, disfarça para não participar. A luta é contra o monstro Macobeba, que “não gosta do que é nacional”. Quando Mitavaí aparece pela primeira vez no filme, surge andando nos labirintos da favela onde mora, vestido de índio e portando a lança. Dentro da estrutura de colagem do filme, soma-se à sua imagem o verso do hino nacional - “e o teu futuro espelha essa grandeza” -, estampado no painel luminoso do Maracanã. Outros trechos do hino nacional aparecem repetidamente no painel do estádio de futebol, colocados em momentos diferentes do filme.





Veríssimo insere uma sequência, no final do filme, inspirada na história do flautista de Hamelin. Crianças surgem do alto das árvores e, encantadas com a melodia da flauta, seguem o guerreiro. Nesse contexto, Mitavaí aparece como uma figura que aponta para o futuro, livrando a sociedade dos ratos e apostando nas crianças como potencial de mudança.

Mitavaí, acompanhado por Ci (no livro de Proença, Tetaci), toma o caminho do mar à procura do monstro Macobeba. A identificação do inimigo no estrangeiro é declarada: numa sequência documental do funeral de Garrincha – a mais completa presença macunaímica no futebol brasileiro – realizado no Maracanã, Elis Regina canta que o “*Brazil está matando o Brasil*”, enquanto na tela aparece uma letra em inglês: “*Brazil is killing Brasil*”.

Muitas sequências são filmadas nas ruas ou na favela, incorporando a reação do povo, por exemplo, quando Grande Otelo anda pela avenida espantado com o progresso, ou quando os personagens caminham pelas ruelas da favela e são rodeados pelas crianças que se divertem com os atores (com destaque para Grande Otelo travestido de uma velha senhora).

Imagens se sucedem rapidamente, embaralhando tempo e espaço – de um plano a outro, Macunaíma retorna à década de 1920. Quando o herói entra na casa desabitada de

Mário, na Barra Funda (o personagem explica que o escritor ausente estava em um sítio, em Araraquara), ele se depara com Hermeto Pascoal tocando piano, uma presença que evoca o Mário pianista. Sentimos, por vezes, que a presença de Grande Otelo no filme ultrapassa seu personagem. Ele aparece assistindo ao desfile da escola de samba, ao lado de Josefina, sua mulher. É mostrado também lendo / interpretando um trecho do livro de Mário e, no final do filme, fechando o livro, dirigindo-se ao espectador e repetindo as últimas palavras do texto de Mário de Andrade: “tem mais não”.

Em outro ponto em comum com o filme de José Celso e Noilton Nunes, Veríssimo mostra em muitos momentos, os bastidores da peça, como na sequência em que as atrizes que fazem as estátuas vivas da casa de Venceslau cobrem seus corpos com talco e são observadas de cima por um Grande Otelo / Macunaíma fascinado.



No filme de Paulo Veríssimo encontramos várias referências ao custo de vida e à inflação, por exemplo, aproximando-se do mundo cotidiano vivido pelo espectador e fazendo graça com as situações rotineiras que acontecem nas ruas e botecos da cidade, como o furto da mala de Macunaíma na rodoviária, enquanto o personagem, desavisado, dormia.

Paulo Veríssimo retoma o veio cultural em torno da identidade brasileira presente no livro de Mário de Andrade e se aproxima da visão “tropicalista” do autor modernista. Num depoimento, Veríssimo afirma:

Eu me sinto, sempre fui um tropicalista de primeira hora. Durante o processo de pesquisa do novo *Macunaíma*, que eu li tudo de Mário e bebi durante cinco, seis anos isso. Um belo dia, eu achei uma carta de Mário de Andrade de 1925, 26, dizendo-se, confessando-se literalmente - eu não sou marxista, eu não sou de direita, eu não sou de esquerda, eu não sou social-democrata, eu sou tropicalista³⁰. Mário dizia isso em 1926. Ele, como sempre, foi um adivinho, um grande profeta, com as antenas no futuro. Você imagina, o movimento tropicalista na arte, na cultura, vai explodir nos anos 60 e o Mário antevia tudo isso. Gostaria de falar desse tropicalismo enquanto assumir os trópicos, a sua terra, a sua maneira de ser, as suas peculiaridades, não se entregar, não se vender para o primeiro enfeite, para o primeiro adorno que a civilização colonial estrangeira superior lhe ofereça. O vietcongue é um tropicalista, ele ganhou uma guerra contra a maior nação do mundo utilizando arco e flecha; o outro com raio laser, ele com arco e flecha, ele foi garrincha o suficiente para ganhar uma guerra impossível. Nesse momento ele estava exercendo profundamente seu tropicalismo e até porque o Vietnã é um país de florestas tropicais.³¹

Veríssimo traz a história de *Macunaíma* para o Rio de Janeiro, mas utiliza uma multiplicidade de elementos provenientes de várias origens, enfatizando a presença do migrante nos grandes centros urbanos, o que torna a cidade um lugar de encontros onde convivem múltiplas identidades. Uma diversidade que se flagra nos rostos e no modo de falar e que o diretor procurou expressar na própria construção do filme. E enfatiza dois pontos de referência nos quais todas essas identidades se flexibilizam e os desejos se unem: a praia e o carnaval.

³⁰ Segundo Telê Ancona Lopez, essa idéia de “tropicalismo” está ligada à própria concepção sobre a civilização que, para Mário, “equivale, então, a um problema de ecologia, isto é, à adequação do homem ao seu meio, inclusive o clima, que no caso brasileiro é propício à preguiça. A idéia lhe vem possivelmente da observação da perfeita vivência tropical na Amazônia [...]. A Amazônia sentida nas lendas de *Macunaíma* e conhecida de perto em sua viagem de 1927 já se anuncia, no romance *Macunaíma*, como o centro da unidade do ser, recuperando-se das atribulações do progresso. [...] A adesão ao tropicalismo brasileiro, que apresenta em 1926, é a mesma que será sistematizada pela Antropofagia em 1928” (LOPEZ, 1972, p. 111).

³¹ Depoimento gravado em fita K7 no evento Cineasta do Mês, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) - RJ - 28/05/1991 - Acervo Projeto Cinema Alternativo - Corisco Filmes.

Capítulo 2.

O cinema brasileiro nos anos 1980

2.1 A década de 1970: O Cinema e o Estado autoritário

A primeira metade da década de 1970

O “vazio cultural” e as questões do mercado

“Somos uma voz no caos. Quem puder que nos ordene”. (Joaquim Pedro de Andrade)

Ao contrário da década de 1980, durante a qual se desenrola o processo de abertura política, a de 1970 se inicia com um cenário político sombrio. A vigência do Ato Institucional nº 5, decretado em dezembro de 1968, o uso de prisões e tortura para reprimir divergências ideológicas e a severa atuação da censura tolhiam a liberdade de criação de artistas e intelectuais. Muitos, inclusive, tiveram que abandonar suas atividades e deixar o país, encaminhando-se para o exílio.

Foi nesse início de década que, vendo configurar-se no Brasil um quadro preocupante nesse aspecto, Zuenir Ventura publicou na revista *Visão* uma série de artigos e entrevistas por meio da qual procurava compreender o processo que se dava na cultura daquele momento e que se costumou denominar de “vazio cultural”.

Na análise que fez da cultura da época, o jornalista detectava uma mudança estrutural no quadro brasileiro: o processo de industrialização e a ampliação da influência dos meios de comunicação de massa submetiam a cultura aos parâmetros de mercado e transformavam a obra em produto e os “criadores” em “produtores culturais” (Ventura, in Gaspari, Hollanda e Ventura, 2000, p.48).

O desenvolvimento econômico e a integração nacional articulada em torno de um Estado centralizador constituíram-se no mote do governo ditatorial. Nesse sentido, a cultura era entendida como elemento fundamental para promover esta integração almejada. Um dos principais suportes ideológicos a esse projeto nacionalista ditatorial foi a possibilidade de estender a TV a todo o país, criando e veiculando uma imagem unificada e controlada. Para isso, o governo, por meio da Embratel, investiu pesadamente na expansão de uma rede que alcançasse todo o território nacional, favorecendo a reboque os empresários do setor de telecomunicações, já que o modelo adotado no Brasil era aquele que entregava à iniciativa privada o gerenciamento das emissoras e suas programações. A TV se expandia para alcançar uma audiência de milhões de brasileiros, assim como cresciam outras vertentes da chamada indústria cultural, como os setores fonográfico e editorial – ramos nos quais a Rede Globo, emissora que detinha a liderança do mercado, também atuava. Assim, inserido nesse contexto político-econômico conservador, o modelo de TV estava inextricavelmente atado às questões do mercado, da publicidade e do consumo. O espectador tornava-se, cada vez mais, consumidor e podia ser alcançado em todo o território nacional.

Maria Rita Kehl contrapôs a nova exigência de qualidade técnica e estética – próxima aos ideais de modernização e desenvolvimento que marcavam o período de construção do “Brasil grande” – à tradição cultural brasileira ainda recente que procurava expressar o subdesenvolvimento e as contradições do país:

O Padrão Globo de Qualidade que se firmou sobretudo a partir de 1973, com a chegada da televisão colorida, é incompatível com a estética do subdesenvolvimento criada por produtores culturais de esquerda – os teatros de Arena e Oficina [...] o Cinema Novo. A opulência visual eletrônica criada pela emissora contribuiu para apagar definitivamente do *imaginário* brasileiro a ideia de miséria, de atraso econômico e cultural; e essa imagem glamourizada, luxuosa ou na pior das hipóteses anti-séptica. [...] contaminou a linguagem visual de todos os setores da produção cultural e artística [...] Hoje a estética da fome pegaria muito mal e não é só porque as condições do capitalismo no Brasil evoluíram. Hoje o país é mais tropicalista do que nunca – o desenvolvimento desigual e combinado produz imagens grotescas [...] (Kehl, in Novaes, 2005, p. 410)

Kehl escreveu esse texto no final da década de 1970, ainda sob o calor do momento. Ela flagrava na formulação desse “padrão global” uma imposição estética a tudo o que se produzisse no setor cultural, o que implicava o abandono de propostas artísticas vitais que marcaram os anos 1960, no teatro ou no cinema, e, podemos acrescentar, nas artes visuais ou na poesia, campos artísticos que mantiveram um diálogo muito próximo principalmente após a eclosão do Tropicalismo.

É claro que, em meio à repressão, à padronização estética e à limitação de espaços para a criação e divulgação de seu trabalho, seja por razões políticas ou mercadológicas, artistas e intelectuais tentavam – mas nem sempre com sucesso – encontrar brechas, extrapolar limites, e não deixavam de realizar obras e tentar divulgá-las, mesmo que subterraneamente, na medida de suas possibilidades.

A própria Rede Globo, na busca por aprimorar a qualidade de sua programação, incorporou, na elaboração de suas novelas e programas ficcionais, quadros egressos da esquerda, como Dias Gomes, Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho e, posteriormente, Ferreira Gullar, além de atores como Gianfrancesco Guarnieri. No jornalismo, alguns nomes ligados ao cinema tiveram espaço no programa *Globo Repórter* (iniciado em 1973), realizado em película 16 mm, abordando temas polêmicos relativos à realidade brasileira, como o impacto social da seca no sertão nordestino. Coordenado por Paulo Gil Soares, contou com a participação de cineastas, como Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Walter Lima Jr., João Batista de Andrade e Luiz Carlos Maciel. O programa mantinha o tom de documentário cinematográfico, autoral, contando com planos longos e omitindo a

figura do apresentador, típica das reportagens de TV, embora seu conteúdo fosse sempre balizado pelo contato próximo com a censura, tanto a militar quanto a proveniente da própria emissora.

No depoimento que deu a Zuenir Ventura para a série publicada em *Visão*, Joaquim Pedro de Andrade declarava que, para se fazer bom cinema no país naquele momento, era necessário, em primeiro lugar, resistir ao “suborno”. O cineasta se referia à política de financiamento que privilegiava “aqueles que por aplauso ou omissão se alinham com a ideologia dominante” (Andrade, in Gaspari, Hollanda e Ventura, 2005, p. 76).

O resultado dessa política, ainda agravado pela forte censura feita àqueles que conseguiam furar o bloqueio e produzir alguma coisa mais significativa, era o desligamento do cinema da realidade brasileira, a impossibilidade de trazer à tona questões que dissessem respeito a temas importantes para o país. Os artistas viam-se alijados do debate nacional, impossibilitados de discutir ideias e caminhos possíveis para o Brasil. No entanto, Joaquim Pedro defendia que se deveria sempre tentar extrapolar tais limites no ato de liberdade que constitui a criação:

Dentro dos limites cada vez mais estreitos impostos pela censura e pelos financiadores, [...] resiste sempre aquele persistente terreno de livre opção. [...] A estreiteza pode justificar o que fazemos agora, mas não pode substituir o que deixamos de fazer. Quem tem respeito pela própria obra deve se atirar contra esses limites e mesmo trabalhar como se eles não existissem, nem que seja para deixar apenas no papel ou em película Super-8 as anotações de um filme imaginado (Andrade, in Gaspari, Hollanda e Ventura, 2005, p. 76 / 77).

Essa liberdade criadora, apesar do clima repressivo em que vivia o país, estava presente em diversas manifestações artísticas e culturais praticadas por artistas e intelectuais que inventavam formas independentes de produção e circulação de seu trabalho, seja na poesia, na música, no teatro, na imprensa. No cinema, a experimentação se estabelecia no filmes realizados em super-8 ou 16 mm e no ciclo do Cinema Marginal, uma das experiências artísticas mais radicais da época, que teve início ainda no final da década

de 1960, mas que também acabou por ser abafada pela ditadura, já que muitos de seus participantes deixaram o país para o exílio.

Nesse período, a pornochanchada – um tipo de produção de baixo custo que tem no erotismo um apelo irresistível para uma plateia popular – surge atraindo um público expressivo para o cinema. Aglutinando influências dos filmes italianos de episódios e da tradição da comédia urbana carioca, os filmes chamavam atenção por seus títulos provocadores (como *Eu dou o que elas gostam*, por exemplo). Rapidamente diversificaram os temas, abrangendo vários gêneros, entre comédias, dramas, faroestes, policiais, de aventura, melodramas. Em São Paulo, a produção ficava concentrada na Boca do Lixo e se estabeleceu em um ritmo quase industrial que articulava produção-distribuição-exibição, ao largo da estrutura estatal, realizando filmes de baixo ou médio orçamento que atraíam o público e se beneficiando da legislação protecionista que estabelecia a obrigatoriedade de exibição para o cinema brasileiro.

Esse tipo de produção, um dos grandes responsáveis pelo bom desempenho de bilheteria do cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980³², sempre esteve envolvido em polêmicas, alvo de críticas tanto dos setores mais conservadores da sociedade, incluindo os militares dirigentes do país, quanto da própria classe, em especial os cinemanovistas, que o consideravam expressão da alienação da própria realidade. Em editorial publicado em janeiro de 1972, *O Estado de SP* reclamava que a Embrafilme, como órgão do governo, deveria financiar apenas filmes de qualidade, que contribuíssem para elevar a “moral” da sociedade, não se preocupando apenas com o aspecto mercadológico. Tal crítica era voltada para a presença das comédias eróticas entre as produções incentivadas pelo Estado, dentro da visão pragmática e comercial que predominava naquele início de década.

José Carlos Avellar é categórico: “antes de mais nada, a pornochanchada é uma invenção da Censura” (Avellar, in Novaes, 2005, p.340). Para Avellar, as atitudes grosseiras e debochadas dos personagens, os cortes dos palavrões realizados de forma tosca

³² As pornochanchadas chegaram a contabilizar, em número de títulos, praticamente a metade da produção anual dos filmes brasileiros. Segundo José Carlos Avellar: em 1974, dos 74 lançamentos, 31 eram pornochanchadas; em 1975, de um total de 79 títulos, 38 eram pornochanchadas; em 1976, num total de 84 títulos, 41 eram pornochanchadas; e, em 1978, dos 88 títulos brasileiros, 41 eram pornochanchadas. (Avellar, in Novaes, 2005, p.343).

pela censura, que podiam ser entendidos pelo espectador através da leitura labial, contrastavam diretamente com as imagens sofisticadas da propaganda ou com as mensagens bem-comportadas veiculadas nos filmetes de caráter educativo inseridos nos jornais cinematográficos por imposição de um decreto presidencial. Essa forma de oposição acrítica, consentida e desarticulada, ao sistema, assumida pela pornochanchada, expressava, segundo Avellar o “vazio” de ideias e de projetos que caracterizou aquele período do auge da repressão, quando a censura mantinha sob controle a circulação de informações. As paródias de filmes estrangeiros, que avultavam o malfeito nessas produções, só faziam transparecer um complexo de inferioridade. Diz ele, retomando aqui a discussão sobre o vazio cultural provocado pela ditadura aprofundada por Zuenir Ventura na revista *Visão*:

Resultado de uma informação imprecisa sobre o que parecia estar na moda, o pornográfico, e da lembrança imprecisa de chanchada de carnaval, e principalmente, resultado da precisa desordem provocada pela censura, a pornochanchada surgiu num vazio de cinema brasileiro. Um vazio de cinema, porque ela mesma se apresentava como um cinema relativo. Um vazio provocado pela censura. E um vazio de características especiais: a produção cresceu. (Avellar, in Novaes, 2005, p.343)

Nuno Cesar Abreu rebate a crítica de Avellar, atribuindo à pornochanchada uma forma de expressão da liberação de comportamento ocorrida na década de 1960: “o sexo estava na cabeça de todo mundo nos anos 1970 e esses filmes refletiam e comercializavam esse ‘clima’ excitante” (Abreu, 1996, p.76). Além disso, deve-se considerar que o erotismo era, naquela época, uma tendência que crescia no cinema internacionalmente, nos Estados Unidos e na Europa, e que rebate por aqui de forma anárquica e debochada.

O fato é que o erotismo, ou apenas a nudez, passa realmente a constituir elemento frequente em nossa filmografia, seja nas pornochanchadas, seja em filmes com outras propostas. Em 1971, o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso o meu francês* recebe cortes devidos às cenas de nudez e, em 1973, *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor, tem algumas falas de Geni censuradas (como quando ela diz “perto de você fico toda molhadinha”) e uma sequência inteira suprimida por ser interpretada como uma

crítica à instituição da polícia. O cinemanovista Jabor se defende: “é importante notar que meu filme é um ‘drama do cotidiano’, que não tem a menor intenção de entrar na crítica de instituições ou autoridades” (Simões, 1998, p. 180). Um filme de Tereza Trautman³³, mesmo depois de receber certificado da censura para maiores de 18 anos, foi retirado de cartaz após uma denúncia de que atentaria contra pessoas de bem ao pôr abaixo valores muito caros a setores conservadores da sociedade da época relacionados à instituição da família.

No âmbito oficial, a política cinematográfica sofreu mudanças significativas. À frente do Ministério da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho (1969-74, durante o governo Médici) modificou a forma como o governo atuava no setor cultural. Buscando legitimidade junto à população, o Estado tomou para si a bandeira do nacionalismo. No discurso oficial, o estímulo à preservação da memória e à produção cultural nacional tinha como propósito combater a ameaça da invasão da cultura importada capaz de descaracterizar a identidade do país. A proposta do governo era incrementar a produção e assim dar um ritmo industrial ao setor cinematográfico, nos mesmos moldes em que se dava a modernização em outras atividades ligadas à economia. O objetivo precípua era fazer filmes voltados para o mercado, que pudessem render comercialmente na bilheteria.

Paralelamente a essa visão mercadológica, para dar conta do projeto cultural nacionalista do governo, o ministro Passarinho sugeria que se fizessem obras baseadas em fatos históricos ou inspiradas em grandes personalidades nacionais. Em 1973, instituiu-se um prêmio para o melhor filme baseado em obra literária. Na já mencionada entrevista à revista *Visão*, Joaquim Pedro ironizava a ideia: “A situação é tão absurda que se chegou a instituir um prêmio cinematográfico de duzentos mil cruzeiros para filmes que aproveitasse histórias de autores literários mortos. Especificamente para autores mortos. Vivo é perigoso”³⁴ (Andrade, in Gaspari, Hollanda e Ventura, 2005, p. 76). Vislumbrava-se a partir daí uma política oficial que visava conferir ao cinema um status cultural e

³³ *Os homens que eu tive* (1973), lançado em 1980.

³⁴ A decisão sobre a instituição do prêmio consta da Ata de Reunião de Diretoria – 16/01/1973: “instituir um prêmio de R\$ 200.000,00 a ser pago já em 1973 a produtor de filme financiado pela Embrafilme que tenha por base romance consagrado de escritor brasileiro de renome, falecido, ainda que o filme não tenha produzido apreciável renda de bilheteria”. (Amâncio, 2000, p. 32). Essa restrição aos “autores mortos” foi retirada posteriormente.

nacionalista, distante do humor popularesco e vulgar da pornochanchada, na concepção dos militares, mas que se mantivesse afastado de discussões polêmicas sobre o presente, daí a preferência pelos “autores mortos”.

Entre os filmes que receberam recursos dentro desse espírito, em 1973, estava *Os condenados*, de Zelito Viana, baseado na obra de Oswald de Andrade. O filme é uma adaptação do primeiro volume da trilogia, composta de três romances realizados basicamente entre 1917 e 1921: *Alma* (lançado em 1922), *A estrela de absinto* (lançado em 1927) e *A escada* (lançado em 1934).

Trechos de *Alma* foram lidos numa das apresentações da Semana de Arte Moderna. Embora ainda distante da invenção radical que marcou a fase mais experimental do escritor, o romance foi considerado arrojado para a época, tanto no estilo quanto na temática em torno do submundo urbano, abordado de forma crua e numa linguagem que procurava expressar a vivacidade da expressão cotidiana.

Na construção do romance, Oswald optou por não dividi-lo em capítulos como numa obra convencional. Sua forma fragmentada, estruturada em pequenos quadros, remetia à linguagem do cinema, segundo diziam alguns críticos entusiasmados com a obra no momento de seu lançamento, como Monteiro Lobato, que o descreveu como “uma série de quadros à Griffith”, e A. Couto de Barros, para quem “o livro inaugura em nosso meio técnica absolutamente nova, imprevista, cinematográfica”, além do próprio Mário de Andrade, em cuja análise da obra declarava que a simultaneidade obtida pela técnica literária oswaldiana se valia da “beneficiação do cinematógrafo” (Brito in Andrade, 1970, xix – xx). Sobre o romance *A estrela de Absinto*, segundo volume da trilogia, Coelho Neto, em 1929, escreveu no parecer do Prêmio de Romance da Academia Brasileira de Letras (ABL), que conferiu menção honrosa ao livro: “Algumas de suas cenas impressionam como projeções cinematográficas, tanta e tão verdadeiras é nelas a vida, intensa no esto e na movimentação” (*Guardados da memória* – Um parecer de Coelho Neto - Academia Brasileira de Letras - site www.academia.org.br).

Esse teor inovador da obra de Oswald, porém, que indicava uma ruptura com o romance tradicional, não foi o mote para a adaptação realizada por Zelito Viana. Em um

artigo sobre o filme *Ainda agarro essa vizinha*, de Pedro Carlos Rovai, publicado em 1974, Jean-Claude Bernardet comparava a comédia com o filme de Zelito. Para ele, a comédia sairia com vantagem por ser mais autêntica em seu propósito de divertir o público. Bernardet criticava *Os condenados* por ser um filme conservador que não questiona os valores estabelecidos, mas procura construir uma espécie de aura que apenas serve para “conferir à produção cinematográfica brasileira um verniz de prestígio cultural” (Bernardet, 2009, p. 213). Neste artigo, Bernardet deixa clara uma dicotomia antiga na história do cinema (que pode remeter, por exemplo, à oposição dos jovens da Nouvelle-Vague ao “cinema de qualidade” francês na década de 1960), contrapondo um filme de produção bem cuidada, próximo à estética publicitária, porém estéril em termos de ideias, como *Os condenados*, a filmes mais baratos, de produção independente, como os documentários *Getúlio*, de Ana Carolina, e *Passe livre*, de Oswaldo Caldeira.

O modelo almejado pelo Estado para o filme nacional, ao menos nessa primeira metade da década de 1970, era mesmo uma grande produção realizada em 1972, dirigida por Carlos Coimbra. Alcançando expressivo sucesso de bilheteria (2.974.476 milhões de espectadores³⁵), *Independência ou morte* trazia em seu elenco atores populares da televisão e unia em sua trama elementos cívicos aos bastidores da vida amorosa de Dom Pedro. O produtor Oswaldo Massaini chegou a receber um telegrama do presidente Médici, congratulando-o pela iniciativa. Nesse período, no âmbito estatal, o desejo pela “dignificação da atividade cinematográfica sinaliza um projeto de indução ideológica voltado para o resgate do passado, de caráter nacionalista e didático” (Amâncio, 2000, p. 32). Para Carlos Diegues, numa análise feita alguns anos depois, esse direcionamento temático proposto pela empresa deve ser considerado um dos pontos mais delicados na relação entre o Estado e o cinema, durante o período da ditadura:

“a coisa mais grave que aconteceu na Embrafilme [...] foi a criação de verbas especiais pra filmes históricos e baseados em obras literárias. Isso é um crime, porque essa é uma maneira do Estado intervir sem dizer que está intervindo. Se eu boto dinheiro na tua mão mais barato e em maior volume para você fazer um determinado tipo de filme, é claro que você se

³⁵ Fonte: Ramos, José Mário Ortiz. *História do Cinema Brasileiro*. Art Editora, 1990, p.418

sente atraído pra fazê-lo. É uma maneira de intervir. (Diegues in Pereira e Hollanda, 1980, p. 20-21)

Joaquim Pedro de Andrade afirmava que só conseguira fazer um filme crítico como *Os inconfidentes* (1972) graças às suas ligações com uma emissora de televisão italiana, interessada em adquirir antecipadamente os direitos de exibição. No Brasil, o filme teve sérios problemas com a censura, assim como outro filme dirigido pelo cinemanovista Leon Hirszman feito na mesma época. Financiado pela Embrafilme, Hirszman realizou uma adaptação (portanto, dentro dos moldes desejados pelo regime) de *São Bernardo* que desagradou o governo a ponto de ficar retido pela censura durante um ano, antes de conseguir estrear. Ironicamente, *São Bernardo* foi o primeiro filme comercializado pela Embrafilme quando a empresa passou a atuar no setor de distribuição, em 1973.

O discurso duro mantido por Joaquim Pedro em relação à condução da área cultural durante a ditadura não foi encampado por alguns dos seus companheiros egressos dos quadros do Cinema Novo. No geral, antigas ideias acerca dos rumos do cinema brasileiro foram sendo abandonadas e cada vez mais se firmava um ideário que unia cineastas, produtores e Estado em torno de questões mais práticas – como a conquista do mercado e a industrialização –, mas sempre permeadas pelo discurso nacionalista construído em torno da defesa da cultura brasileira contra a invasão estrangeira. Segundo Artur Autran:

Os cineastas ligados ao grupo do Cinema novo perceberam ser obviamente impossível brigar por um cinema transformador da sociedade financiado pelo Estado, se o aparelho estatal estava dominado por uma ideologia politicamente conservadora, que não buscava alterar o quadro social brasileiro de desigualdade. Diante disto, restou a estes cineastas refazer sua proposta de políticas culturais através de complicadas *démarches* ideológicas, buscando ao mesmo tempo abrir diálogo com o Estado e autojustificar-se, atropelando por inteiro o que dava sentido à luta conjunta pelo mercado e pela cultura nacional até a década anterior. (Autran, 2004, p.54).

Em 1972, por iniciativa do Instituto Nacional de Cinema (INC), realizou-se o I Congresso da Indústria Cinematográfica, reunindo no debate sobre os rumos da indústria

representantes dos exibidores, distribuidores, técnicos, cineastas, críticos e produtores. Os representantes da classe imprimiram em seu discurso um tom nacionalista que se afinava com o projeto cultural esboçado pelo Estado. Luiz Carlos Barreto chegou ao ponto de defender o estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira como uma questão de “segurança nacional” ao possibilitar a unificação do país baseada na identificação do público com sua própria “cultura”. Na definição de “cultura”, Barreto rejeitava o viés elitista de relacioná-la à “sapiência”, preferindo entendê-la como expressão autêntica do “país” em contraposição a outras nações: “cultura é a ligação com suas origens, com seus hábitos, com sua língua, com sua comida, com sua maneira de vestir” (Barreto *apud* Ramos, 1983, p.112). Barreto acrescenta ainda que essa riqueza cultural pode se transformar em produto de exportação.

Os cinco representantes dos produtores³⁶ divulgaram um documento, ao final do Congresso, que denominaram de “Projeto Brasileiro de Cinema” (PBC). Nele predominava o mesmo tom nacionalista que regeira os debates. O documento continha propostas concretas para o setor, as quais seriam implantadas pelo governo alguns anos depois. Entre estas propostas estavam a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine), a fusão da Embrafilme e do INC, a automação e fiscalização da venda de ingressos, a entrada da Embrafilme nas atividades de coprodução e de distribuição.

Segundo André Gatti, “o resultado mais importante do Congresso foi ter funcionado como uma plataforma política para o grupo de cineastas e produtores que almejavam deter o poder da Embrafilme, entre eles Luiz Carlos Barreto e Roberto Farias” (Gatti, 2008, 17). Foi instituída uma comissão, que tinha entre seus membros cinemanovistas, como Nelson Pereira dos Santos, para aprofundar as propostas do PBC, que seriam finalmente concretizadas na Lei 6.281/75.

³⁶ Eram eles: Alfredo Palácios, Luiz Carlos Barreto, Oswaldo Massaini, Roberto Farias, Walter Hugo Khoury (Ramos, 1983, p.110)

A segunda metade da década de 1970

A Política Nacional de Cultura (PNC) - 1975

A produção cultural da segunda metade dos anos 1970 aprofundou o projeto centralizador de integração do país, levado a cabo pela ditadura militar e vinculado a preocupações ideológicas de legitimação do regime, interna e externamente. O governo pretendia formular para a cultura propostas que se pautavam pelas mesmas metas estabelecidas nos âmbitos econômico e político, que priorizavam o desenvolvimentismo e a segurança nacional. No caso da cultura, procuravam defender a própria “consciência” do povo brasileiro da invasão dos produtos estrangeiros.

A apropriação da bandeira do nacionalismo pelo Estado, bem como sua disposição em investir no incremento da indústria cinematográfica, tanto através de mecanismos protecionistas e fiscalizadores quanto através da consolidação de uma estrutura centralizada de financiamento e distribuição, levou o grupo cinemanovista a se aproximar do aparelho estatal. Tal situação vinha se delineando no início da década e se aprofundou no período 1974-79, durante a gestão do cineasta Roberto Farias na direção da Embrafilme, com a continuidade da implantação das propostas previstas no Projeto Brasileiro de Cinema.

Em 1975, mudanças importantes alteram a estrutura estatal de apoio ao cinema: o INC é finalmente extinto, fortalecendo a Embrafilme, e é criado o Conselho Nacional de Cinema (Concine), órgão responsável pela normatização e fiscalização da atividade. A atuação da distribuidora, iniciada em 1973, se dinamiza, tendo à frente o cineasta Gustavo Dahl. Dentro da nova estrutura da Embrafilme, atividades de cunho mais “cultural” foram alocadas no Departamento de Operações Não Comerciais (Donac) – segundo Sérgio

Santeiro, ex-presidente da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), tratava-se de um “ridículo título que esconde o setor cultural da empresa, que não ousa dizer esse nome” (Sergio Santeiro – *FilmeCultura* nº 40/41. maio 83 – entrevista a Sílvio Da-Rin)

No período em que Roberto Farias esteve na direção da Embrafilme, o cinema brasileiro apresentou um crescimento expressivo em termos do número de lançamentos de filmes brasileiros, de participação no mercado e de renda de bilheteria. A inserção mais ativa do Estado no mercado – aumentando os dias de obrigatoriedade de exibição, intensificando a fiscalização do cumprimento das leis e injetando recursos na produção e distribuição – refletiu no desempenho dos filmes brasileiros. Houve um investimento pesado em produções mais caras, como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) e *Xica da Silva* (1976), que se transformaram em grandes sucessos de público (os dois filmes juntos tiveram mais de 15 milhões de espectadores). Essa situação foi possível graças à aliança entre o Estado e representantes do setor na elaboração de uma política intervencionista agressiva. Na avaliação do produtor Luiz Carlos Barreto, a Embrafilme:

É uma criação da classe cinematográfica. No começo da década de 70 era um instrumento dominado inteiramente pelo regime. Com o governo Geisel, passou a ter uma autogestão. A classe cinematográfica tomou o poder na Embrafilme e deu a ela o destino que devia ter, transformando-a numa agência de financiamento de filmes, produtora e distribuidora. (Barreto, *apud* Autran, 2004, p. 54)

Em sua tese de doutorado, de onde foi extraído este trecho de uma entrevista de Barreto concedida ao jornal *A Folha de SP*, em 1979, Artur Autran comenta, com razão, que o produtor generalizava, tomando um grupo (aquele formado pelos antigos cinemanovistas) como representante de todo o setor, que, em boa parte, se sentia excluído da cobertura estatal. Cinemanovistas, aproximando-se do aparelho do Estado, deslocaram suas preocupações políticas e sociais marcantes nos primeiros filmes para temáticas mais “culturais” em consonância com as diretrizes estatais de cunho nacionalista que vinham se delineando na formulação da política cinematográfica.

Seguindo a mesma linha sugerida pelo ministro Jarbas Passarinho, dentro da Embrafilme, estabeleceu-se um nicho voltado para o cinema mais cultural, sob a chancela dos chamados programas de “projetos especiais”, para viabilizar a produção de filmes históricos, adaptações literárias e pilotos para programas de televisão. O roteiro de *O homem do Pau Brasil* (com o título *Oswald Andrade*) foi selecionado no Programa Especial de Pesquisas de Temas para Filmes Históricos, em 1978, lançado pela Embrafilme, na gestão de Roberto Farias, em acordo com o Ministério da Educação e Cultura. Na gestão seguinte, de Celso Amorim, o filme é beneficiado pelo Programa de Projetos Especiais, para o qual não havia divulgação externa. Tratava-se de um programa “destinado aos realizadores de comprovada experiência pessoal, que já dispusessem de um projeto de realização cinematográfica e de recursos para cobrir *parte* do investimento necessário ao filme” (Amâncio, 2000, p.112).

Esse engajamento do Estado no campo cultural que foi se expandindo ao longo da década de 1970 resultou no lançamento, em 1975, da chamada Política Nacional de Cultura (PNC), cuja proposta era unificar a pluralidade cultural brasileira, diluída no sincretismo que seria a nossa marca histórica, moldando a identidade da nação em torno de um projeto comum a fim de legitimar o regime. Contraditoriamente, a busca de recuperar as “raízes do homem brasileiro” visando à independência cultural – ideia que dava suporte ideológico à PNC – chocava-se frontalmente com a internacionalização da política econômica do governo, que escancarava as portas para o capital estrangeiro.

Por meio da PNC, o governo ditatorial, imposto pela força, buscava legitimar-se, imprimindo uma identidade que unificasse a “nação” em torno de um projeto comum: o desenvolvimento econômico do país e a preservação de uma “personalidade” própria, brasileira, em contraposição à invasão da cultura estrangeira pela via dos meios de comunicação de massa que se encontravam em plena expansão naquele momento, especialmente com a disseminação das redes de TV em âmbito nacional.

Assim, o documento defendia, sobretudo, a unidade nacional, mas a partir do respeito às peculiaridades e à diversidade regionais. Identificando o conceito de povo com a própria ideia de nação, valorizando a participação das raças branca, negra e indígena na origem do país, o documento mantinha uma visão homogeneizadora de cultura ao ignorar

as contradições postas nesse processo de formação e as desigualdades que persistiam entre as regiões brasileiras e sua população. Esvaziava a questão de seu sentido político e tendia a diluir as diferenças, expressando preocupação com a harmonia entre os elementos formadores da cultura nacional e com a fixação da personalidade brasileira:

Através do amálgama do conhecimento, da preservação da criatividade e da difusão da cultura, o Brasil, com sua vasta extensão territorial, população em crescimento acelerado, miscigenação étnica contínua e permanente, confluência de fatores culturais mais diversos, irá plasmando e fixando sua personalidade nacional, graças à harmonia e à manutenção de seus variados elementos formadores. O desaparecimento do acervo cultural ou o desinteresse pela contínua acumulação da cultura representarão indiscutível risco para a preservação da personalidade brasileira e, portanto, para a segurança nacional. (PNC, apud Malafaia, 2013, p.11)

O filme *Bye-bye, Brasil* (1979), de Carlos Diegues, apesar de já lançado em 1980, nos parece ainda uma ressonância dessa questão posta na PNC. A caravana dos artistas mambembes se vê obrigada a adentrar cada vez mais pelo interior do país em busca de um público não capturado pelos atrativos da televisão, cuja programação era baseada nas telenovelas de produção própria e na exibição de filmes e seriados estrangeiros, especialmente norte-americanos, não abrindo espaço para o cinema e os produtores independentes brasileiros. Era assim vista como uma antagonista da cultura nacional. No final do filme, vemos uma divisão curiosa nos rumos tomados pela dupla Lorde Cigano e Salomé e pelo casal Ciço e Dasdô. Enquanto os primeiros rendem-se aos novos tempos e modernizam-se, assumindo, inclusive, uma grafia mais à americana para o nome da trupe, o sanfoneiro e a mulher mantêm-se numa espécie de “gueto” nordestino em Brasília, tocando sua música para os conterrâneos migrantes, uma forma de preservar a memória cultural daquele povo trabalhador deslocado de sua terra natal para servir de mão-de-obra para o progresso.

A política cultural delineada pelo governo ditatorial priorizava a preservação da memória e o aprofundamento do conhecimento da história brasileira, pontos considerados importantes para a construção da autêntica identidade nacional frente à onda de

modernização que se impunha dentro do projeto desenvolvimentista conservador. Assim, a busca dessa tradição asseguraria a representação da “brasilidade” em face das mudanças que inevitavelmente vinham com o progresso.

Se buscarmos, seguindo nossa proposta principal neste trabalho, qualquer relação destas ideias com o ideário modernista da década de 1920, encontraremos certamente muito mais afinidades do projeto da ditadura com o discurso do grupo verdeamarelista do que com o *Manifesto antropófago* que, como vimos, era carregado de uma visão crítica e irônica sobre as condições históricas que caracterizaram nossas origens.

É fundamental lembrar que, apesar do discurso do governo acerca da “distensão” política, 1975 foi o ano da morte de Vladimir Herzog na prisão, ou seja, a ditadura ainda mantinha o uso da violência física na prática da repressão. Com isso queremos dizer que esse período se caracteriza muito mais pela continuidade da política existente do que por sua ruptura. Pressionado pelos movimentos sociais que começavam a tomar força, o governo seguia seu projeto de controlar o processo de abertura, realizado de forma lenta e gradual.

Demarcava-se, no discurso oficial, a necessidade de preservar a identidade brasileira do assédio promovido nos meios de comunicação de massa pela cultura de origem estrangeira, que se constituía em ameaça à integridade nacional. Tal posição caracteriza um retorno aos valores nacionalistas muito presentes no início da década de 1960, em torno de um ideário nacional-popular, mas seriamente abalados durante o Tropicalismo, quando a noção de “brasilidade” foi construída partindo-se de um embate entre o “arcaico” e o “moderno” e do diálogo entre elementos culturais brasileiros e estrangeiros, inclusive com a assimilação da indústria cultural como meio de expressão e divulgação.

Nesse sentido, podemos aproximar a posição tropicalista do fortalecimento de uma nova forma de interpretar a “cultura” em consonância com os Estudos Culturais. O aspecto cultural é flagrado na própria forma como se organiza a sociedade, com as novas tecnologias da comunicação promovendo o surgimento de um mercado global que modifica não apenas os modos de vida das pessoas, mas a forma como elas pensam sobre isso, o sentido que formulam sobre sua própria condição no mundo e a visão do futuro. O termo

“cultura” ganha, assim, status substantivo e não mais complementar a outros aspectos da vida social, como o econômico e o político. A dimensão cultural corresponde a uma espécie de base a partir da qual se pode pensar o mundo. Cultura envolve um discurso sobre as coisas, o significado que a elas é imputado. Toda prática social tem seu caráter discursivo, afirma Stuart Hall (Hall, 1997), portanto, toda prática social tem uma dimensão cultural, tornando defasada, assim, a noção de cultura como instância que pode ser direcionada de cima para baixo, constituindo-se no “cimento” que garante a coesão da identidade nacional.

Outra questão importante flagrada no discurso oficial e que é rechaçada por Hall é o receio de que a compressão do espaço e tempo, efetuada pela disseminação do uso das novas tecnologias da comunicação, tenha como efeito negativo principal promover a homogeneização cultural, o que implicaria um conseqüente apagamento das diferenças locais, gerando uma cultura mundial unificada, homogeneizada, a partir dos parâmetros ocidentais. Contrário a esta posição, Hall argumenta que, por mais que haja uma expansão do modo de vida global a todos os lugares do planeta, a chegada e assimilação desses processos acontece diferentemente em cada parte. A própria ideia de cultura global se alimenta da diferença para sobreviver. (Hall, 1997) Partindo desse ponto de vista defendido por Hall, a abertura para o “outro” não pode ser encarada como uma ameaça para uma “unidade nacional” idealizada.

De todo modo, no final da década de 1970, com o início do processo de redemocratização e o crescimento dos movimentos sociais pulverizados pelo país, a política cultural centralizadora do Estado começa a perder força. Segundo José Mário Ortiz Ramos, no âmbito cinematográfico, na virada da década, com “o mercado conquistado, sai de cena o palavrório em torno de uma ‘identidade nacional’, a defesa de uma ‘cultura brasileira’, para entrarem projetos rentáveis comercialmente” (Ramos, 1983, p.157).

A política para o cinema buscava articular dois polos: o desenvolvimentista, através do incentivo a um tipo de filme que agradasse ao grande público e que pudesse, assim, alavancar uma produção industrial; e o cultural, que, com apoio das instituições públicas, gerasse obras de “qualidade” que exaltassem a cultura nacional. Essa dicotomia persistirá até os anos 1980, a partir de quando se tentará ainda incentivar a entrada em cena da iniciativa privada como um novo agente para o financiamento da produção. O fato é que o

bom desempenho que o cinema brasileiro conseguiu obter no mercado deveu-se boa parte a filmes diversificados que incluíam aqueles estrelados por Mazaropi e Os Trapalhões, além das estigmatizadas pornochanchadas.

Em maio de 1978, a revista *Filme Cultura* publicou uma enquete acerca das perspectivas que se poderiam vislumbrar para o cinema brasileiro em um momento em que a empresa estava prestes a passar por uma reestruturação e pela mudança de direção com a saída de Roberto Farias. Nessa enquete, o cineasta e montador Eduardo Escorel reflete sobre o velho dilema do setor no país, que se tornava mais agudo principalmente após a experiência do Cinema Novo. Abrangente, ele tenta sintetizar a questão, pondo um pé em cada ponta do problema: de um lado, a preocupação em ocupar o mercado e, de outro, a necessidade de desenvolver no cinema uma abordagem mais polêmica e inovadora da realidade.

O pequeno depoimento de Escorel toca em pontos interessantes do debate. Ele inicia o texto com a seguinte afirmação: “O projeto cultural e artístico do cinema brasileiro, a meu ver, está indissolúvelmente ligado ao problema crucial do mercado” (FC nº 29, p.3). Na opinião de Escorel, para resolver o problema, seria necessário tornar o filme brasileiro um “bom negócio” para o exibidor.

Ao mesmo tempo, ele considerava que o maior desafio para o nosso cinema naquele momento seria reconquistar a vitalidade perdida no período entre 1968 e 1975, como consequência do endurecimento do regime militar. “Durante este tempo, o cinema entre nós caiu num certo estado de perplexidade”, diz ele, qualificando os filmes feitos na época como produtos amorfos e anódinos. Por fim, ele aponta que outra tarefa urgente do cinema seria o retorno à prática dos roteiros originais que pudessem refletir sobre os temas contemporâneos: “creio que a época da adaptação já passou e foi justamente o período entre 1968 e 1975” (Escorel, FC, nº 29, p 3-4).

Não fica bem claro se se trata de uma autocrítica do diretor quanto à realização de seu filme *Lição de amor* (1975), uma adaptação da obra *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Mas, resumindo sua declaração, podemos concluir que a tarefa que se delineava para cineastas e produtores na virada da década de 1970 para a de 1980 não era

nada simples. Tratava-se de cunhar um projeto cultural que gerasse um “produto que os exibidores aceitem e que tenha condições de concorrência com os hábitos adquiridos pelo espectador brasileiro” mas que aborde temas “que possam representar uma real contribuição no plano das ideias” e que não sejam “meras repetições de coisas exaustivamente vistas e conhecidas” (Escorel, FC, nº 29, p 3-4).

2.2 A redefinição do papel do intelectual

Um projeto global: o novo Cinema Novo

Na década de 1970, o que vemos é a desarticulação do projeto nacional-popular, que começara a ser desmontado no final da década anterior, com o Tropicalismo. José Mário Ortiz Ramos identifica no filme *O amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, a mudança de posição assumida pelo grupo cinemanovista a partir da aproximação com o Estado ditatorial e a necessária despolitização que isso acarretaria nas obras e no discurso crítico. Não havia mais a pretensão de que a arte fosse capaz de transformar a realidade de cima para baixo. O objetivo agora era atrair o público para o cinema e não mais conscientizá-lo. Para Ortiz Ramos, o projeto nacional foi, nesse momento, apropriado pelo Estado, sendo a busca da identidade brasileira uma tentativa de unificação do país a partir da construção despolitizada do que constitui a própria feição do homem brasileiro:

A crítica não era endereçada à empostação sociológica, mas sim à pretensão conscientizadora, fortemente politizada, do projeto nacionalista da década anterior. [...] num movimento que ia da postura “sociológica” para a “antropológica”, exorcizavam-se os fantasmas do dirigismo paternalista e da inexistência de um novo projeto nacional, duas realidades duras para um cineasta da formação de Nelson Pereira. Mas obscurecia-se o essencial: o projeto nacional agora era comandado pelo Estado. (Ramos, 1983, p.129)

Quando o filme foi lançado, houve uma série de discussões sobre a nova postura do cineasta em relação à cultura popular. No filme, que aborda o universo da umbanda, o diretor assumia como realidade a possibilidade, segundo esta crença religiosa, de o personagem que tem o corpo fechado voltar à vida. Numa entrevista a Jean-Claude Bernardet para o jornal *Opinião*, o cineasta afirmava que sua intenção era fazer um filme popular que pudesse gerar um “projeto global” para o cinema brasileiro, que fosse “quase o projeto piloto de uma posição cinematográfica”. Para Nelson Pereira, ao assumir a visão popular da realidade, o filme necessariamente atrairia o público para o cinema:

O principal é que eu queria fazer um filme que fosse popular. Não se pode afirmar com certeza, mas um filme que fosse uma visão popular da realidade. E esse filme, sendo popular, seria consequentemente comercial. Fazíamos filmes numa posição autoral, sem nos preocuparmos com o público. (*Opinião*, 14/02/1975, nº119, p.20)

Segundo ele, essa forma de abordagem representava uma alternativa para a conquista do mercado de salas brasileiro em relação ao modelo comercial que fazia sucesso de bilheteria na época: as comédias eróticas. Nessa mesma entrevista, como membro de uma comissão criada pelo Ministério da Educação e Cultura para pensar a mudança de estrutura dos órgãos estatais de cinema, de acordo com as propostas contidas no Projeto Brasileiro de Cinema, elaborado durante o I Congresso, ele defendia a atuação da Embrafilme como coprodutora e distribuidora dos filmes. O envolvimento com o Estado se justifica na luta por um projeto mais amplo, não significando, segundo Nelson, qualquer abdicação da maneira de ver o mundo nem de participação cultural: “a proposta inicial do Governo foi apenas de se fazer filmes literários. Mas nós não estamos interessados em fazer filmes, mas numa política para o cinema brasileiro” (Folheto divulgação Cineclube Macunaíma, 1975).

Mas a ideia central não só desta como de todas as outras entrevistas por ocasião do lançamento do filme era mesmo a mudança de postura do cineasta em relação ao povo, não

mais atuando com superioridade, como instância crítica, mas corroborando seus valores e afirmando a validade de seu modo de vida. Na verdade, ele defende que a crítica deve ser feita em um momento anterior, na escolha do universo a ser abordado, mas:

A partir do momento em que o filme começa, ele tem que usar a linguagem da emoção, estar ligado a estes valores populares, nunca mais criticar, pelo contrário: achar corretíssimos, acho que é uma questão de liberação do público. Sou por um cinema que leve o público a pensar que ele está certo nas condições em que vive. (*Opinião*, 14/02/1975, nº119, p.20)

De forma sintomática, a chamada da entrevista na capa do jornal estampava a pergunta: “Nasce um novo Cinema Novo?” Segundo o entrevistador Jean-Claude Bernardet, esse “projeto global” que vinha sendo formulado por Nelson Pereira a partir de *O amuleto de Ogum* estava fundamentado em uma ideia básica: “que não se pensasse no público como um amálgama indefinido e indiferenciado de compradores de ingressos”, mas sim que “se pensasse no povo e não no público” (*Opinião*, 14/02/1975, nº119, p.20). Essa era a questão principal – como atrair o público sem cair na proposta do entretenimento fácil (o especificamente citado pelo cineasta era a comédia erótica)?

Resumindo a proposta formulada por Nelson Pereira dos Santos em seu filme-manifesto, podemos concluir que, naquele momento do “novo “Cinema Novo”, a busca pelo público (na realidade, meta que já vinha sendo perseguida pelos cinemanovistas desde o final da década de 1960 e que foi alcançada com êxito em *Macunaíma*) não podia deixar de ser observada, já que essa foi sempre uma das principais críticas feitas aos cinemanovistas. Essa posição aparece estampada numa crítica escrita, no jornal *O Globo* por Fernando Ferreira sobre *O amuleto de Ogum*:

O mais lamentável da experiência, em si, fecunda do Cinema Novo, talvez tenha sido a dificuldade de dialogar com a platéia cujos problemas discutia e analisava. Essa dificuldade já foi diagnosticada como resultado de uma posição crítica e superior, quando não paternalista, na apreciação desses problemas como dos personagens e situações que neles se

envolviam. [...] O certo entretanto é que grande parte dos trabalhos do Cinema Novo via segundo fórmulas, e talvez de forma inconscientemente preconceituosa, os dados de uma realidade social e cultural cuja defesa, em princípio, se propunha assumir. (Fernando Ferreira – *O Globo* 19/02/1975)

Como vemos, a busca pelo público (ou pelo “povo” nas salas) associava-se a compromissos temáticos ligados às antigas propostas dos cineastas vinculados ao movimento do Cinema Novo. O “povo” permanece como assunto de interesse, embora as questões relacionadas a ele sejam agora tratadas de outra forma. Como Nelson afirma, na polêmica que se segue à exibição do filme, o cineasta agora era “cavalo do povo”. Despindo-se de uma postura de analista e de indicador de caminhos, ele flagra de forma poética representações do meio popular.

As patrulhas ideológicas

Se a década de 1970 começa com a discussão em torno do vazio cultural, os anos 1980 se iniciam sob as fagulhas de um grande debate que surge em uma entrevista dada por Carlos Diegues ao jornal *O Estado de São Paulo* em 31 de agosto de 1978. Esta entrevista, reproduzida no *Jornal do Brasil* no dia 03 de setembro do mesmo ano, gerou uma polêmica que se espalharia pelos principais meios de informação do país. Nela, Cacá cunhou a expressão “patrulha ideológica”, que descreveria uma certa “perseguição” por parte da tradicional esquerda brasileira a artistas anteriormente engajados e que teriam abandonado a antiga proposta de uma arte instrumental e conscientizadora, capaz de transformar a realidade em favor de um viés mercadológico. Diz ele:

Um negócio que eu também acho muito grave é essa espécie de patrulha que existe no Brasil. Uma espécie de polícia ideológica que fica te vigiando nas estradas da criação, para ver se você passou da velocidade permitida. São patrulheiros que ficam policiando permanentemente a criação, a criatividade, tentando limitar ou dirigir para essa ou aquela tendência. (Diegues, 1988, p.33)

Diegues recebeu duras críticas na época do lançamento de *Xica da Silva*³⁷ (1976) por suas posições conservadoras e mesmo racistas ao reforçar estereótipos em relação à mulher negra³⁸. O filme, que investia pesado no erotismo, buscava dialogar com o público e com o mercado, abandonando a proposta inicial do Cinema Novo, cuja estética e posição ideológica eram bem mais radicais do que aquelas que predominavam na década de 1970, no âmbito da política de financiamento estatal. Em resumo, Diegues era acusado de trair o Cinema Novo e de aderir ao “cinemão”. O chamado “cinemão” financiado pela Embrafilme constituía-se de filmes de alto orçamento, convencionais em termos de estética e narrativa, nos quais se buscavam a qualidade e o bom acabamento e cujo principal objetivo era atrair o público para as salas de cinema. Na entrevista ao *Estadão*, Diegues responde às críticas, contra-atacando certo tipo de intelectual que considerava derrotista:

[...] eu não sei o que é cinemão e cineminha. [...] no cinema não existe filme caro e filme barato. [...] Se o filme custou cem e rendeu mil, é um filme barato. Se o filme custou dez e rendeu cinco, foi um filme muito caro. [...] Mas é que essas pessoas, esses intelectuais mórbidos, não gostam da vitória. Gostam da derrota. [...] Eu acho que a tristeza e a seriedade são de direita, são fascistas. Eu quero uma sociedade mais feliz e mais alegre. [...] E não vou tentar chatear ninguém com meus filmes. Vou tentar, pelo contrário, me entender com meu próximo mais próximo, que é o povo brasileiro, o público brasileiro. Essa questão do mercado é a questão básica, porque a obra de arte é feita para o Outro. O público é o Outro. O resto são adequações econômicas. De Bergman a Spielberg, tudo é comercial, tudo passa nas mesmas salas. (Diegues, 1988, p.35)

³⁷ O filme foi assistido por 3.183.582 milhões de espectadores.

³⁸ O próprio Carlos Diegues faz um resumo das críticas que recebeu ao desembarcar no aeroporto do Rio de Janeiro, chegando de Paris, onde tinha ido para lançar o filme: “Encontrei, isso sim, o artigo de um representante do harvardismo caipira (publicado na revista de um editor de que me considero admirador e amigo), onde eu era acusado de ‘produtor de pornocultura’ e de comprar, com Xica da Silva, o meu ingresso no sistema. Ano e meio antes, por ocasião do lançamento do mesmo filme no Brasil, o jornal *Movimento* me chamou de escravagista e dizia que meus filmes procuravam sempre justificar o poder. *Opinião* foi mais longe: pediu, pura e simplesmente, que eu fosse impedido de fazer mais filmes” (Diegues, 1988, p.40).

Na mesma entrevista, Diegues se dizia interessado em fazer cinema para o povo, mas sem dirigismo ideológico nem didatismo, sem pretender ensinar mais nada a ninguém. Não nega as raízes cinemanovistas, porém, reconhece que o Cinema Novo, de “movimento” transformou-se em “monumento”, ou seja, uma espécie de patrimônio cultural que para sempre será evocado como referência para o cinema brasileiro mas cujas propostas estariam superadas pelas novas circunstâncias históricas. O tempo passa e Cacá entende que o cinema deve ser plural, manter-se livre para explorar diferentes caminhos, estar aberto a todas as possibilidades criadoras. Critica os patrulheiros ideológicos que exatamente cerceiam essa liberdade de criação, tentando o tempo todo direcionar a produção para uma determinada tendência.

Os argumentos de Carlos Diegues a favor da pluralidade na determinação dos rumos do cinema não deixam de ser curiosos, se pensarmos que, naquele momento, especialmente na segunda metade da década de 1970, predominava no campo do cinema brasileiro, pelo menos, no âmbito estatal, uma política que se moldava por parâmetros principalmente mercadológicos determinados, com predominância de um certo grupo de diretores à frente das produções realizadas. Momento de redefinições, à beira da virada para a década de 1980, voltavam à discussão em primeiro plano o papel da arte e a posição ideológica do artista diante do quadro político que se delineava a partir do processo de reabertura. Tentava-se dar um passo à frente em relação à questão que predominara durante a década do “vazio cultural”: o mercado e o público, instâncias que vinham sendo constantemente confundidas, no discurso culturalista assumido por alguns cineastas e produtores principalmente a partir da publicação da PNC, com a expressão da cultura popular, ou pelo menos com a resposta do intelectual aos anseios do povo de ver refletidos na tela seus próprios valores, mas sem o didatismo que havia caracterizado o período anterior (*O amuleto de Ogum*).

A reabertura política impunha um posicionamento do intelectual. O engajamento, que tinha sido tema central na década de 1960, voltava ao centro dos debates, numa espécie de acerto de contas após os anos de ditadura. A discussão sobre as patrulhas ideológicas se insere em um momento de crise no pensamento político de esquerda a nível mundial.

Particularmente no Brasil, o fracasso do projeto transformador que marcou os anos 1960 com o golpe militar e a derrota arrasadora sofrida pela guerrilha posteriormente tornaram mais intenso e doloroso esse movimento de revisão.

Pressupostos marxistas consolidados em práticas antidemocráticas eram então reavaliados ao serem postos em questão sua ortodoxia e autoritarismo. O processo de redemocratização disseminava entre intelectuais e artistas a percepção de que uma nova realidade se configurava no Brasil, e para pensá-la dever-se-ia trabalhar com ideias que pudessem dar conta da complexidade do momento político por que passava o país.

A discussão sobre a patrulha de esquerda atualiza a antiga polêmica entre os artistas e intelectuais dos Centros Populares de Cultura (CPC), defensores de uma arte popular revolucionária, basicamente comunicativa e instrumental, e os integrantes do Cinema Novo, quando estes investiram na invenção e na expressão poética e autoral para dar forma às suas ideias também revolucionárias. Atualiza, ainda, outra discussão ocorrida pouco tempo depois, com a eclosão do Tropicalismo e sua revolução comportamental, indisciplinada, vista pelo movimento estudantil e pela esquerda partidária como esvaziada de uma proposta consequente de transformação.

Agora, a principal questão em foco era a vinculação ao Estado de setores anteriormente comprometidos com uma arte crítica. E ainda a adesão desses setores a um projeto cultural balizado pelos parâmetros de mercado.

Redefinição do papel do intelectual

Marcelo Ridenti faz uma breve análise das modificações sofridas pelo mercado editorial brasileiro, já a partir dos anos 1960, porém mais significativas na década de 1980, quando publicações mais bem cuidadas e que obtiveram sucesso de vendas levaram a indústria editorial a atingir outro patamar de profissionalização. O tema de Ridenti é a

“mercantilização” daquelas ideias de esquerda que, na década de 1960, uniam os intelectuais em torno de um projeto revolucionário para a sociedade. Ele parte da análise da recepção do livro de Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, publicado em 1986 no Brasil com grande repercussão de público e crítica, para pensar sobre a situação do intelectual brasileiro na década de 1980.

O livro chegou ao Brasil em um momento em que se reconfigurava o quadro político brasileiro com o retorno do país à democracia. A virada dos anos 1970 para a década de 1980 marcou uma crise quanto ao papel do intelectual em relação à sociedade, num processo que tivera início em meados da década após a derrota da luta armada contra a ditadura. O crescimento dos movimentos sociais e a mobilização dos trabalhadores organizados na luta por seus direitos à frente dos sindicatos puseram em xeque a posição do intelectual engajado que assumia a vanguarda da luta revolucionária ou ao menos se propunha “a ensinar aos trabalhadores ou ao povo ignorante as verdades do seu saber” (Ridenti, 2010, p.162).

Ridenti identifica uma dicotomia na forma de o intelectual brasileiro reagir diante do novo contexto em que se encontrava. Nessa dicotomia, temos de um lado, aqueles que optaram por se engajar nos novos movimentos sociais, mas agora não mais assumindo uma postura doutrinária, pressupondo que o trabalhador e o povo em geral tinham autonomia para liderar suas próprias lutas sem a necessidade de tutela. É nesse espírito que surgia o Partido dos Trabalhadores (PT), selando uma aliança entre sindicalistas do movimento operário do ABC paulista, membros das Comunidades Eclesiais de Base (CEB) e intelectuais de esquerda. O outro tipo de posição assumida, na visão de Ridenti, foi simplesmente o afastamento da luta política pelo intelectual, agora voltado para sua carreira profissional, no papel de observador neutro da realidade.

Para Ridenti, a boa recepção de *Tudo que é sólido desmancha no ar* por parte do público leitor brasileiro deve-se à própria situação por que passava a intelectualidade (entendida em sentido amplo, segundo Ridenti, compreendendo professores, estudantes, artistas, profissionais liberais) naquele momento de transição e de questionamento de antigas certezas, “vendo-se imersa e por vezes perdida num turbilhão de mudanças políticas, sociais e culturais” (Ridenti, 2010, p. 162).

No livro, Berman interpreta o *Manifesto do Partido Comunista*, escrito por Marx e Engels em 1848, a partir dos valores característicos da modernidade, em especial a propensão à mudança e a valorização da individualidade e do desenvolvimento pessoal como sendo anterior e complementar ao desenvolvimento da coletividade. E é exatamente esse ponto que mais atraiu o leitor brasileiro, segundo Ridenti. Com o fim do regime militar e a consolidação de uma nova prática política que se configurava a partir do engajamento da sociedade civil em movimentos sociais, a atitude do intelectual em relação à sociedade mudaria, não fazendo mais sentido sacrificar a expressão da individualidade em prol do coletivo. A visão libertária sobre a modernidade, assumida por Berman, com ênfase na subjetividade e no desenvolvimento pessoal, vinha a calhar para os intelectuais que buscavam novas formas de inserção política em consonância com as mudanças por que passava a sociedade brasileira.

No entanto, segundo Ridenti, uma outra interpretação do livro de Berman era também possível. Numa década cujo tom político mundial pendia para o conservadorismo – num cenário dominado pela globalização e pelas ideias neoliberais que davam sustentação aos governos de Ronald Reagan e Margareth Thatcher –, o interesse primordial do intelectual deslocava-se para o desenvolvimento da própria carreira no lugar da disposição de atuar na sociedade a fim de superar as desigualdades sociais que se apresentam ainda mais cruéis nos países subdesenvolvidos.

A incessante transformação das condições de existência por meio do desenvolvimento ilimitado característico da modernidade pode levar esse tipo de intelectual à descrença no poder de interferir na realidade e fazer com que ele prefira usufruir de sua posição privilegiada diante do mercado globalizado, dedicando-se arduamente à ascensão de sua própria vida profissional. Enfim, a imagem do intelectual engajado dos anos 1960, para esse grupo pragmático, ficou superada como figura quixotesca em busca da utopia ou simplesmente como fruto de um equívoco na crença de que, ao se posicionar como liderança revolucionária, seria capaz de transformar a sociedade.

Como já vimos, essa mudança no papel do intelectual ocorreu ao longo da década de 1970, e ficou patente na polêmica em torno da patrulha ideológica. Tal transformação não pode ser apenas atribuída à repressão empreendida pela ditadura militar e pela

predominância de parâmetros de mercado, mas também na esteira das transformações por que passava o mundo globalizado e a situação do indivíduo nele. Segundo Ridenti:

A busca moderna de desenvolvimento ilimitado foi deixando de dirigir-se para a ruptura coletiva com a condição de subdesenvolvimento nacional, exploração de classe e coisificação dos indivíduos. Intelectuais, em especial, passaram a ser crescentemente seduzidos pelo acesso individual ao desenvolvimento de um mundo globalizado, embora seu discurso mantenha tons esquerdistas. (Ridenti, 2010, p. 169)

A crítica ecoa em *O Rei da vela*, na cena em que o intelectual Pinote procura Abelardo I para pedir-lhe dinheiro. O intelectual se declara de uma “neutralidade radical” e se diz preocupado em sustentar seus três filhos. A crítica, que consta na peça de Oswald e no filme de José Celso e Noilton Nunes, se encaixa na análise que Ridenti faz do comportamento do intelectual nos anos 1980. Uma discussão que foi levantada na cultura brasileira após o golpe militar, retomada por Nelson Pereira dos Santos em seu filme *O amuleto de Ogum*, desdobrou-se com a discussão da patrulhas ideológicas e chegou aos anos 1980 sem as feições completamente definidas. Quais seriam o papel e a forma de atuação do intelectual e do artista num momento crucial para o país, numa época de abertura política e redefinição da identidade? Berman coloca a questão:

Tenho procurado mostrar como diversos indivíduos e pequenos grupos defrontaram com seus próprios fantasmas e como, a partir dessas lutas interiores, conseguiram criar sentido, dignidade e beleza para si próprios. Até aí, nenhuma dúvida; mas podem essas investigações pessoais, familiares, locais e étnicas gerar algum tipo de visão mais ampla ou de esperança coletiva para todos nós? (Berman, 1987, p. 329)

Nessa nova configuração, caberia ao intelectual ou artista escolher o caminho a seguir, entre o egocêntrico “individualismo” e a “individualidade libertária” a partir da qual se poderia atuar para construir um mundo também mais livre. No entanto, no setor

cinematográfico, discussões estéticas, sobre o papel da arte e do artista, nunca aparecem isoladas das questões econômicas, de sobrevivência mesmo do setor. Nos anos de ditadura, desenvolveram-se formas alternativas³⁹ de produzir e criar, mas os novos tempos que despontavam induziam os produtores culturais a procurarem ocupar espaços legitimados, institucionalizados. No início do filme *História dos anos 80*, longa-metragem de baixo orçamento produzido pela Corisco Filmes, com verbas complementares da Embrafilme, mas nunca exibido em circuito comercial, Roberto Moura faz uma breve análise da situação do cinema da época, falando pela voz do personagem que representa a voz autoral do filme:

OFF: Aquela impossibilidade de viver em sociedade. Enquanto isso, a possibilidade de viver numa sociedade alternativa, que enfrentava na prática a lei e a ordem, parecia vencida, pelo menos provisoriamente o sonho tinha acabado. Mesmo assim, em 1980, nos organizamos numa cooperativa pra fazer o Vargas na veia, esquema já visto então como completamente obsoleto. O Cinema Novo bem enterrado, frente às novas mentalidades de classe de um desencanto total com as formas alternativas de produção artística e de subsistência. É, mas tem a coisa dos artistas e técnicos, o projeto provocador do filme de episódios.

Formas alternativas de produção eram progressivamente abandonadas. A tendência que se configurava era a profissionalização cada vez maior do setor.

Novo padrão técnico e profissionalização x crise econômica

³⁹ “Eu acredito que nos últimos anos dez anos desses 15 anos de incultura, surgiram uma série de comportamentos e atitudes novas. Elas não chegam à tona, não emergem, mas elas se desenvolvem sem que nós mesmos tenhamos percebido. E hoje a gente ainda não sabe bem decodificar qual é. Houve uma forma de desenvolvimento cultural subterrâneo”. (Jean-Claude Bernardet, *Filme Cultura* nº 34 jan/ fev / mar 1980)

José Mário Ortiz Ramos chama a atenção para o processo de modernização técnica por que passava o cinema brasileiro na década de 1980, em meio a todas as dificuldades econômicas que atingiam o setor (e o país como um todo). A preocupação com a “qualidade” e o bom acabamento dos filmes aumentava à medida que o mercado audiovisual se tornava mais competitivo com a força cada vez maior da produção televisiva referenciada pelo “padrão global de produção” e a expansão da publicidade.

O interesse em comercializar os filmes no exterior também estimulava a busca pelo aprimoramento técnico das produções. Em meados da década de 1970, a Embrafilme passou a investir mais agressivamente na venda dos filmes brasileiros para o mercado internacional, tanto para a TV quanto para as salas de cinema (o que, na verdade, seria o objetivo principal da empresa, quando foi criada, em 1969). Em uma estratégia que vinha a calhar com a intenção de divulgar a imagem do país, a empresa chegou a instalar escritórios em Nova York e Paris e iniciar uma “política de coquetéis”. Com isso, os filmes brasileiros tiveram considerável participação em festivais e um expressivo número de premiações no exterior. Outra razão para esse investimento no mercado externo estava na possibilidade (frustrada, a não ser em alguns casos de coprodução) de captar recursos, que, principalmente no decorrer da década de 1980, tornavam-se cada vez mais escassos.

Segundo Ortiz Ramos, à maior exigência quanto à qualidade do produto audiovisual corresponde uma demanda maior pela profissionalização nas funções técnicas, a começar pela própria confecção do roteiro. Ele cita uma declaração do roteirista Leopoldo Serran para demonstrar isso: “O cinema tem um quê de aventura, e durante muito tempo foi isso mesmo. Mas pode ser uma aventura bem paga. Ser bem pago não é careta” (Serran *apud* Ramos, 2004, p.30). Outras funções também tentariam se sofisticar na busca de elevação do padrão das produções, como a fotografia, o som, a direção de arte e a própria finalização do filme. O cineasta Roberto Gervitz, documentarista que realizou seu primeiro longa-metragem de ficção na década de 1980 (*Feliz ano velho*, 1986), atribui essa elevação da qualidade técnica ao contato maior com a publicidade e à própria formação da nova geração que inicia a filmar na década de 1970:

Em São Paulo, houve também uma grande sofisticação técnica propiciada pelo crescimento da publicidade. Esse conhecimento técnico foi socializado por pessoas que não eram de publicidade, enquanto profissionais dessa área se dedicavam a outras coisas, num processo de troca muito benéfico para o cinema brasileiro, que hoje é um cinema muito competente. O Festival de Gramado mostrou isso, com todos os filmes bem fotografados, com bom som. Eu faço parte de uma geração que teve essa formação técnica. (*Filme Cultura* nº 48 – novembro 1988).

No caso do som, Fernando Morais da Costa comenta que houve no Brasil um atraso na formação de profissionais de finalização em relação ao que aconteceu na Europa e nos Estados Unidos. A partir do final dos anos 1970, a entrada de equipamentos mais modernos no mercado e a sofisticação dos estúdios melhoraram as condições técnicas de captação. A partir da vinda de duas editoras de som francesas – Emmanuele Castro e Dominique Paris – para trabalhar em produções brasileiras, em 1979 e 1981, algumas jovens profissionais assumiram a função de edição de som em meados dos anos 1980. (Costa, 2008, 169-170).

No início da década de 1980, as condições para fazer filmes não eram simples. Os produtores sofriam com preços astronômicos para compra de negativos e aluguel dos equipamentos. Depois do trabalho de captação realizado, fotógrafos lidavam com problemas técnicos nos laboratórios. Segundo o diretor e fotógrafo Murilo Salles, o problema não era com as máquinas, mas com os homens que as manipulavam, que eram mal formados para exercer a atividade. O fotógrafo, metucioso, tinha que acompanhar o trabalho no laboratório a contragosto dos profissionais. Para ele, uma das razões para a má vontade com os filmes brasileiros era a oferta garantida de trabalho, com a obrigatoriedade de copiagem dos longas estrangeiros no Brasil.

Acho que é isso que acontece com a Líder: aquele laboratório incrível, mas sem material humano condizente. [...] Acredito que eles devem pagar muito pouco, além de não poderem investir muito em aprimoramento técnico. O negócio é produzir rápido para faturar muito e manter o mamute. [...] qual o critério de julgamento, a velocidade ou a qualidade? Acho que desta forma a Líder vai acabar se estrepando. A qualidade que ela conseguiu foi conquistada em grande parte pelas exigências de fotógrafos tais como Lauro Escorel, Dib Lufti, Afonso Beato, eu, Mário Carneiro, Fernando Duarte, Pedro de Moraes, José Medeiros, Rodolfo Sanches e outros. (*Filme Cultura*, 38/39 – ago-nov 1981)

A qualidade da exibição cinematográfica nas salas brasileiras era ainda bastante precária. As projeções sofriam com o estado de má conservação dos equipamentos e muitas vezes com o despreparo técnico do operador. Naquele momento, se podiam contar nos dedos, segundo Sérvulo Siqueira, as salas de projeção em condições de exibir apenas de forma razoável imagem e som de um filme (*Filme Cultura*, nº38/49, p. 39). Predominavam ainda os cinemas de grandes dimensões com acústica ruim. A utilização de caixas pouco potentes e projetores a carvão comprometiam a qualidade de exibição dos filmes.

Ao longo da década de 1980, a queda do público provocou o fechamento de inúmeras salas, principalmente no interior. Segundo matéria publicada na revista *Filme Cultura*, “no final do primeiro semestre de 1986, dos 3 mil 271 cinemas existentes no país em 1975 restavam apenas 1.387” (*Filme Cultura* nº47 – ago 1986).

Mas era premente acompanhar o avanço tecnológico do cinema internacional, com a instalação do som *dolby* e a substituição do carvão pelas lâmpadas xenon. Segundo o superintendente do Centro Técnico Audiovisual da Embrafilme, Afonso Beato, instalar o som *dolby stereo* não chegava a ser um investimento muito alto para o exibidor brasileiro. “O exibidor sempre esteve interessado em obter lucro rápido e não colocava bons equipamentos nem cultivava o público. Mas ultimamente esta mentalidade está mudando, ele percebeu que o cinema pode voltar a ser um bom negócio”, dizia Beato (*Filme Cultura*, nº 47 – ago 1986).

Seguindo uma tendência mundial, as grandes salas foram sendo substituídas por salas menores, com capacidade para cerca de 300 espectadores, agrupadas em galerias ou *shopping-centers* com estacionamento e programação variada. Esta situação configurou uma nova realidade para o cinema brasileiro: a elitização do público, com o afastamento das classes de baixa renda das salas. “Entre fevereiro de 1985 e fevereiro de 1986, o aumento do preço do ingresso foi de 421% acima do índice da inflação do período (Enciclopédia do Cinema Brasileiro, 2000, p. 223).

Um estudo de caso: O filme *Quilombo* e o desenvolvimento de uma tecnologia fílmica brasileira

Talvez o filme realizado na década de 1980 que possa exemplificar melhor essa preocupação com o investimento no aperfeiçoamento técnico do cinema brasileiro seja *Quilombo* (1984), uma superprodução realizada por Carlos Diegues. *Quilombo* custou US\$ 1,5 milhão (Ramos, 2000, p.442), sendo uma coprodução entre a produtora de Diegues (CDK Produções Cinematográficas), a Embrafilme e a francesa Gaumont, que se comprometia a reembolsar parte dos custos em troca dos direitos de distribuição do filme na Europa Ocidental. A ideia inicial era realizar uma série para televisão, com oito horas de duração, o que acabou não acontecendo por falta de recursos. (Nadotti, 1984)

A escolha por abordar este filme aqui se deve ao fato de ele representar uma espécie de tentativa de síntese entre o ideário característico dos anos 1960 e uma questão própria dos anos 1970, a de tornar o filme competitivo no mercado. Ao tratar da resistência dos escravos refugiados em Palmares – o mais importante quilombo brasileiro –, o filme retomou um tema que evocava o universo do Cinema Novo, focando-se na luta política e no anseio popular pelo fim da opressão imposta pelo colonizador. O filme, na verdade, traduzia-se numa retomada do sentimento utópico do cineasta ao tratar a questão política do país. A luta pela liberdade, que era o motor do filme, não por coincidência refletia os anseios da sociedade brasileira que, naquele momento, se mobilizava, indo às ruas para pressionar o governo militar e o Congresso Nacional pelo enterro definitivo do regime ditatorial com a realização de eleições diretas para presidente da República.

Em meio às discussões sobre a questão da qualidade técnica dos filmes, a produção investiu pesadamente na construção da cenografia que constituiria uma das forças principais da narrativa ambientada no Brasil do século XVII. Uma matéria publicada na revista *Filme Cultura* (nº 43, jan-abr 1984) ressalta exatamente o trabalho sofisticado do cenógrafo Luiz Carlos Ripper no centro de produção construído em Xerém, na Baixada Fluminense. Segundo a revista, o centro de produção, batizado por Carlos Diegues de

“Uzina Barravento” em homenagem a Glauber Rocha, deveria ir além da preparação do material cenográfico de *Quilombo*, constituindo-se num centro de criação e pesquisa permanente que serviria de apoio ao desenvolvimento de uma “tecnologia fílmica brasileira”.

A matéria é curiosa por trazer à discussão uma antiga dicotomia brasileira: a valorização da cultura popular aliada ao desenvolvimento técnico e a um trabalho exaustivo de pesquisa, mescla a partir da qual se engendraria a tal “tecnologia fílmica brasileira”: “sua ambição (de Ripper) é chegar ao nível do espetáculo, inclusive o do grande espetáculo, com recursos e meios brasileiros, de maneira brasileira, através de um processo cultural que seja valorizador de nossa cultura, das tradições artísticas e artesanais do país” (*Filme Cultura*, nº 43, jan-abr 1984, p.68).

A inspiração para a concepção do trabalho de criação cenográfica foi, segundo Ripper, o gênero *western* americano, o qual não se propôs a reproduzir com fidelidade os ambientes do oeste norte-americano no século XIX: “aquilo que vemos nunca existiu daquele modo [...], é fruto de uma opção, de uma interpretação da realidade [...] que passa automaticamente a ser aceita como expressão do real” (*Filme Cultura*, nº 43, jan-abr 1984, p.68). No Brasil, por não termos uma visualidade fílmica consolidada em filmes de época que sirva como referência para novas produções, a tarefa de criar uma tradição em cenografia ainda estaria por ser cumprida.

O elevado valor do orçamento de *Quilombo* se deve, em parte, ao uso de equipamentos modernos para a filmagem (a revista ressalta a presença de refletores potentes e da câmera Arriflex BL 3 com uma telecâmera acoplada que transmite a imagem para um monitor de vídeo, “processo dos mais avançados que permite uma agilização sem precedentes da produção”) e a realização dos efeitos especiais sofisticados que requerem um trabalho mais especializado que envolve altos custos e pesquisas.

O processo de elaboração do material cenográfico foi desenvolvido por uma equipe interdisciplinar composta, além dos profissionais de cenografia, de escultores, folcloristas e artesãos locais. Materiais industrializados foram substituídos por outros mais baratos, facilmente encontráveis nos arredores do centro de produção, como o barro e o bambu. Os

artesãos se utilizaram de seus saberes para fazer o trabalho, sendo, porém, supervisionados por técnicos e incentivados a criar formas novas, expandindo seu repertório usual. Para estimular a criatividade, foram oferecidos a eles prêmios em dinheiro. A opção pelo uso de materiais alternativos e pelo emprego do trabalho dos artesãos, segundo Ripper, não se justificaria primordialmente por razões econômicas, mas sim conceituais: “é uma reafirmação dos princípios artesanais autênticos justamente porque eles são culturalmente autênticos” (*Filme Cultura*, nº 43, jan-abr 1984, p.69). No entanto, em termos históricos, o filme comete um erro básico ao representar a cultura de Palmares como pertencente à etnia ioruba, quando, na verdade, ali os negros eram de origem banto, pois os iorubás ainda não haviam sequer chegado ao Brasil naquele momento (Stam, 2008, p.437).

Em plenos anos 1980, no discurso sobre a construção do filme, que vislumbrava alcançar em termos de visualidade e narrativa o padrão hollywoodiano, sem abrir mão da busca pela “autenticidade cultural”, parece que revivemos o ideal oswaldiano tal como fora expresso no pau-brasil ou na antropofagia, sem, porém, que essa referência ao autor modernista fosse sequer mencionada no texto da revista ou na fala do entrevistado. Ela pode ser percebida, porém, subterraneamente, na expressão da dicotomia presente no engendramento dessa tecnologia fílmica brasileira que corresponde, nada mais nada menos do que à formulação de uma maneira de fazer própria elaborada a partir do saber popular, por um lado, e do saber técnico especializado (nacional e importado), por outro. Segundo Augusto de Campos:

Conotação importante derivada do conceito de “antropofagia” oswaldiano é a ideia da “devoração cultural” das técnicas e informações dos países desenvolvidos, para reelaborá-las com autonomia, convertendo-as em “produto de exportação” (da mesma forma que o antropófago devorava o inimigo para adquirir as suas qualidades). Atitude crítica, posta em prática por Oswald, que se alimentou da cultura europeia para gerar suas próprias e desconcertantes criações, contestadoras dessa mesma cultura. (Campos, 1978, p. 124)

Criticado pela imprensa devido ao fraco desempenho econômico do filme, em artigo escrito em 1986, como resposta aos ataques desferidos pela *Folha de SP* na série *Esse*

milhão é meu, Diegues tentava explicar as razões do insucesso, que vão desde efeitos climáticos negativos provocados pelo fenômeno *El niño* até a desvalorização do franco em relação ao dólar (a francesa Gaumont era coprodutora do filme).

Por fim, Diegues descreve com amargura a situação do cinema brasileiro como resultante da crise do país. Os custos de produção tornavam-se cada vez mais elevados (“graças à extrema dolarização de sua economia, com grande parte de seus itens orçamentários pagos (direta ou indiretamente) na moeda americana” / Diegues, 1988, p.80). Além disso, a inflação em alta desvalorizara o valor investido pela Embrafilme, pago em onze parcelas mensais (“numa economia de inflação de 200% ao ano, a Embrafilme pagou no 11º mês exatamente o mesmo que havia pago no primeiro”/ *Idem*, 1988,p.75). E, finalmente, para piorar a situação, o cinema ainda se ressentia da fuga do público das salas, provocada pela queda do padrão de vida da população (“Antes da crise aguda, em 1979, haviam sido vendidos 191 milhões de ingressos no ano. Em 1984, esse número cai para 89 milhões” / *Idem*, 1988, p.80).

Mas, e quanto ao filme propriamente dito, qual seria sua proposta estética e cultural? Pelas palavras de Diegues, entendemos que o cineasta tinha como objetivo realizar um filme que fosse capaz de competir visualmente com o cinema americano, com seus “gadgets e efeitos especiais”, mesmo que isso fosse realizado dentro das limitações que se impunham ao cinema brasileiro.

Márcio de Souza fez uma crítica curiosa sobre o filme na revista *Filme Cultura* (nº44, abril-agosto 1984), uma publicação da Embrafilme. Ele, de fato, defende o lado de “espetáculo” do filme. Mas o artigo se torna interessante principalmente por seu caráter involuntariamente ambíguo, revelador de uma certa indefinição quanto aos caminhos a seguir. O texto à primeira vista parece bastante favorável ao filme, ao qual seria tão prazeroso assistir quanto às aventuras de Indiana Jones ou 007. Porém, uma leitura atenta das entrelinhas faz avultar a leitores mais críticos uma visão de que o filme investe pesado no espetáculo, apelando para o exotismo que envolve a religião negra, mas não aborda com profundidade questões fundamentais que a experiência do quilombo poderia suscitar.

Logo no início do artigo, Souza define o filme como pertencente ao gênero “maravilhoso histórico”, que seria “aparentado dos desfiles de escola de samba e primo distante da ficção científica” (*Filme Cultura* nº44, abril-agosto 1984, p.66). O texto segue alternando elogios (“decorrência bem realizada e competente da busca que o diretor Carlos Diegues vem perseguindo desde seu primeiro filme”; “é como grande espetáculo que *Quilombo* pede para ser recebido e apreciado enquanto filme” / *Filme Cultura* nº44, abril-agosto 1984, p.66) com a constatação da superficialidade assumida na abordagem do tema. Mas, o que interessava a Diegues, na opinião de Márcio de Souza, era sustentar a utopia, o que ficaria em xeque caso o diretor tentasse se aprofundar nos meandros da história.

Ao se preparar para a filmagem de *Quilombo*, em 1983, Cacá escreveu um artigo em que se mostrava até satisfeito com o desempenho do cinema brasileiro, principalmente quando comparado com o de outros setores de uma combatida economia. “O que é preciso agora, diz ele, é dar conteúdo a esse desempenho, não fazer dele um mero e vazio negócio” (Diegues, 1988, p. 63). Esse conteúdo ele vai buscar no mesmo tema com que iniciou sua carreira no longa-metragem, o filme *Ganga Zumba* (1963), fazendo uma ponte com os tempos do Cinema Novo mais combatente. A importância de Palmares estava na possibilidade de construir uma nação livre, com língua, religião, enfim, uma cultura própria, autônoma em relação ao paradigma da civilização ocidental e eurocêntrica.

O retorno à temática cinemanovista, no entanto, se deu em uma escala orçamentária completamente diferente daquela em que explodiu o Cinema Novo, pelo menos na sua vertente inicial, aquela que havia inspirado a elaboração da *Estética da fome* por Glauber Rocha, em 1965. Segundo Márcio de Souza, “*Quilombo* é um grande espetáculo de um país subdesenvolvido” ao qual se assiste com o “mesmo prazer com que se assiste aos melhores filmes de aventura” (*Filme Cultura* nº44, abr-ago 1984, p.68). Para Robert Stam, os recursos visuais excessivamente chamativos e a iluminação quase teatral “sugerem, às vezes, uma espécie de Disney World afro-brasileira” (Stam, 2008, p.438).

Ao mesmo tempo em que procurava atingir a visualidade do espetáculo cinematográfico, Diegues apontava uma preocupação didática em tornar o filme fonte de conhecimento de uma parte pouco conhecida da história do Brasil. Baseou-se, então, em duas obras: o romance *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, e o ensaio *Palmares, a*

guerra dos escravos, de Décio Freitas. Para a pesquisa, contou com os historiadores Joel Rufino e Lélia Gonzales e com o antropólogo Everardo Rocha. Segundo ele, o filme inaugurou a série do programa “O cinema vai à escola”, realizado pela Embrafilme, sendo exibido para 130 mil crianças em idade escolar. No livro sobre o longa, Nelson Nadotti relata que o diretor modificou conceitualmente o roteiro para que o filme pudesse ser assistido por crianças, procurando evitar cenas excessivamente violentas ou de sexo.

De toda forma, dentro de uma lógica dramática que vai da escola de samba à ficção científica, passando pelo espetáculo do filme americano de aventura, *Quilombo* é um filme em que se procura trazer de volta alguns componentes expressivos de um passado cultural brasileiro, seja no resgate do sentimento utópico característico do Cinema Novo (sinalizando alguma esperança com a retomada da democracia e o clamor popular nas ruas), seja na tentativa de desenvolvimento de uma “tecnologia fílmica brasileira”, com o retorno de ideias modernistas. Finalmente, o tom teatral da iluminação e da interpretação dos atores, o humor que permeia o filme (em personagens, por exemplo, como o malandro vivido por João Nogueira) e a trilha musical pop feita por Gilberto Gil fazem avultar uma ligação com o Tropicalismo, que é flagrada também por João Carlos Rodrigues:

São dignas de notas as intervenções sobrenaturais, assim como a escolha de certas cores como dominantes em determinadas cenas, com intenção dramática. Esse delírio estético cria analogias com uma grande escola de samba antropofágica, caldeirão de uma grande civilização tropical, geleia geral brasileira. Isso, no entanto, não facilita a transmissão do verdadeiro tema do roteiro [...] (1988, p.82)

O enredo simplificado em excesso faz com que pouco se conheça de fato sobre a vida em Palmares. Destaca-se sobre este aspecto um momento em que Ganga Zumba é chamado para resolver uma contenda entre alguns habitantes do quilombo que disputavam um cesto de milho. O líder, solene, dissolve a briga ao afirmar que o alimento deve ser repartido por todos, já que a terra, assim como todos os outros elementos da natureza, não pertence a ninguém. A inspiração nos mitos africanos é tratada com superficialidade, sendo

principalmente evocada na atmosfera mágica que o diretor constrói em torno de personagens exóticos que desaparecem na névoa ou de lanças que pegam fogo.

O foco do filme está na luta heroica e desigual, na sucessão interminável de líderes guerreiros, sendo que o mais novo supera o antigo em ousadia e coragem. Ganga Zumba supera Acotirene ao trazer para dentro do quilombo pessoas de outras etnias, como os brancos que habitam em localidades próximas, reconhecendo a necessidade de conviver com o “outro”. Ganga Zumba é superado por Zumbi quando, parecendo cansado de lutar, acredita nas intenções dos senhores brancos de que a paz entre eles seria possível se deixassem a serra. Zumbi, alvejado por tiros, é substituído por Camuanga que consegue fugir do ataque que destrói o quilombo. O algoz de Zumbi, Domingos Jorge Velho, é nada mais nada menos do que Mauricio do Valle, o Antônio das Mortes de Glauber Rocha que volta da década de 1960 para exterminar de vez os escravos rebelados. No entanto, todos esses temas são superficialmente abordados. O clímax, como momento mais esperado, é a destruição do quilombo, a luta à Hollywood, com degolamentos, canhões, fuzilamentos, realizados com toda a pirotecnia que a técnica permitiu.

Assim, fica evidente a tentativa de retorno, por um cinemanovista da primeira hora, ao ideário da década de 1960, no momento da redemocratização e da expansão do movimento negro. No entanto, o encantamento com a técnica e com a visualidade produzida pela direção de arte que tentavam aproximar a obra ao espetáculo hollywoodiano acabaram por esvaziar o filme, estética, política e dramaticamente.

2.3 Crise e redefinições da política cinematográfica

*“As raízes da crise que culminou com o aniquilamento do cinema brasileiro no governo Collor (1990-1992) encontram-se entre 1979 e 1985”.*⁴⁰

⁴⁰ Ramos., 2000, p. 442

Na década de 1980, a situação do país estava mudando. Iniciava-se o processo de abertura política no Brasil. A crise econômica internacional repercutiu no poder aquisitivo da classe média brasileira, que precisou adequar seu orçamento a tempos econômicos bem desfavoráveis, provocados, principalmente, pela alta crescente da inflação. Com isso, houve uma queda significativa do público de cinema no Brasil, inclusive para o filme estrangeiro.

Também internacionalmente a crise atingia a produção em Hollywood, quando o Departamento de Estado americano havia declarado como ilegal a política integrada das *majors* (uma mesma empresa produzir, distribuir e exibir seus filmes), que passa a ser considerada como truste, sendo os grandes estúdios forçados a liquidar seus circuitos exibidores internos, tornando-se apenas produtores e distribuidores. Essa crise nos anos 1950 é atenuada pelos enormes lucros do cinema norte-americano sob a *Motion Pictures Association* (MPA) no mercado europeu – a Europa, abalada como cenário de guerra, estava à mercê dos Estados Unidos, sob a política do Plano Marshall. A partir dos anos 1960, com o surgimento dos movimentos cinematográficos modernos, que passam a ocupar uma franja do mercado, e frente à concorrência da televisão, os grandes estúdios, abalados economicamente, perderiam sua autonomia empresarial, sendo absorvidos por grande conglomerados econômicos, o que repercutiria no mercado cinematográfico internacional e no Brasil, provocando o fechamento de um grande número de salas de exibição.

De 1979 a 1981, o público total diminuiu 34% - de cerca de 192 milhões para cerca de 139 milhões. Esse número continuou a cair ao longo da década: em 1988, o público decresceu para 24 milhões de espectadores (Ramos, 2000, p. 223). Além disso, a alta do dólar frente à moeda brasileira encarecia o processo de produção, com aumentos expressivos dos valores do negativo e do aluguel de equipamentos. Cinemas fechavam no interior do país. O mercado cinematográfico sofreu uma significativa retração, embora no início da década ainda se mantivesse o bom desempenho das produções brasileiras, que conquistaram, em, 1983, 31% do mercado interno. O crescimento do mercado de *homevideo* foi considerado como um dos causadores desta redução.

Randal Johnson, no texto *Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-90*, registra alguns indicadores dessa crise. Ele mostra como, na década de 1980, as pornochanchadas dominaram a produção brasileira, não apenas em termos de quantidade de títulos (“entre

1981 e 1988, os filmes de sexo explícito foram responsáveis por uma média de quase 68% da produção total”), mas também no que diz respeito ao seu desempenho na bilheteria. Em 1988, por exemplo, dentre as trinta maiores rendas do cinema nacional, vinte eram resultantes da exibição de filmes pornográficos. Em 1981, de um total de oitenta filmes brasileiros lançados, 63 eram eróticos, frutos da associação dos produtores da Boca do Lixo com exibidores. (Johnson, *Revista USP*, set-out-nov, p. 32).

Ao lado dos filmes eróticos, a grande força de bilheteria de nosso cinema era, sem dúvida, a série de filmes com *Os trapalhões*, coproduzidos pela Embravile. Outros filmes infantis, como os da Xuxa, também apresentaram considerável retorno de público, embora sem a mesma força do grupo de comediantes. Lançados duas vezes ao ano, no período das férias escolares (junho e dezembro), os filmes aparecem com impressionante frequência entre as maiores bilheterias de todos os tempos do cinema brasileiro⁴¹.

O sucesso d’*Os trapalhões* e de Xuxa no cinema demonstravam a enorme força que a televisão exercia sobre o público. Um dos problemas mais mencionados pela classe cinematográfica na década de 1980 era o desligamento entre os dois meios. No jornal *Luz e Ação*, publicado pela Cooperativa Brasileira de Cinema, uma reportagem informava que, de 1972 a 1981, dos 14.674 longas-metragens exibidos na TV brasileira, apenas 376 eram nacionais. Segundo o jornal, a relação entre cinema e TV passava basicamente por quatro questões:

- a) a exibição de filmes brasileiros pelas emissoras de televisão; b) a coprodução, pela televisão, de filmes para exibição no vídeo e nos cinemas; c) a contratação, pela televisão, de firmas produtoras para realização de seriados, shows, humorísticos, novelas e outros programas; d) a utilização, pela televisão, de diretores, atores e técnicos do cinema brasileiro.

⁴¹ ⁴¹ Relatório Ancine: Filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores (1970-2012). Disponível em www.ancine.gov.br

Tais questões seriam fundamentais, principalmente em uma década em que se começaria a se esboçar um novo mercado fundamental para o setor: a TV a cabo. Jovens já formados pela TV começam a se interessar pelo veículo como opção para exercer sua criatividade e tentam buscar espaço nele para trabalhar. Dois grupos com propostas bem diferentes são emblemáticos dessa geração: o *TVDO* e o *Olhar eletrônico*. Em comum, como dizia Arrigo Barnabé, a vontade de criar uma nova forma de fazer e o desejo de se inserir no mercado.

O TVDO formou-se na Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo. Num texto do livro *Made in Brasil, três décadas do vídeo no Brasil* (Machado, 2007), um dos componentes, Tadeu Jungle, escreveu sobre as dificuldades que o grupo enfrentou para ter acesso à tão almejada tecnologia do vídeo:

O vídeo era algo de difícil acesso. A não ser por um equipamento Sony ½ polegada, P&B, que o professor Zanini (MAC e ECA/USP) nos franqueava, ninguém mais tinha um equipamento portátil. A não ser o Aguillar, que trouxe uma câmera colorida do Japão. Mas isso em 1979. Nós, da TVDO, tínhamos de pensar com os obsoletos equipamentos em estúdios da ECA/USP (Jungle, in Machado, 2007, p. 204)

No processo de criação, embaralhavam-se as múltiplas referências com que o grupo dialogava, da cultura de massa à cultura erudita. Inspirava-se em Glauber Rocha, Godard, Eisenstein e Vertov, e também em José Celso Martinez Correa, Oswald de Andrade, Augusto de Campos, Maikovski, Caetano Veloso, Rolling Stones e Chacrinha:

A metalinguagem obsessiva. Revelar todos os poros. Usar o erro como verbo de ação. Antropofagia ilimitada. A “câmera na olho” (sic) sendo o nosso modo de traduzir Vertov. E assim, com todos nós fazendo um pouco de todas as funções, num modo de produção coletivo, nasceu o grupo TVDO, leia-se TV Tudo, ou, como nós preferimos, Tvudo. (Jungle, in Machado, 2007, p. 204)

Tiveram duas rápidas oportunidades na televisão. A primeira - que durou apenas de junho a agosto de 1981, a convite de Nelson Motta - foi para fazer o programa de videoclipes chamado *Mocidade independente*, na TV Bandeirantes. A outra oportunidade foi na Rede Cultura, onde fizeram o também musical *Fábrica do som*, entre 1983 e 1984, apresentando bandas brasileiras, como *Ultraje a rigor*, *Paralamas do sucesso* e *Titãs*, e também dando espaço a manifestações artísticas de vanguarda, como as dos irmãos Campos.

Já o grupo *Olhar eletrônico* ficou conhecido por ter criado o personagem Ernesto Varella, uma espécie de antirrepórter interpretado por Marcelo Tas. Desse grupo fazia parte o futuro diretor cinematográfico Fernando Meirelles, que incorporava o câmera “Valdeci”. O programa era exibido na TV Gazeta, em 1983, ocupando um espaço cedido por Goulart de Andrade. Sua proposta era abordar temas contemporâneos, em geral polêmicos, provocando os entrevistados com perguntas desconcertantes. Segundo Ivana Bentes, a nova geração de videomakers dialogava com a televisão e o cinema industrial e, no caso específico do *Olhar eletrônico*, ao contrário do TVDO, “o diálogo não é mais com cinema nem com as vanguardas, nem com o modernismo mas com a própria linguagem da TV, alheia às invenções formais e à alta cultura” (Bentes, in Machado, 2007, p. 119).

Em 1979, Glauber Rocha estreara com um quadro de entrevistas, no programa *Abertura*, que ele conduzia de forma totalmente irreverente e improvisada. O programa tinha direção-geral de Fernando Barbosa Lima e contava com a participação de intelectuais, artistas e jornalistas importantes. O programa representou a possibilidade de falar de política de forma mais livre e para isso contou com a permissão do próprio ministro Petronio Portela, anteriormente consultado por Barbosa Lima. (Mota, 2001, p. 81)

A realização de vídeos, na década de 1980, apresentou-se como uma alternativa para cineastas que não conseguiam viabilizar seus filmes em película. Mas um problema no qual esbarravam era a falta de um mercado exibidor, restrito ao circuito de centros culturais, mostras e festivais, já que praticamente não havia espaço para produtores independentes na televisão.

No campo cinematográfico, iniciava-se um período de grave crise financeira na Embrafilme. Após a saída de Roberto Farias, o diplomata Celso Amorim assumiu a direção-geral da Embrafilme (abril de 1979 até abril de 1982) Em sua gestão, são instituídos dois programas por meio dos quais irão se definir os filmes a serem realizados: o Programa de Desenvolvimento de Projetos (PDP), e o Programa de Projetos Especiais (PPE).

No PDP, os projetos – a serem julgados por uma comissão de 28 representantes do setor – incluíam três categorias: Diretor Estreante, Diretor de Cinema e Empresa Produtora. Segundo Carlos Augusto Calil, na época diretor de Operações não Comerciais, e Breno Kuperman, ex-chefe do Departamento de Projetos, o processo de seleção dos projetos a serem beneficiados pelo programa foi fortemente marcado pelo tráfico de influências. (Amancio, 2000, p.109-111). O PPE era voltado para diretores experientes, que já tinham um projeto em realização. Entre os projetos agraciados estavam *O homem do Pau Brasil*, de Joaquim Pedro, *Tensão no Rio*, de Gustavo Dahl, *Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias, *Eu te amo*, de Arnaldo Jabor, *Estrada da vida*, de Nelson Pereira dos Santos (Amancio, 2000, p.113), marcando a hegemonia dos ex-cinemanovistas na Embrafilme. O Cinema Novo transformara-se no “cinemão”.

Para Amancio, a gestão de Celso Amorim, apesar das pressões que se mantinham desde a época de Roberto Farias, foi marcada por um posicionamento mais autônomo do diretor da empresa em relação à classe. De toda forma, na década de 1980, abrir-se-á espaço para o acesso a recursos por novos diretores. Em 1988, a revista *Filme Cultura* publicou um número especial voltado para diretores estreantes (entre os quais se inclui José Sette de Barros, apesar de ele já ter realizado *Bandalheira infernal*), informando que, ao longo da década, até aquele ano, 70 diretores estrearam na direção de longas-metragens, sendo trinta entre 1980 e 1983 e quarenta entre 1984 e 1988. A média de idade desses já não tão jovens estreantes era de 35 anos (*Filme Cultura* nº 48 – novembro 1988).

Entre os estreantes da década contemplados pela Embrafilme⁴² logo no início da década estão os cineastas Chico Botelho e André Klotzel. Ambos tomaram parte da geração de jovens paulistas que se estabeleceram em pequenas produtoras localizadas na Vila Madalena, em sua maior parte oriundos das escolas de cinema. Fazendo curtas ou longas, prestando serviços ou coproduzindo filmes, esses profissionais disputavam verbas junto a instituições públicas, como a Embrafilme e a Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo.

Botelho é um dos diretores mais destacados do cinema brasileiro na década de 1980, também por seu trabalho em fotografia (embora sua carreira tenha sido curta em virtude da morte precoce, ocorrida em 1991). Iniciou realizando filmes em Super 8 e curtas em 16 mm e cursou cinema na Universidade de São Paulo (USP), fazendo mestrado e doutorado e seguindo a carreira acadêmica como professor. Seu primeiro curta, *Gare do infinito* (1972), realizado ainda na faculdade, era baseado no livro de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*.

Seu segundo e último filme de longa-metragem, *Cidade oculta* (1986), tornou-se um *cult*, sendo considerado um exemplar do “cinema pós-moderno brasileiro” (Pucci, 2008). O corroteirista do filme, Arrigo Barnabé, era um expoente da música de vanguarda paulista e autor das músicas nos dois longas de Chico Botelho. A música, não apenas nos filmes de Botelho, mas naqueles de boa parte dessa geração paulista, tinha importância fundamental na narrativa. As parcerias na área musical mostram afinidade desses cineastas com antigas vanguardas. Em *Cidade oculta*, a canção *Shirley Sombra*, é uma parceria de Arrigo Barnabé com o concretista Augusto de Campos, e em *Marvada carne*, filme de estreia de André Klotzel, a direção musical é de Rogério Duprat, figura carimbada do movimento tropicalista.

Em uma entrevista recente ao jornal *O Globo*, o compositor Arrigo Barnabé resumiu a proposta que unia aquela geração de vanguarda (e aqui podemos entender que sua declaração extrapola o meio musical, embora seja a ele que Barnabé se refira): “A vanguarda não surgiu por acaso. Não tínhamos uma poética unificadora como a Bossa

⁴² Na ficha técnica disponível na Cinemateca Brasileira, há informação de que o roteiro foi selecionado no programa de Realização de Projetos da Embrafilme em 1980. No livro de Antonio Carlos Amancio, encontramos o nome Programa de Desenvolvimento de Projetos.

Nova e a Tropicália, por exemplo, mas em todos nós havia uma grande inquietação, uma vontade de romper padrões estéticos, quebrar barreiras. Era, talvez, a única coisa que nos unia” (*O Globo*, 2º Caderno, 13/03/2014). Dentro da diversidade presente nos filmes, alguns parâmetros em comum: o interesse em experimentar formas de fazer cinema e ao mesmo tempo de se inserir no mercado.

Em 1984, em uma entrevista para a revista *Moviola*, editada pelo Clube de Cinema de Porto Alegre, Botelho e Klotzel falaram sobre a experiência de realizar o primeiro filme com recursos da Embrafilme. Em seus depoimentos, ficava flagrante a dificuldade por que passava a empresa naquele período. Chico Botelho tinha lançado recentemente *Janete* (1982) e Klotzel começava a produção de *Marvada carne* (1985), ambos coproduções da Embrafilme.

Botelho revelava que a Embrafilme, então, levava prejuízo em quase todas as produções, não obtendo de volta o dinheiro investido e que mantinha “profissionais que vivem da produção, e não da renda de seus filmes”, remunerando a equipe de acordo com valores fixados na tabela do Sindicato, o que, em geral, não era praticado no mercado, a não ser no cinema publicitário no qual os valores remuneratórios eram bem superiores. Para Klotzel, “para você tornar um filme mais ou menos rentável, você precisa ter, enquanto negócio capitalista, por volta de três milhões de espectadores” (*Filme Cultura* nº 48, novembro 1988).

Marvada carne, que alcançou a marca de 803.451 mil espectadores⁴³, foi um dos três estreantes selecionados pela Embrafilme, num total de 28 títulos que incluíam grandes produções, como *Memórias do cárcere*, *O beijo da mulher aranha* e *Quilombo*. Porém, a experiência de filmar foi permeada por dificuldades; o filme, inclusive, precisou ser interrompido por falta de verba. Além do dinheiro da Embrafilme, contou com a coprodução da Tatu, produtora de Botelho, que se tornou sócia do filme, entrando com equipamento e parte da equipe. Para realizar os próximos trabalhos, porém, Klotzel planejava partir para tentativas de obter financiamento junto à iniciativa privada, uma vez que a liberação de recursos por parte da estatal estava cada vez mais difícil:

⁴³ Relatório Ancine: Filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores (1970-2012). Disponível em www.ancine.gov.br

Temos grande interesse em batalhar grana junto ao setor privado, porque a luta com a Embrafilme, a coisa estatal, anda muito enrolada. O projeto ganha, mas a grana não sai fácil. Eu ganhei em abril do ano passado, vou começar a rodar em abril deste ano, provavelmente. Quer dizer, a grana pode levar até um ano pra sair! E isto é muito ruim pra produtora que entra com o projeto. Além disso, agora a Embra está fechada pra novos financiamentos. Talvez abra daqui a um ano. A gente não sabe. (*Moviola*, 1984, p.21)

Em 1982, assumia a Embrafilme Roberto Parreira, nome ligado aos quadros do regime utilizados na direção de suas empresas culturais, após a saída de Celso Amorim, que descontentou os militares ao produzir filmes de teor político, culminando com o forte *Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias. Parreira saiu da Embrafilme dois anos depois, deixando uma grande dívida para a empresa, situação que comprometeria o orçamento por vários anos (Gatti, 2008, p.58). O antigo diretor de *Operações não-comerciais* na gestão de Amorim, Carlos Augusto Calil, – nome defendido pela classe – sucedeu Parreira, primeiro como interino e, finalmente, em 1986, como titular do cargo de diretor-geral. Gustavo Dahl, cineasta também egresso do Cinema Novo, que num momento anterior, durante a gestão de Roberto Farias, esteve à frente da distribuidora da Embrafilme, assume a direção do Concine.

Para nos situarmos no debate que cercava o cinema brasileiro naquele período, é interessante acompanharmos algumas declarações de Celso Furtado ao assumir o Ministério da Cultura. Ministro da Cultura na Abertura, no período 1986 / 1988, durante o governo de José Sarney, ele ressaltava a dicotomia cinema-arte / cinema-indústria, defendendo a diferenciação dos mecanismos de fomento à atividade cinematográfica, de acordo com sua função – a distribuição, a produção e o apoio ao “filme de arte”.

Para a distribuição, encarada como negócio, Celso Furtado defendia a existência de uma empresa comercial; para a produção, a disponibilização de mecanismos de financiamento de acordo com critérios bancários, e, para filmes mais “artísticos”, investimento a fundo perdido, sendo este, principalmente, o papel do Estado. Para a difusão destes, dever-se-iam buscar espaços culturais junto à sociedade civil, como as universidades e outras instituições

de caráter mais artístico. Nesse aspecto em particular, seu pensamento coincidia com o de alguns cineastas ligados ao curta-metragem, que reivindicavam a criação do Centrocine, instituição que se encarregaria unicamente da produção e distribuição de filmes “culturais”.

Furtado declara suas intenções ao jornal *Cine Imaginário*:

Isso está dentro desse espírito de separar as duas coisas: ter um instituto de cinema que se preocupe principalmente com o cinema como arte, como experiência, como ensaio. Aí sabemos que os recursos são colocados a fundo perdido, como num salão de belas artes. Tem que ser assim porque isso é formação de cineastas, formação do próprio cinema e experiência. Isso tem que ser posto de um lado. Não pode ser como hoje, tudo no mesmo plano. A Embrafilme é uma empresa com balanço, tem que prestar contas do que empresta. O setor propriamente de indústria cinematográfica terá acesso a novas fontes de financiamento do setor privado, com a Lei Sarney, e terá, em segundo lugar, acesso a um financiamento público também em condições favoráveis como o que é dado à agricultura. (*Cine Imaginário* nº 10 – setembro 1986 – p.7)

A Embrafilme, que nessa época era alvo dos ataques constantes do jornal *A Folha de São Paulo*, recebeu também de Furtado duras críticas. Ele considerava a empresa, criada no auge da repressão, como um organismo autoritário, controlado por um pequeno grupo (implicitamente se referindo aos ex-cinemanovistas), com forte poder de cooptação:

A Embrafilme na sua forma atual é uma coisa do passado. Pelo fato de que se o governo vai apoiar o cinema como arte, se vai portanto colocar dinheiro a fundo perdido – o que é justo e se faz em qualquer parte do mundo – então que as decisões sejam tomadas por um grupo mais amplo, não como é atualmente: duas ou três pessoas para discutir tudo. Agora, se trata de apoiar a indústria, é preciso ter garantias, critérios bancários, para que as pessoas tenham senso de responsabilidade. E a fórmula da Embrafilme não corresponde nem a uma coisa nem à outra. A forma como ela foi concebida nos anos 70, quando se desmontou o Instituto Nacional de Cinema, foi com a ilusão de que o cinema era apenas indústria e que podia, portanto, ser financiado por uma empresa. O que aconteceu? Puseram demasiada responsabilidade nos ombros de uma pessoa e outra e aí veio o descontentamento do mundo cinematográfico achando que a orientação da Embrafilme é a orientação desse grupo, o que é indesejável. Eu avancei a hipótese de que isso refletia de alguma maneira a intenção de

um sistema autoritário de cooptar. Não quero dizer que se tenha cooptado porque muitos cineastas resistiram e conseguiram fazer obras maravilhosas dentro desse sistema. Mas quem cria um sistema de decisão tão estreito, tão bitolado, é porque imagina que vai poder fazer uma cooptação e ter o apoio da classe cinematográfica (entrevista Celso Furtado ao jornal Cine Imaginário nº 10 – setembro 1986 – p. 6).

As declarações do ministro tocam em questões que circulavam no período. Celso Furtado endossa as críticas veiculadas na grande imprensa e repetidas por parte da classe cinematográfica, embora deixe de abordar problemas mais amplos que atingiam diretamente a atividade cinematográfica, como o fechamento de salas e a hegemonia do produto estrangeiro, por exemplo.

Em 1986, a edição do Plano Cruzado melhorou episodicamente a situação do cinema. O congelamento dos preços dos ingressos atraiu mais espectadores e, no primeiro semestre do ano, foi registrado um aumento de 15% do público total. Um ano mais tarde, efetivamente acontece a reestruturação da Embrafilme. A empresa se torna apenas distribuidora. Paralelamente, é criada a Fundação do Cinema Brasileiro, cuja função seria cuidar do setor “cultural” da atividade cinematográfica, responsabilizando-se pelos curtas-metragens e documentários. Mantinha-se, como responsável pela formulação de políticas para o setor, o Concine. “Nessa cisão, estava embutida a ideia de se privatizar a Embrafilme” (Ramos, 2000, p.214).

Na gestão de Celso Furtado, em 1986, é elaborada a Lei 7505/86, conhecida como Lei Sarney, com intenção de atrair a participação da iniciativa privada para a produção cultural, utilizando-se do conceito de renúncia fiscal. Com esse mecanismo, o Estado passava a atuar indiretamente na produção, permitindo a empresas cadastradas no Ministério da Cultura abater, do imposto de renda a pagar, o montante investido na realização de filmes. A dificuldade do Estado em acompanhar os projetos realizados por meio do incentivo fiscal levou a uma série de acusações de fraude e desvio de recursos. Segundo Ikeda, “em apenas três anos, foram cadastradas 4.700 entidades culturais, sem um controle sobre os projetos aos quais eram direcionados os incentivos fiscais”. A falta de dados sistematizados não

permite precisar exatamente o montante investido, “mas estima-se que cerca de US\$ 110 milhões tenham sido aplicados pela Lei Sarney em seus quatro anos de vigência” A Lei foi revogada por Fernando Collor de Mello, em 1990. (Ikeda, 2013, p.22/23)

Um dos diretores entrevistados pela *Filme Cultura* em sua edição dedicada aos estreantes em longa-metragem, Rodolfo Brandão relatava que o seu filme foi o primeiro a ser produzido integralmente com recursos da Lei:

O *Dedé Mamata* é o primeiro filme produzido integralmente via Lei Sarney, graças à Cininvest, a produtora majoritária, que captou o dinheiro dos empresários através do Banco Multiplic e investiu na CDK, a firma do Cacá, que foi quem tornou possível a realização do filme. Na realidade, a Cininvest não procurou a mim, e sim ao Cacá Diegues, atrás de um filme. O Cacá ainda estava lançando *Um trem para as estrelas*, não tinha nenhum projeto para fazer, e indicou o meu, porque a gente trabalhava junto e ele já o conhecia, e de qualquer jeito ele seria o produtor do *Dedé Mamata*, só que ele não sabia muito bem onde iria levantar os recursos. A Cininvest caiu de paraquedas dentro da CDK com a grana, dizendo o seguinte: “Nos queremos começar daqui a dois meses”. (*Filme Cultura* n° 48 – novembro 1988)

O pesquisador Arthur Autran flagra essa nova forma de pensar a política cultural entre os cineastas brasileiros e exemplifica isso analisando o filme *Patriamada*, de Tizuka Yamazaki, lançado em 1985. O filme aborda a movimentação política em torno da campanha pelas Diretas Já, chegando à derrota da Emenda Dante de Oliveira no Congresso Nacional e à polarização entre Tancredo Neves e Paulo Maluf como candidatos à eleição indireta. Mescla momentos documentais - depoimentos de artistas e intelectuais, o Comício da Candelária, a votação da emenda - com uma trama ficcional envolvendo um triângulo amoroso formado por uma jornalista ligada ao PT, um cineasta que realiza um documentário sobre os acontecimentos políticos (que representaria a própria Tizuka) e um empresário brasileiro. Uma sequência mostra uma reunião entre os produtores do filme e os personagens, na qual se discutem os rumos da política, num momento em que se fundem por completo realidade e ficção. Esta sequência é descrita por Roberto Machado Jr:

A cena se passa numa sala de reunião empresarial, a câmera é discreta e a iluminação artificial. Estão presentes os três atores principais (Débora Bloch, Walmor Chagas e Buza Ferraz); o roteirista Alcione Araújo, o diretor de Marketing da produtora L.C. Barreto, Marco Aurélio Marcondes; e o empresário Hélio Paulo Ferraz, produtor de filmes e atual presidente dos Estaleiros Mauá. [...] Essas são as forças que produziram *Patriamada*. São os interesses desta classe e sua representatividade na vida nacional que estão em foco no filme. [...] O empresário Helio Paulo Ferraz, na sua cena / depoimento, descarrega um veemente discurso sobre o grau de nacionalismo que o filme deve possuir (apoiado pelo diretor de Marketing) e a partir daí norteiam-se as tendências finais de *Patriamada*, que acaba mergulhado em inibidas cenas de apoio à candidatura de Tancredo Neves. (Jornal *Tempos Modernos*, nº 0 – maio 1985, p.8).

Segundo a análise de Arthur Autran, o filme tenta recuperar a imagem do empresariado brasileiro, imbuído de sentimento nacionalista, como possível aliado na reconstrução do país e consolidação do processo de redemocratização, de forma geral, e na viabilização da produção cinematográfica, de forma específica. Tal aposta, na verdade, remeteria à antiga visão dos cinemanovistas, predominante nos anos 1960, em relação a uma natural aliança da esquerda com a burguesia nacional. Segundo ele:

o original na articulação proposta por *Patriamada* é indicar na década de 1980 outro interlocutor além do Estado que possibilitasse ou colaborasse na industrialização. Aliás, surpreendentemente, o filme não se refere em nenhum momento à atuação do Estado, em plena era Embrafilme. (Autran, 2004, p. 167)

Discordando desta posição de Autran, no entanto, entendemos que, no novo desenho a ser proposto segundo o filme de Tizuka Yamasaki, não chega a ser surpreendente a ausência do Estado na composição da aliança, já que naquele momento os aportes de recursos feitos pela Embrafilme eram bastante questionados não apenas pela imprensa como também por parcelas do setor que se sentiam desprivilegiadas. Flagrava-se uma grande ambiguidade no discurso do setor, como vimos, por exemplo, no depoimento de André Klotzel anteriormente citado, no qual ele se mostrava interessado em captar recursos privados para suas próximas produções, apesar de ter viabilizado seu primeiro filme por

meio de recursos da estatal. Além disso, com a predominância do ideário neoliberal no contexto internacional, tomava força a crença de que o Estado não deveria mais intervir diretamente na vida econômica, mas antes atuar como mediador entre os diferentes agentes privados. E, se a intenção do filme era propor algum tipo de projeto comum para o cinema, o papel do Estado seria um ponto delicado que poderia provocar mais polêmicas do que adesões.

A Política Nacional de Cinema (PNC) - 1986

Antes que Celso Furtado assumisse o Ministério, já no governo de Sarney, foi formada uma comissão – que ficou conhecida como “comissão Sarney-Pimenta”⁴⁴ (o ministro então

⁴⁴ A comissão era formada pelos seguintes nomes: Álvaro Pacheco (distribuidor nacional), Roberto Ultra Vaz (vice-presidente do grupo Villares), Hermano Penna (Associação Paulista de Cineastas), Leon Hirszman (Associação Brasileira de Cineastas), Luiz Carlos Barreto (produtor), Gustavo Dahl (cineastas e presidente do Concine), Carlos Augusto Calil (Diretor-Geral da Embrafilme), Antonio Francisco Campos (exibidor), Ana Thereza Meirelles (Poder Executivo Federal), Edson de Oliveira (Presidência da República). Curiosamente, as duas fontes consultadas sobre esta comissão, ressaltam a ausência de dois grupos diferentes nela. No primeiro caso, o pesquisador Estevinho, em sua dissertação, chamou a atenção para a exclusão de setores “incômodos”, que estariam diretamente ligados ao financiamento da estrutura proposta pela PNC: representantes do filme estrangeiro, das redes de televisão e dos bancos estatais. Já no jornal *Cine Imaginário*, foi sentida a ausência de representantes dos filmes curtos e dos cineclubes.

era Aluísio Pimenta) – para a elaboração de uma nova Política Nacional de Cinema (PNC), que foi finalmente lançada em março de 1986.

A PNC partia de um diagnóstico da situação do cinema brasileiro em meados da década. O mercado de cinema encontrava-se retraído, com a significativa diminuição do número de salas exibidoras no país, enquanto as redes de televisão mantinham-se distanciadas do produto cinematográfico brasileiro. Recomendava-se, a partir disso, um incremento do investimento estatal, seja por meio da aplicação de recursos diretos, seja por meio de renúncia fiscal, além da formulação de programas que estimulassem a abertura de salas e da regulamentação para redes de TV e distribuidoras de filmes estrangeiros. Segundo a PNC, o Estado deveria ampliar seu papel regulador, fiscalizador e investidor.

Aparecia, na PNC, a divisão de tarefas entre os diversos agentes do setor cinematográfico: à iniciativa privada caberia o gerenciamento das questões empresariais do setor, enquanto ao Estado confiar-se-ia a gestão de assuntos considerados de cunho cultural. Contrapunha-se a homogeneidade de conteúdo apresentada pela TV à pluralidade presente no cinema, este sim capaz de expressar as características múltiplas do povo brasileiro, que se vê, assim, representado na tela grande. Eis a razão por que o Estado deveria, então, assegurar a presença do filme brasileiro em um mercado predominantemente dominado pelo produto estrangeiro.

Para Estevinho (2003), o apoio da PNC a esse papel “cultural” do cinema diante da sociedade em um momento em que se buscava “modernizar” a atividade através da parceria com a iniciativa privada, devia-se à constatação da impossibilidade que tinha o cinema brasileiro de se firmar como indústria em um mercado dominado pelas *majors*, sem o apoio do Estado. Assim o pesquisador descreve essa dualidade:

Se a face mais visível deste discurso continua sendo a modernização do setor por meio de uma parceria com a iniciativa privada e com o braço empresarial do Estado (BNDES e agências de fomento) por outro lado encontramos uma questão que durante os anos 70 estava sendo marginalizada, ou seja, a valorização do filme brasileiro como um patrimônio cultural, reatando simbolicamente a fala destes agentes com o cinema brasileiro que se fazia nos anos 60. Assim, a “Política Nacional de Cinema” estimulou a ideia de que o cineasta seria portador de um mandato

conferido a ele pela sociedade para que a expresse cinematograficamente. (Estevinho, 2005, p7)

À medida que a crise se aprofundava e crescia a percepção de que o Estado não investia mais na produção com a mesma intensidade que se verificou na segunda metade da década de 1970, via-se paradoxalmente retornar, no texto da PNC o discurso sobre a importância do cinema como manifestação cultural legítima do país, principal meio capaz de expressar a pluralidade regional e perpetuar a memória nacional.

Paralelamente à formulação da PNC, acirrava-se na imprensa a crítica à forma como a Embrafilme geria os recursos públicos, inclusive com acusações aos produtores de se beneficiarem monetariamente, através da postergação de dívidas que, devido à inflação, desvalorizavam-se, trazendo lucro ao produtor. O jornalista Matinas Suzuki, editor do setor de cultura do jornal *Folha de São Paulo*, fez críticas cerradas à empresa:

Os relatórios da Embrafilme mostram que: 1) A empresa não possui nenhum critério racional, objetivo e democrático para a distribuição de suas verbas; 2) Há favoritismos, é só conferir; 3) A empresa não sabe se patrocina filmes de alto teor cultural, de difícil comercialização, ou alia-se aos produtores comerciais com maiores possibilidades de retorno; na dúvida, dá dinheiro a todos; 4) Aparecem suspeitas da existência de uma prática velada entre os pares cinematográficos: como não havia correção monetária, muita gente atrasava a realização do filme como maneira de barateá-la. Outros, que aplicavam o dinheiro, ganhavam duas vezes com a inflação (Suzuki apud Estevinho, 2006, p.9).⁴⁵

Estevinho ressalta, ao destacar o terceiro item do texto de Suzuki, que a análise das produções da Embrafilme entre os anos de 1985 e 1987 mostra que a empresa procurou diversificar o atendimento a amplos setores do cinema brasileiro, “dos grupos herdeiros do Cinema Novo aos paulistas cuja produção remontava às produções da Boca do Lixo e do Cinema Marginal” (Estevinho, 2006, p.10).

⁴⁵ “Calil diz que a empresa não precisa de lucro”. Folha SP. Caderno Ilustrada. P.8. 16/06/1086.

Voltando-nos para os filmes aqui estudados, porém, constatamos que havia algumas distorções nesse processo, principalmente no que diz respeito ao volume de recursos aportados às diferentes produções e ao tratamento dado ao filme no momento da distribuição. Todos tiveram dificuldades na produção devido à falta de recursos. Embora tenham tido a Embrafilme como distribuidora, apenas *O homem do Pau Brasil* foi distribuído efetivamente no Rio, São Paulo e mais algumas capitais do país. Pelas informações que obtivemos, *Exu-piá* teve somente duas sessões especiais no Rio⁴⁶ e *Um filme 100% brasileiro* estreou apenas em Belo Horizonte⁴⁷.

Não podemos deixar de mencionar que Joaquim Pedro era um remanescente do Cinema Novo e teve outros filmes financiados e distribuídos pela Embrafilme, ao contrário dos outros cineastas. Em fins da década de 1970, o diretor envolve-se na criação da frustrada Cooperativa Brasileira de Cinema a fim de poder criar condições para a exibição de forma independente em relação à Embrafilme. Reconhecendo na exibição o principal problema para o cinema brasileiro, por meio da Cooperativa, os produtores/cineastas, financiados pela Embrafilme, adquiriram cinemas da rede mexicana Pelmex com a intenção de garantir espaço ao filme brasileiro ou à cinematografia estrangeira não hegemônica no mercado.

Entre os filmes aqui estudados, sem dúvida *O homem do Pau Brasil* foi o que contou com o maior orçamento. Segundo uma reportagem, o filme ficou em Cr\$ 35 milhões (o orçamento inicial era de Cr\$ 25 milhões) e um dos produtores retirou os Cr\$ 5 milhões que investiria ao saber que Oswald seria interpretado por uma mulher (*Jornal do Brasil*, por Norma Couri, sem data). Uma nota divulgada pela Embrafilme, em 26 de abril de 1982, informava sobre o planejamento de distribuição do filme no país, incluindo São Paulo, Rio (apenas no Cinema I), Recife, Manaus, Belo Horizonte e Curitiba.

As matérias informam que *O Homem do Pau Brasil* passou por um “longo e sofrido processo de produção” por falta de recursos. As filmagens teriam começado em maio de 1980, mas foram interrompidas três meses mais tarde, pois faltou o dinheiro para rodar as últimas cenas, que finalmente seriam realizadas oito meses depois desta interrupção. E o

⁴⁶ O filme não consta do relatório de filmes distribuídos pela Embrafilme entre 1975-90, publicado no livro eletrônico *Embrafilme e o cinema brasileiro*, editado pelo Centro Cultural São Paulo, organizado por André Piero Gatti, 2008.

⁴⁷ Material promocional da Embrafilme. Fonte: Projeto Alternativo.

diretor teve que abrir mão de algumas sequências previstas no roteiro, como uma viagem de trem feita por Oswald e Blaise Cendrars. Pela janela do trem, os dois veriam paisagens e personagens inspirados nos quadros dos pintores modernistas, como Tarsila do Amaral, Cândido Portinari e Cícero Dias. (*Isto É*, 02/12/1981). O diretor considerava que esta teria sido sua produção mais difícil, em termos de captação de recursos:

Neste filme, por exemplo, tive uma dificuldade muito maior que todos os anteriores pra reunir o dinheiro necessário pra fazê-lo, e houve vários problemas de dinheiro ao longo do filme, inclusive a ponto de ficar interrompido durante oito meses quando faltava apenas uma semana de filmagens pra terminá-lo. Então acho que neste momento é muito mais difícil. (*Luz e Ação* – ano I, nº4 – dez 1981 / jan 1982– p.5)

Engrossando o coro dos descontentes, José Sette e Paulo Veríssimo fazem muitas críticas à atuação da Embrafilme. Financiado pela estatal, *Um filme 100% brasileiro* teve um orçamento apertado. Segundo Sette, os recursos parcos fizeram com que ele só pudesse fazer um *take* de cada plano. De acordo com uma reportagem publicada na época do lançamento, o filme “custou a bagatela do que hoje seriam Cz\$ 5 milhões e o cineasta diz que não deve mais nenhum tostão à empresa” (*Diário de Minas* – 09 de março de 1988). As filmagens, iniciadas em 1985, levaram apenas um mês, mas o filme demorou quase dois anos para ficar pronto. Com opiniões divididas entre os críticos, o filme ganhou o prêmio de melhor linguagem cinematográfica, no II Rio Cine Festival, e de melhor cenografia no I Festival de Fortaleza, e foi convidado para participar do Fórum Internacional de Cinema de Berlim. Teve problemas com a distribuição, só estreando em 1988, dois anos após ficar pronto, em Belo Horizonte. Na época do lançamento, Sette queixava-se da Embrafilme:

José Sette é crítico com o que considera a ilusão de ficar imitando a linguagem do cinema americano para conquistar o público. Define seu filme como “cinema de invenção” e denuncia o preconceito da Embrafilme para com estas linguagens mais pessoais, que, ele acredita, estão propondo um novo cinema para o Brasil. Diz que até os exibidores foram simpáticos ao seu trabalho. “O problema é que a Embrafilme não se coloca com relação a todos os filmes de uma mesma maneira. Se por um lado existem

obras marginalizadas e mal lançadas, por outro, existem as que são lançadas com todos os recursos possíveis e prestigiadas. São os marajás do cinema brasileiro”. (*Tribuna de Minas* – 2 de fevereiro de 1988).

Segundo o diretor Paulo Veríssimo, o processo de realização de *Exu-piá* levou seis anos, incluindo o tempo de pesquisa, filmagem e finalização. A falta de recursos foi a principal causa desse alongamento do processo de produção. Os recursos iniciais, Veríssimo obteve, segundo seu depoimento, vendendo seus bens e, em seguida, “passando o pires” entre os amigos. O processo de montagem durou dois anos, na produtora Sky Ligth:

a gente quase foi expulso da moviola, só que toda vez que a gente ia ser expulso da moviola, a gente preparava o rolo, mostrava para o produtor, ele ficava apaixonado e deixava a gente ficar mais três meses na moviola. Empurrando com a barriga, a gente conseguiu chegar até o final. (Entrevista Paulo Veríssimo. Corisco Filmes - CCBB. Cineasta do Mês)

Para a finalização, contou com recursos do Banco Nacional⁴⁸ e da Petrobrás. Uma reportagem sobre o filme, no jornal *O Estado de São Paulo*, datada de 1983, informa que a Embrafilme tem uma pequena participação no filme, orçado em Cr\$ 70 milhões. Até aquele momento, haviam sido investidos no filme um total de Cr\$ 59 milhões.

Em 1982, Paulo Veríssimo, com o filme ainda inacabado, tentou emplacar junto a autoridades, em Brasília, o projeto *Macunaíma, coração do Brasil*, como parte das comemorações pelos 90 anos do escritor Mário de Andrade, que aconteceriam no ano seguinte. Tratava-se de um projeto nada modesto que incluía a transformação do filme em uma minissérie de três capítulos, para ser inicialmente exibida na TV e, em seguida, veiculada em espaços alternativos, em mais de cinquenta cidades do país; o lançamento de

⁴⁸ Em 1984, além de *Exu-piá*, o Banco Nacional participou da produção de filmes como *Quilombo* e *Eu sei que vou te amar*, retomando, assim, prática iniciada na década de 1960, quando o Banco financiou filmes ligados ao Cinema Novo, como *Assalto ao trem pagador*, *Vidas secas*, *Ganga Zumba*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe*, *Macunaíma*. O mesmo banco patrocinou a série de curtas-metragens *Bem-te-vi*, na década de 1970, realizada por David Neves e Fernando Sabino, sobre autores da literatura brasileira.

um disco com a trilha sonora do filme; a criação de um concurso nacional de monografias sobre o personagem; e a distribuição de 200 cópias do filme em vídeo, que seriam oferecidas por uma firma, como brinde de fim de ano. Esses eram os planos do diretor, que nunca chegaram a se concretizar.

Em 1985, *Exu-piá* ganhou o prêmio de melhor filme no Festival de Brasília (para a bitola 16 mm) e foi escolhido como um dos representantes brasileiros da mostra Fórum no Festival de Berlim. Apesar de não ter sido circulado comercialmente, o filme possui algum material promocional, inclusive contendo textos em inglês, francês e espanhol, produzido pela Embrafilme, que assumiu a sua distribuição. Em uma nota da assessoria de imprensa da Embrafilme, emitida em 18 de julho de 1984, informava-se que o filme finalmente havia ficado pronto e que seria exibido em duas sessões especiais, a primeira para convidados e a segunda para o público em geral, no auditório do Centro Empresarial Rio. Na reportagem publicada no *Estadão*, citada acima, Paulo Veríssimo critica a Embrafilme. Eis o trecho final da matéria:

Com a produção – orçada em Cr\$ 70 milhões – paralisada desde o mês passado, Paulo Veríssimo não poupava críticas à falta de uma política cultural no Brasil e à própria Embrafilme, que tem pequena participação no filme. E chega a afirmar que a discussão principal não é sobre o anunciado fechamento da Embrafilme e sim sobre a ‘abertura’ da Embrafilme. ‘Para a maioria, ela já está fechada há muito tempo’, comenta. (O Estado de São Paulo – 4 de setembro de 1983. Escrito por Fernando Molica, da sucursal do Rio)

José Celso Martínez Correa também teve problemas com a Embrafilme, a qual recorreu para obter recursos para a finalização de *O rei da vela*. Em 1982, o filme teve vinte minutos cortados pela Censura, sob a alegação de que apresentaria “pornografia, desrespeito aos símbolos pátrios e incitação à subversão” (Simões, 1999, p.238). Na verdade, cinco cortes foram anunciados, como consta na ficha técnica do filme disponível na Cinemateca Brasileira: “execução dos hinos da Independência e Nacional, tomadas da bandeira nacional com cores diferentes das usuais, imagens de uma mesa de pingue-pongue com formato e

cores da bandeira e cenas que mostram o preparo de cigarros de maconha, enquanto se louva sua qualidade”.



A fim de pressionar a liberação do filme sem cortes, José Celso e Noílton Nunes registraram em vídeo a sessão do Conselho Superior de Censura, na qual seriam analisados os filmes *O rei da vela* e *Ao sul do meu corpo*, de Paulo César Saraceni. Segundo uma reportagem da revista *Visão*:

A equipe fez a câmara passear pela comprida mesa de reuniões, por pálpebras pesadas, maldisfarçados bocejos e sorrisos discretamente mordazes dos conselheiros. Mas mostrou também a insuportável expectativa dos autores das obras discutidas, suas testas franzidas e seus tiques nervosos. Registrou ainda explosões de desânimo de Saraceni e do próprio Zé Celso diante do adiamento. “O senhor diz que quem esperou onze anos pode esperar um mês”, desabafa no vídeo o diretor do Teatro Oficina, dirigindo-se ao presidente do conselho, Euclides Mendonça. “Gostaria que o senhor tivesse ideia do que significa um só dia fazendo cinema no Brasil”. Em seu rompante, Zé Celso acrescenta: “Olha só a cara de cada um de vocês”. E fuzila: “O ar aqui está podre”. (*Isto é* – 29/09/1982)

A pressão dos diretores funcionou. Em 22 de outubro do mesmo ano, os jornais anunciaram a liberação dos dois filmes, sem cortes, para maiores de 18 anos.

José Celso iniciou as filmagens em 1971, quando a peça foi apresentada em uma retrospectiva, no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Segundo o diretor, os custos da produção foram financiados pelo próprio Oficina:

Durante o carnaval nós brincamos um pouco, ao mesmo tempo em que nos organizamos para as filmagens, conta José Celso. De quarta-feira de cinzas até a Páscoa, encenávamos a peça à noite e filmávamos à tarde. Toda a produção foi levantada por nós mesmos. Nós nos apresentávamos numa temporada popular no João Caetano à qual compareciam mil e 400 pessoas por dia, a preços muito baratos. Mas foi a bilheteria do teatro que financiou o filme, pelo menos o que se filmou naquela época (*O Globo*, 22/05/1982).

Após uma interrupção no projeto de fazer o filme, quando o grupo sai pelo Brasil em excursão, em 1973 José Celso tentou conseguir recursos do Instituto Nacional do Cinema (INC), por meio de Leandro Tocantins. Mas, segundo a reportagem de *O Globo*, a tentativa de obter apoio oficial fracassa após a censura de onze projetos de filmes numa mesma leva: “o INC recua no propósito de ajudar o projeto de *O rei da vela*.” (*O Globo*, 22/05/1982) Em 1974, o grupo retomou as filmagens, registrando uma grande performance no cemitério, em frente ao túmulo de Mário de Andrade, e as cenas do banho de mar. Mas novamente o projeto do filme é interrompido, o diretor é preso, assim como outros membros do grupo. Após dois meses na prisão, parte para o exílio na África e em Portugal. De volta ao Brasil, em 1979, reiniciou o trabalho, em parceria com o cineasta Noilton Nunes, que se tornaria codiretor. Para dar continuidade ao trabalho, teve que “reunir de novo todo o material que, àquela altura, estava espalhado por várias partes do mundo” (*O Globo*, 22/05/1982).

Para fazer os letreiros e a ampliação do filme, José Celso, então, entra com o projeto de finalização no Polo Cinematográfico de São Paulo, um convênio da Embrafilme com a Secretaria Estadual de São Paulo (e que ocorreu com outros estados: Minas Gerais,

Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Norte e Minas Gerais). Por este convênio, a empresa estatal se comprometia a financiar 40% dos filmes premiados pela Comissão de Cinema do Estado, enquanto a Secretaria deveria financiar 20%, ficando os 40% restantes a cargo dos próprios realizadores (*Jornal do Brasil*, 02/08/1980).

A demora na liberação da verba levou os quinze cineastas paulistas contemplados a assinarem um documento comprometendo-se a só aceitar uma solução coletiva para todos os prejudicados. O problema foi que, segundo Celso Amorim, a Comissão de Cinema do Estado selecionou mais projetos do que a verba disponível permitiria produzir. Em uma matéria publicada no *Jornal do Brasil* sobre o assunto, José Celso acusava a Embrafilme de promover uma espécie de censura aos projetos:

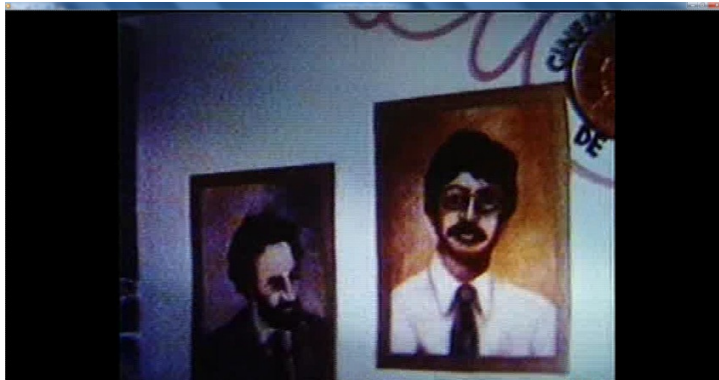
O sistema cinematográfico brasileiro instituiu uma nova forma de censura que é a burocracia, cujo método de trabalho é lento, gradual e restrito. Considero uma nova forma de tortura e de confinamento. Tenho muito a dar, pois sou um intelectual respeitado no mundo inteiro e a cultura brasileira precisa de mim. No entanto, estou atado, amarrado, por causa dos burocratas, dos diplomatas do cinema brasileiro, preciso terminar meu filme. Chega um momento em que isso é até uma questão de brio. O Brasil precisa do meu trabalho e eu perco tempo nas salas de espera. O que está acontecendo conosco não existe em termos de economia capitalista ou de moral burguesa. É uma interventoria. São vidas sendo jogadas fora. É uma relação de escravização. A obra não pode ser feita. Por isso digo que é uma nova forma de censura. Com a Embra em ação a censura policial passa a ser uma mera formalidade. (*Jornal do Brasil*, 02/08/1980)

As acusações de José Celso rendem assunto para Glauber Rocha, que, revoltado, escreve uma série de artigos, publicados em jornais e depois reunidos no livro *Revolução do cinema novo*, em resposta ao diretor. Glauber responde ainda a Antonio Pádua que na mesma reportagem dizia que “o cinema novo não resistiu ao AI-5 e a forma de manter a indústria viva foi a pornochanchada”:

O Sr. Pádua sabe que o Cinema Novo não foi superado pelo AI 5, como sabe que a Embrafilme foi superada pelo Cinema Novo e que Gustavo

Dahl deu dinheiro em 1977 para Zé Celso acabar O REI DA VVELA mas o filme atrasou porque não se produz Filmes como Peças e Zé não é um profissional de cinema, é um grande teatrólogo, por isto sua libido deveria se projetar em Orlando Miranda, diretor do Serviço Nacional de Teatro, e não contra Celso Amorim, Diretor-Geral da Embrafilme. As declarações de Zé Celso e filiados ao *Jornal do Brasil* do dia 2 de agosto de 1980 são irresponsavelmente absurdas numa fase da vida nacional marcada pelo espírito de reconstrução democrática que metaforicamente se materializa na produção estética. Dizer como Zé, que a *Embrafilme substitui a Censura*, é avançar o sinal e implica a maioria dos Cineastas brasileiros com um equívoco facilmente ampliável pelos inimigos das perspectivas econômicas e culturais da Embrafilme, hoje a maior e bem administrada Produtora e Distribuidora Cinematográfica do Terceiro Mundo, candidata forte à elite dos carteis. (Rocha, 1981, 44 1 /442)

No filme, em que José Celso pretendeu incorporar o processo de produção, os retratos de Celso Amorim e Carlos Augusto Calil aparecem pendurados na parede como provável alusão irônica ao fato. A penúltima imagem mostrada no filme é exatamente a fotografia de Glauber Rocha e de Nelson Pereira dos Santos publicada na capa do livro *Revolução do Cinema Novo*.



Se pretendemos estudar a década de 1980 no cinema brasileiro e as discussões em torno dos seus rumos do ponto de vista cultural e econômico, não podemos deixar de nos voltar para a seara do cinema erótico. Na primeira metade da década, a pornochanchada foi sendo substituída pelo filme pornô mais escrachado. Essa situação foi registrada por Ody Fraga

em carta à revista *Filme Cultura*. Ody identificava 1983 como o ano de maior crise para o cinema realizado na Rua do Triunfo, quando se poderia decretar o fim de um ciclo para a pornochanchada.

Nesta carta-artigo, avulta uma contradição curiosa em que se embaralham todas as noções no que se refere ao que “deve ser” o cinema: arte, cultura, entretenimento popular. Queixando-se da invasão do filme de sexo explícito, nacional ou estrangeiro, no circuito exibidor, o diretor defende o filme erótico brasileiro estabelecendo uma diferença entre o filme pornográfico “verdadeiro” ou “autêntico” e o filme de sexo explícito, considerado por ele como simplesmente “imoral”. O primeiro cumpriria um papel importante – fundamental, principalmente durante a ditadura – como uma espécie de “válvula de descompressão”, encarnando um espírito contestatório e anárquico com poder revolucionário.

Para legitimar este cinema pornográfico “autêntico”, Fraga recorre a um “acervo” cultural erudito. Diz ele:

O cinema para atingir a pornografia tem vasto referencial de onde buscar suas bases estéticas, desde a antiquíssima literatura oriental, passando pelos gregos, romanos, pelos deliciosos pornográficos da renascença, até os modernos, não esquecendo – para os rigorosamente nacionalistas – as lendas eróticas dos índios brasileiros. Não nos alonguemos em teorias. Achamos que o caminho dessa confusão de “sexo explícito” irá desembocar num verdadeiro cinema pornográfico. Este sim, será crítico, vivo e revolucionário. (*Filme Cultura* nº 44 – abril / agosto 1984, p.111).

Fazendo muitas críticas ao mercado exibidor, lamentando inclusive a precária distribuição de um filme como *Quilombo*, em São Paulo, Ody Fraga termina seu artigo com ataques a um certo grupo do setor que estaria naquele momento debatendo no Conselho Consultivo da Embrafilme sobre a formulação de um projeto para o cinema brasileiro⁴⁹. Segundo ele, tais pessoas, que se julgariam responsáveis pela realização de um cinema cultural, estariam mais interessadas, na verdade, em defender seus projetos pessoais, que

⁴⁹ Provavelmente, ele se refere à Comissão Sarney-Pimenta, que debatia a Política Nacional de Cinema.

acabam destinados à exibição em locais exclusivistas, como museus, cineclubes e festivais, relegando a segundo plano uma visão mais abrangente sobre os rumos do cinema nacional, que levasse em consideração o real interesse do público.

Como pudemos ver, eram expressivos os embates entre os diversos grupos que compunham o panorama do cinema brasileiro. A ideia de “cultura” vinha carregada de significados formulados de acordo com pontos de vista diferentes. O termo foi amplamente utilizado pelos produtores, diretores de tendências diversas, pela imprensa e pelo Estado, para justificar ou combater escolhas estéticas e temáticas.

Esta verdadeira disputa nos faz lembrar o conceito de cultura formulado por Stuart Hall, sintetizado no texto *A centralidade da cultura* (1997). Segundo esta definição, a cultura de um grupo é a forma de vida peculiar a este grupo, aí incluídos significados, valores, ideias, que estão imbricados na vida social, seja nas instituições, nas relações sociais, nos meios materiais de existência. São formas de expressar, comunicar, e de experimentar, compreender e interpretar o próprio papel no mundo e a relação com o outro.

Segundo Hall, a cultura inclui “mapas de significado” que são a chave para esse mútuo entendimento e que estão em constante negociação entre os diferentes grupos e, não raramente, em embate. No setor cinematográfico (e cultural em geral), o “teor cultural” de um projeto (seja ele individual ou coletivo, como no caso do Cinema Novo) foi reivindicado como uma espécie de instrumento de pressão política. Vimos, no depoimento de José Celso, citado algumas páginas atrás, como ele se declarava importante para a cultura brasileira por ser respeitado no exterior. Ao mesmo tempo, Ody Fraga defendia a importância de um cinema pornográfico autêntico, enquanto atacava cineastas que faziam “cinema cultural” e debatiam a PNC de defenderem projetos pessoais em detrimento dos interesses mais amplos do setor. Não cabe aqui discutir, evidentemente, nenhum tipo de valoração (nem moralista nem estética) a esses diferentes projetos. As posições desses cineastas de diversas tendências são citadas para demonstrar como o setor cultural, cada vez mais imbricado ao funcionamento do mercado, se via pressionado a disputar politicamente espaços para seus projetos. É disso exatamente que fala Joaquim Pedro na entrevista a seguir:

Acho que a gente tem que, solidariamente, usar essa abertura que nos dá o poder mínimo de botar pra fora as coisas, apesar de faltar dinheiro, faltar isso, faltar material, faltar cinema pra exhibir, faltar data, faltar o diabo, faltar paciência pra esperar os prazos da Embrafime, pra percorrer os corredores, as ante-salas, etc., que é um inferno, que é estiolante. E recuperar o poder político que vem do poder cultural que esses filmes têm. Isso sempre foi um processo, a gente consegue uma abertura mínima onde quer que seja, de que maneira for, pra conseguir fazer um filme que é um argumento na tela, aquele argumento é forte, é contundente, e ele provoca e gera o poder cultural. O poder cultural gera o poder político e o poder político gera a capacidade econômica, traz o dinheiro. E aí você pode fazer, continuar a fazer uma fornada de filmes. É claro que é sempre uma corda bamba, é sempre um fio de navalha em que se pisa, porque os filmes justamente têm poder cultural por serem independentes, surpreendentes, novos etc. (*Luz e Ação*, ano 1 nº4 – dez 1981 / jan 1982)

Joaquim Pedro fala em agir “solidariamente”, o que parece difícil, dados os embates presentes na convivência de grupos com projetos tão diversos. O próprio cineasta comentava que tinha brigas “colossais, aos berros”, com Glauber Rocha, um de seus mentores intelectuais, nos últimos tempos, antes de o diretor baiano falecer. Eram brigas por motivações políticas, ideológicas, culturais, pessoais, segundo ele.

A disputa entre visões múltiplas do que deveria ser a cultura resultou nos choques gerados pela insatisfação dos que se sentiam excluídos da política cultural estabelecida pelo governo ditatorial, que procurava, de forma inócua, homogeneizar um padrão cultural representativo do país. Os embates continuarão ocorrendo no momento da redemocratização, quando o projeto estatal começa a afundar definitivamente, os recursos tornam-se escassos e busca-se a entrada da iniciativa privada no financiamento da produção.

Os filmes, o mercado e o público

De toda forma, para sobreviver, os diretores envolviam-se no mercado publicitário ou na produção de filmes institucionais. No caso de Paulo Veríssimo, além de realizar programas de TV fazendo a cobertura do carnaval dos salões cariocas, ele se envolveu também com a produção de filmes pornográficos, em associação com produtoras norte-americanas. Joaquim Pedro, numa entrevista dada à revista *Isto É*, em dezembro de 1981, faz a seguinte declaração: “Hoje sou um revólver de aluguel”. Trabalhando há três anos para o mercado publicitário, ele se dizia preocupado com o “íbope” de seu trabalho e disposto a utilizar o vídeo para atingir o público. É curiosa essa sua preocupação no momento de lançamento de *O homem do Pau Brasil*, que, na linha oposta ao popular *Macunaíma*, foi bastante criticado por uma parte dos jornalistas especializados, justamente por ser considerado elitista e intelectualizado demais, e não conseguiu atingir um bom retorno de bilheteria.

Também Paulo Veríssimo pretendia fazer um cinema popular. Era o que ele declarava sobre suas intenções ao participar do grupo Câmara, responsável pela produção do filme de episódios *Como vai, vai bem?*, de 1969. Veríssimo dizia que, naquele momento, pretendia realizar um “anti-Cinema Novo”, ou seja, desejara romper com a visão intelectualizada que o movimento mantinha em relação à sociedade brasileira, mediada pela literatura, e tentava se aproximar do cotidiano do povão. Para isso, buscou utilizar-se do modelo da comédia popular brasileira e da comédia de episódios italiana.

É inevitável associar esta declaração de Veríssimo com as posições contidas no *Manifesto do cinema cafajeste*, impresso no folheto promocional de *O pornógrafo* (1970), filme realizado na Boca do Lixo pelo diretor João Callegaro, que prega o abandono de “elucubrações intelectuais responsáveis por filmes ininteligíveis e atingir uma comunicação ativa com o grande público, aproveitando os 50 anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador” (*Manifesto do cinema cafajeste* apud Abreu, 2006, p. 36). A comunicação com o público era preocupação de cineastas que não pertenciam à fileiras do Cinema Novo, mas também já despontava como preocupação dos próprios cinemanovistas, no final da década de 1960. A grande ruptura parecia ser com a visão “intelectualizada” da realidade, vista como a assunção de um sentimento de “superioridade” do intelectual em relação às classes populares.

Uma década mais tarde, em *Exu-piá*, Veríssimo se baseia em um livro modernista, não exatamente “popular”, mas mantém no filme pegadas de comédia tipicamente chanchadescas. É interessante pensar como o diretor faz um filme totalmente fora dos padrões do cinema comercial, em um esquema de produção não convencional, mas elabora, como vimos acima, um projeto visando à integração do filme em uma campanha ambiciosa de *marketing* que envolveria desde concursos de monografias nas escolas à distribuição de cópias em vídeo por alguma empresa privada.

José Sette apontava em entrevistas dadas à época de lançamento de *Um filme 100% brasileiro* a mesma preocupação em atingir o público. Em quase todas as reportagens feitas na época do lançamento, em 1988, era ressaltado o aspecto da linguagem, cuja proposta seria a incorporação da identidade e das raízes culturais brasileiras. Alguns jornalistas chamavam atenção, ainda, para o fato de o filme ter levado recursos públicos para Belo Horizonte, utilizando a mão de obra local (saindo, portanto, do eixo hegemônico de produção: Rio e São Paulo).

Em relação ao público, o diretor acreditava que, por se tratar de uma temática e de uma linguagem brasileiras, haveria uma identificação com o filme. Já destacamos, em um capítulo anterior, o trecho de uma reportagem em que Sette fala sobre a recepção do filme. Em outra reportagem, o diretor declarava que o filme, apesar de não ser de “fácil entendimento”, tem elementos para atrair o público. Ao responder a uma pergunta do repórter sobre se ele atribuiria as dificuldades de distribuição ao fato de o filme não ser um trabalho “nitidamente comercial”, responde:

Talvez, mas eu acho que isto é mentira. É claro que meu filme não é de fácil entendimento, você não recebe o bolo mastigado. Ele não pensa para o espectador, o espectador tem que pensar a respeito. Mas é um filme muito bem construído, tem uma linha básica, começo, meio e fim e uma fotografia que, modéstia a parte, está belíssima. Não é um *thriller* de ação, com tiros, mas um filme poético brasileiro antropofágico. Até efeitos especiais o filme tem. (*Tribuna de Minas*, página 1 / caderno 2, 11/03/1988).

Nota-se, por esta declaração, que havia uma preocupação com a “qualidade” artística do filme. Não se tratava do retorno à estética da “esculhambação”, característica do Cinema Marginal.

Do ponto de vista temático, avulta nesses filmes uma preocupação com o aspecto cultural da história brasileira: todos se baseiam em obras de artistas consagrados (embora *Um livro 100% brasileiro* tenha sido escrito por um francês, ele se refere diretamente à experiência do autor em contato com a cultura brasileira). Inevitavelmente - pelo próprio retorno ao movimento modernista -, flagramos também uma preocupação em repensar, cada um a seu modo, o projeto nacionalista que marcou a trajetória do cinema brasileiro. Os filmes propõem uma outra forma de pensar o país, nem exaltadora nem amargurada, mas irônica e bem-humorada. Uma forma em alguns pontos superficial, em outros, complexa, que vai da piada mais rasa ouvida na esquina à quebra dos parâmetros da narrativa clássica. Voltamos aqui à mescla erudito e popular realizada pela “vanguarda” tropicalista. Na forma proposta pelos cineastas, há um jogo com o espectador.

Como vimos, os cineastas se mostraram interessados em atingir o público, mas os filmes que fizeram não apresentam os padrões convencionais a que o público está acostumado. Assim, os diretores procuram usar elementos que comprovadamente agradam a plateia, como o humor, o carnaval e o erotismo, sem abrir mão da criação na esfera da linguagem cinematográfica. Oscilam entre a instabilidade do mercado e o desejo de experimentar novas formas a cada filme que fazem. Mesclam antigas divisões que se faziam entre os “tipos de cinema”, pretendendo abordar a “cultura brasileira”, sem ser excessivamente “intelectualistas”, fazendo um cinema popular sem abrir mão de experimentar.

Invenção de armas novas para um novo momento

O novo jamais é inteiramente novo. (Mônica Pimenta Velloso)

Segundo Carlos Diegues, o patrulhamento ideológico aprisionava o cinema – e a criação artística em geral – ao estabelecer códigos superficiais e inflexíveis que se moldaram a partir de certas posições políticas. Cacá, então, defende o “novo”:

... nesse mundo, a questão é explodir por dentro todas as construções ideológicas, pra ver se desses estilhaços pode nascer um pensamento novo, que possa explicar esse mesmo mundo. Não se trata tampouco daquela posição idealista que diz que o mundo é inexplicável, que as coisas são misteriosas... é saber que é preciso pensar o mundo novo com uma metodologia nova. (Diegues in Pereira e Hollanda, 1980, p.17-18)

Nos anos 1980, período de transição, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, o sentimento é de perplexidade diante das transformações por que passava o país. A professora, em texto escrito ainda em 1981, descreve o que vislumbrava naquele momento como sinais que apontavam para a definição de um projeto cultural para a década:

Em meio à perplexidade mais ou menos geral em que se debate a formulação de um projeto cultural para o espaço aberto à produção intelectual e artística nos anos 1980, alguns sinais podem ser percebidos como possíveis tônicas desse projeto: a **atuação imaginativa no interior dos espaços legitimados**, a procura não ortodoxa de contatos, o **diálogo com áreas e grupos diversificados**, a **releitura dos clássicos**, a **preocupação com a qualidade técnica** (a respeito é interessante lembrar o recente lançamento da cuidadíssima edição, reunindo a nata dos poetas independentes dos 70), a **urgência da reavaliação e do remapeamento**. E, sobretudo, a sensibilidade para a invenção de “novas armas para um novo momento” (Hollanda, in Gaspari, Hollanda e Ventura, 2000, p.224). (grifo meu)

Chama a atenção, nos dois depoimentos reproduzidos acima, a detecção que ambos, Carlos Diegues e Heloísa Buarque de Hollanda, fazem da necessidade de inventar – ou reinventar – metodologias, formas de pensar e agir para conseguir dar conta das transformações que se sucediam no Brasil e no mundo, não apenas no âmbito político e econômico, mas também no cultural. Dessa forma, tanto a arte – e especificamente falando, o cinema, no caso de Diegues – quanto a produção intelectual mudavam também e era preciso se desapegar de antigos parâmetros para abordar questões próprias de um novo tempo.

O depoimento de Heloísa é particularmente interessante por pontuar questões importantes que se faziam sentir no setor cinematográfico brasileiro desde meados da década de 1970 e que apontavam tendências que provavelmente seriam seguidas na nova década. Já comentamos sobre a preocupação com o aperfeiçoamento técnico que possibilitasse tornar o cinema brasileiro mais competitivo tanto no mercado interno quanto no externo. Mas dois outros aspectos deste depoimento são interessantes para pensar o cinema que se desenvolveria na década de 1980: a releitura dos clássicos, e o diálogo com grupos diversificados.

Releitura dos clássicos

Em primeiro lugar, destacamos a “releitura dos clássicos”⁵⁰. Os quatro filmes que inspiraram a elaboração desta pesquisa voltaram-se para obras e autores do período modernista, que já se haviam consagrado como grandes clássicos da literatura brasileira. Em *Um filme 100% brasileiro*, apesar de o autor do livro ser um francês (também consagrado como representante importante da poesia de vanguarda francesa), ele estava evidentemente ligado ao movimento modernista brasileiro. O filme, inclusive, enfatiza o “abrasileiramento” do poeta a partir de suas experiências hedonistas em nossas terras. Além disso, o filme traz textos de Oswald de Andrade e Machado de Assis, dois de nossos maiores “clássicos”.

Se nos guiarmos pelas reportagens dos jornais na época, percebemos que as comemorações acerca do 60º aniversário da Semana de Arte Moderna, em 1982, destacaram, principalmente, a figura de Oswald de Andrade, justamente aquele que teve seu valor artístico mais tardiamente reconhecido:

Aproximando-se o fim deste ano, em que se comemora o 60º aniversário da Semana de Arte Moderna, já é possível constatar que, entre todos as figuras ligadas ao movimento modernista, foi Oswald de Andrade quem mereceu maior destaque na movimentação cultural brasileira de 1982. Em teatro, a irreverência do poeta, escritor e dramaturgo se faz presente com

⁵⁰ A releitura do Modernismo nos anos 1980 ocorreu não apenas no cinema brasileiro. Segundo a historiadora Monica Pimenta Velloso, no início da década o tema ressurgiu em uma série de estudos históricos no âmbito da literatura, analisado sob uma nova perspectiva. Esse interesse, surgido nos anos 1980, em rever certos paradigmas históricos consagrados sobre a cultura do início do século XX no Brasil baseava-se no próprio deslocamento epistemológico verificado no campo da História, com o desenvolvimento dos pressupostos da *École des Annales* e da nova história cultural. Em vez de tentar formular uma explicação totalizante da vida social, sob a perspectiva de uma visão macroscópica dos acontecimentos sociais, focava-se nas práticas e representações da vida cotidiana e em subjetividades que fossem capazes de representar a sensibilidade de uma época. Este enfoque ampliou a forma de entender os conceitos de cultura e memória, bem como a relação entre presente e passado. “A sociedade brasileira passou a ser pensada a partir de uma reconceitualização do moderno e da tradição” (Velloso, 2010, p.25). A historiografia passou a enfatizar a necessidade de repensar o sentido do “novo” e de redimensioná-lo frente à tradição. Moderno e tradição aparecem imbricados, é tarefa do presente analisar o passado e decidir o que deve ser aproveitado e o que deve ser descartado. “Entender a dinâmica da tradição, os conceitos de continuidade e ruptura, reavaliando a questão da importação das ideias, foi um dos temas que mobilizaram intensamente o debate intelectual dos anos 1980” (*Idem* p. 25). A distinção entre história e memória estabelecida pelos novos estudos permitiu essa apropriação crítica das tradições: “Uma tradição morre quando permanece intacta. São as invenções que a transformam e vivificam, criando articulações com a dinâmica do presente. Cabe a cada geração herdar um passado e alterá-lo em função das exigências colocadas no presente” (*Idem*, 2010, p. 28).

“Serafim Ponte Grande”, peça baseada em seu livro homônimo e encenada no Teatro Villa-Lobos pelo grupo Pessoal do Cabaré. No cinema, aparece em “O homem do Pau Brasil”, de Joaquim Pedro de Andrade, “O O rei da vela”, de José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes, e em “Tabu” (filme vencedor do XV Festival de Brasília do Cinema Brasileiro) de Julinho Bressane – os dois últimos devendo ser exibidos no início do próximo ano. Afora a atualidade de seu inspirador, subsistem, no entanto, poucos pontos em comum entre essas obras – cada autor tem uma visão diferente de Oswald de Andrade e de seu significado cultural. (*O Globo* 27/12/1982)

A peça *Serafim Ponte Grande*, montada pelo grupo *Pessoal do Cabaré*, foi escrita pelo poeta Alex Polari e dirigida por Buza Ferraz. Além de encenar o próprio romance, o adaptador “sentiu necessidade de acrescentar trechos da biografia de Oswald e de outros escritos para criar uma continuidade dramática e tornar inteligíveis as múltiplas intenções do autor”. (Serafim sem provocação – Mackesen Luiz – *Jornal do Brasil* – 17/08/1982) Em 1984, o autor é novamente lembrado pela imprensa, agora pelos 30 anos de sua morte. Além das obras já citadas pela reportagem publicada em 1982, o mesmo jornal se refere à peça *Isadora/Oswald*, escrita por Aguinaldo Silva, com Norma Bengel (que dirigiria mais tarde o filme *Pagu*) e Caíque Ferreira nos papéis-título. É interessante observar que, assim como nos filmes, também no teatro da década de 1980 (pelos menos nas duas peças citadas nas reportagens que fazem referência ao Modernismo), autor e obra se misturam na releitura empreendida na época.

A retomada do trabalho de Oswald de Andrade foi fundamental na década de 1960, principalmente para as formulações artísticas e discussões culturais levantadas durante o Tropicalismo. Numa crítica permeada de ironia, Mário Sérgio Conti compara *O Rei da vela* com *O homem do Pau Brasil*, flagrando em ambos uma identificação com a estética e as questões tropicalistas, na opinião do autor, completamente datadas⁵¹. Seguem alguns trechos da crítica publicada:

⁵¹ O demolidor jornalista, contudo, faz uma ressalva: “atitudes não fazem arte, intuiui Glauber Rocha quando disse que ‘o gauchismo de Oswald de Andrade lembra diarreia de mestiços neurastênicos do litoral (já o droitismo de Glauber lembra prisão de ventre de sertanejos indomáveis do agreste). As tantas atitudes de Zé Celso, em mais de 10 anos, finalmente resultaram nesse filme sujo, trágico-carnavalesco e atroz. Melhor assim; mais vale esta tosca vela acesa do que os holofotes da Globo ou os de Jabor e Diegues e Cia” (*O Oficina volta com o Rei* – Mário Sérgio Conti – *Folha de São Paulo* – 02/11/1982)

Mas há uma ideia em torno da qual o caos se espraia: a de eu o Brasil é incompreensível. Nele coexistem o arcaico e o moderno, opulência e miséria, linguagens de antanho e do futuro, índios e informática. No filme *O Rei da vela*, os procedimentos artísticos da modernidade enfocam o arcaísmo. E o vídeo-teipe (técnica up-to-date) serve de suporte para uma dramaturgia pré-Brecht em que um personagem é o Imperialismo, outro a Burguesia Nacional, outro o Fascismo, outro o Latifúndio etc. tudo isso não é novo e tem um nome: tropicalismo. E Roberto Schwarz já analisou seus temas e eficácia. Não é à toa que o filme acaba em Carnaval, imagem do irracionalismo, da mistura de papéis sociais. [...] Como Oswald, Zé Celso também enche seu filme com belas imagens, com sacadas bem apanhadas, mas que não têm nada a ver com *O Rei da vela*, a peça ou o filme. Sempre haverá aquela papagaiada de que “o espectador monta o filme”, de que cada um vê na tela o que lhe convém, mas nada disso apaga a gratuidade de certas cenas, como a do “comercial” de marijuana. Alegria é a prova dos nove. Nove fora, nada. *O homem do Pau Brasil* de Joaquim Pedro de Andrade também tentou retomar as loções e lições do Oswald reinterpretado pelo tropicalismo. Tubulou-se, no excesso de referência crípticas, na cinematografia asséptica e fria. *O Rei da vela* vai ao extremo oposto: tudo nele é apaixonado, urrado, num universo de referências que não ultrapassa os limites do Bixiga. (O Oficina volta com *o Rei* – Mário Sérgio Conti – *Folha de São Paulo* – 02/11/1982)

O jornalista percebe nos filmes *O Rei da vela* e *O homem do Pau Brasil* o retorno dos cineastas ao movimento tropicalista, ou melhor, a reinterpretação de Oswald de Andrade pela via do Tropicalismo. A identificação de que, no Brasil da década de 1980, a convivência entre “arcaico” e “moderno”, “opulência e miséria”, “linguagens de antanho e do futuro”, permanecia atual suscitou, nesses cineastas, a retomada dos parâmetros estéticos e conceituais do movimento.

Uma questão fundamental do Tropicalismo era a possibilidade de invenção da linguagem, a abertura de diálogos entre os diferentes campos artísticos e a assimilação de influências de diversos tipos, desde as manifestações mais tradicionais da cultura brasileira ao que havia de mais “moderno” no mundo, como a assimilação do vídeo-tape, como foi lembrado pelo jornalista. Já citamos anteriormente que a câmera de vídeo comprada pelo Oficina foi trazida do Japão por Fernando Meirelles. E, quando José Celso falava do

“terreiro eletrônico” e da “antropofagia cotidiana”, ele estava se referindo a essa assimilação de uma novíssima tecnologia importada, ampliando as possibilidades criativas, trazendo para o Oficina outros colaboradores (como os videomakers da TVDO). As cenas gravadas com a câmera, registrando o cotidiano do teatro, foram incorporadas durante o processo de montagem, integrando no próprio filme o momento atual, fazendo conviver passado e presente no processo da criação.

O retorno à história cultural brasileira efetuado por esses filmes não se limitou às obras dos modernistas. Duas montagens consideradas como marcos do teatro brasileiro ficaram registradas: *O rei da vela* e *Macunaíma*. O que caracterizou essa volta aos clássicos a que estamos nos referindo (sejam os livros, sejam as peças) foi a intenção de atualizá-los, transformá-los, dialogar com eles, não os rotulando como “obras consagradas” da literatura ou do teatro brasileiros. Em *Exu-piá*, o personagem chega a pedir que Mário de Andrade mude o final da história. Os filmes são saturados de informação, tanto visual quanto sonora. Mas, ao vê-los, o espectador não ficará completamente informado sobre o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ou sobre *O Rei da vela* e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade. Nem ficará sabendo do papel de Blaise Cendrars no Modernismo brasileiro. Os filmes mexem com a intuição, estimulam, provocam o espectador. “Sempre haverá aquela papagaiada de que ‘o espectador monta o filme’, de que cada um vê na tela o que lhe convém”, como diz o irônico Mário Sérgio Conti. Essa atitude, de requerer a participação do espectador (não mais “contemplador”) no processo constitutivo da criação artística, é característica das formulações tropicalistas⁵².

⁵² Ver Real, Elizabeth Dissertação de mestrado (Universidade Federal Fluminense) *As relações entre cinema brasileiro e a arte contemporânea. Estudos dos filmes Câncer, A lira do delírio e Exu-piá*, a respeito do texto *Esquema geral da Nova Objetividade*, escrito por Hélio Oiticica; “Percebemos o texto de Oiticica como um valioso sistematizador das idéias que definiriam a vanguarda brasileira naquele final de década, ao trazer à tona pontos fundamentais que iriam estar presentes na arte contemporânea brasileira - não só nas artes plásticas -, quais sejam, a criação coletiva, a participação do espectador, a extrapolação de categorias artísticas compartimentadas, a consciência ética e política do artista frente à condição subdesenvolvida do país e o processo antropofágico que caracteriza nossas produções. Essa superantropofagia que se constituía em diálogo com experiências internacionais. Pode-se dizer que, em todas essas experiências, predominava nos artistas o desejo de misturar a arte à própria vida, com todo seu caráter de jogo e indeterminação. No primeiro item, Oiticica destacava a “vontade construtiva geral”, que seria uma característica comum a todos os movimentos inovadores do Brasil, incluindo o Modernismo de 1922, com o sentido de se manter a busca pelo que é verdadeiramente brasileiro e que se diferencia do europeu ou do americano. Sendo a antropofagia oswaldiana a “redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais”, Oiticica defende a “superantropofagia” a fim de abolir o colonialismo cultural.

O papel da “tradição” no mundo contemporâneo ultrapassa o objetivo de transformá-la em “patrimônio”, monumento a ser conservado e congelado como representante de um tempo passado. Segundo a historiadora Mônica Velloso, “entender a dinâmica da tradição, os conceitos de continuidade e ruptura, reavaliando a questão da importação das ideias, foi um dos temas que mobilizaram intensamente o debate intelectual dos anos 1980” (Velloso, 2010, p. 25). Essa mesma disposição marcou o Tropicalismo e o Modernismo, principalmente em seu viés antropofágico. O próprio Mário de Andrade, em *Macunaíma*, realizou essa atualização, costurando mitos e lendas e trazendo o herói indígena para a São Paulo dos anos 1920.

Diálogo com grupos diversificados / Atuação imaginativa dentro de espaços legitimados

Os quatro filmes analisados tiveram alguma ligação com a Embrafilme, uns mais, outros menos, na captação de recursos para produção e na distribuição. Veríssimo planejava realizar um grande projeto envolvendo o filme, distribuí-lo em escolas e realizar um concurso de monografia. José Sette preocupou-se com o aprimoramento dos cenários e da fotografia. A intenção dos diretores ao fazer os filmes era a distribuição comercial, atingindo um público amplo, e não se restringirem aos circuitos alternativos das cinematecas e festivais (o que acabou acontecendo com *Exu-piá*). Já enfatizamos que diretores estreates, como Chico Botelho e André Klotzel, realizavam atividades diversas no mercado audiovisual, seja na publicidade, seja em filmes de outras produtoras, e recorreram à Embrafilme para realizarem seus primeiros longas-metragens.

Quanto aos veteranos – após atravessarem a difícil década de 1970, em que o fechamento político tolhia a liberdade de criação, as diretrizes culturais eram predominantemente guiadas pelos parâmetros mercadológicos e o projeto nacional-popular que marcou as artes nos anos 1960 havia sido esvaziado de seu significado ao ser

apropriado pelo Estado ditatorial –, buscavam expandir-se em novas experiências. Joaquim Pedro sintetizava o dilema vivido pelo intelectual, entre a necessidade de sobrevivência e o desejo de prosseguir com um projeto criativo desviado de seu rumo devido aos percalços políticos e econômicos:

Não estou interessado em fazer um cinema que já tenha sido feito pra qualquer tipo de efeito, não estou interessado em usar o cinema como um instrumento, como objeto, a não ser que ser faça exceções pra ganhar dinheiro, pra sobreviver. Se me contratarem amanhã ou depois para fazer um filme de publicidade, um documentário, e me pagarem por isso, vou lá e faço com toda competência de que puder dispor. (Jornal *Luz e Ação*, ano 1, nº 4, p.5)

A despeito de todas as dificuldades, a década de 1980 marcou a entrada de uma nova geração no cinema brasileiro, diversificando temas e estilos, e também a continuidade no mercado de cineastas maduros, alguns buscando manter a experimentação em seus novos trabalhos. Como bem definiu Arrigo Barnabé numa entrevista recente, já citada anteriormente, não existia uma “poética unificadora” que pudesse caracterizar um movimento, como aconteceu com a Tropicália, mas a vontade de romper padrões estéticos e quebrar barreiras revitalizava a cena cultural. Com o processo de abertura política, tentava-se dar vazão a esse impulso criativo ao mesmo tempo em que se procurava ocupar espaços institucionalizados, no caso do cinema, as salas comerciais de exibição e o acesso ao financiamento estatal pela via da Embrafilme, além, é claro, a televisão.

Os curtas-metragens

Todos os diretores estudados aqui iniciaram sua trajetória no cinema pela via do curta-metragem. Na maioria dos casos, com exceção de Joaquim Pedro, o curta foi concretamente a principal forma de produção cinematográfica desses cineastas. Os curtas feitos já revelavam temas ou escolhas estéticas que marcariam seu trabalho no longa-metragem. Esse é o caso, principalmente, de Paulo Veríssimo, que os considerava como “degraus” para a realização de *Exu-piá*. Numa série de filmes realizados em 1979, ele abordou a antropofagia e a cultura indígena, e buscou dialogar com o universo das escolas de samba.

Em *Bahira, o grande burlão*, ele abordou a figura de Nunes Pereira, pesquisador do folclore nacional (que, por acaso, aparece rapidamente em *Um filme 100% brasileiro*). Neste filme, o diretor mesclava o imaginário indígena, provindo da lenda de Bahira, e o ambiente urbano. O próprio Nunes Pereira é o personagem central. O espectador o acompanha desde sua casa, em Santa Teresa. Idoso, ele utiliza uma bengala para andar pelas ruas tortuosas do bairro e pegar o bonde, em direção ao Centro da cidade.

Progressivamente, o filme abandona o realismo – embora não totalmente – e figuras vestidas de índio invadem o bonde. A montagem alterna habilmente momentos de realismo e momentos imaginários. O bonde, coberto com folhas e enfeites indígenas, é contraposto ao moderno metrô, onde pessoas sisudas leem o jornal. Libertário, o filme tem uma acentuada tonalidade erótica, com índias seminuas cercando Nunes Pereira, cujo discurso, em *off*, ressalta a sabedoria e a harmonia do modo de viver indígena. No ano da Lei da Anistia (1979), o velho pesquisador celebra a liberdade: “A selva nos dá lições extraordinárias de consciência da personalidade, sobretudo do destino que nos cabe a nós como seres humanos. Nada nos dá um sentido de liberdade como os horizontes dos campos. Eu ganhei através da selva amazônica, através dos campos, um sentido de liberdade que nós não temos” (trecho do filme *Bahira, o grande burlão*).

Também José Sette realizou importantes curtas-metragens, antes e depois de filmar *Um filme 100% brasileiro*, em sua maioria atuando como diretor, roteirista e fotógrafo. Nesses filmes, na fronteira entre documentário e ficção, predominava um tom poético em que se sobressaíam elementos estéticos variados, misturando diferentes formas artísticas, seja a pintura ou a escultura, a música e a dança. Em *Um sorriso, por favor. O mundo*

gráfico de Goeldi, Sette trabalha com os artistas plásticos da Oficina Goeldi, que pintam o cenário do filme (os artistas voltarão a trabalhar com ele em *Um filme 100% brasileiro*). Sette busca alcançar no filme a atmosfera expressionista que marcou o trabalho do artista.

Em 1980, ele escreve uma carta-protesto, publicada nos jornais, direcionada ao governo de Minas Gerais e à Embrafilme. Além de reclamar a construção do “Museu do Homem” no local onde Lund realizava suas pesquisas, em Minas Gerais, reivindicava que seu filme *Dr Lund, o homem de Lagoa Santa* (1979) fosse exibido por ocasião das comemorações do centenário da morte do paleontólogo dinamarquês. Nesta carta, dizia ele:

Cobro da Embrafilme a distribuição de meu trabalho por todos os cinemas do Estado numa demonstração pública de que se interessa pela difusão da cultura (nossa história) para o povo, está aí a oportunidade. Afinal de contas, é o único filme existente sobre o assunto. Visto pelo olho mágico do grande fotógrafo, também mineiro, Maurício Andrès, esta película representa todo um esforço, toda uma luta de jovens cineastas na conquista de um mercado que até bem pouco tempo pertencia ao cinema do colonizador. *As memórias do Dr Lund, o interior das Minas* deveria ter sido exibido ao público neste dia de festas no interior do grande salão da Lapinha,... bem, porque não aconteceu? (Barros, *Correio Braziliense*, 04 de junho de 1980).

Neste trecho retirado da carta, embora reconhecendo a maior penetração do filme brasileiro em um mercado “até bem pouco tempo” dominado pelo produto do “colonizador”, percebemos uma crítica do diretor à política cultural da Embrafilme que norteava a distribuição dos curtas-metragens. Em plena era da Lei do Curta, ele se perguntava por que o filme não fora distribuído, pelos menos no Estado de Minas Gerais, aproveitando-se o ensejo do aniversário de morte de Lund.

Noilton Nunes, além de realizar vários curtas-metragens documentais e de ficção, foi ativo militante na área, tendo inclusive assumido a presidência da Associação Brasileira de Documentaristas, em 1979. Joaquim Pedro de Andrade é uma figura mais conhecida na história do cinema brasileiro, como uma participante do Cinema Novo. Seu filme *Couro de gato*, é celebrado como um dos precursores do movimento cinenovista, como parte de

Cinco vezes favela. Joaquim Pedro realizou, ainda, o longa-metragem *Guerra conjugal*, composto de episódios, e o curta *Vereda tropical*, que consta do filme *Contos eróticos*.

Entre o didatismo e a experimentação

O formato de curta-metragem teve relevância cultural desde os anos 1960, inclusive entre os cinemanovistas. Em geral, representava a possibilidade de filmar com poucos recursos e com total liberdade de criação. Progressivamente, o curta tornou-se também uma forma de inserção no mercado de salas de exibição, e sua produção tomou grande força a partir do final da década de 1970.

Ainda em meados de 1960, os festivais de curta-metragem promovidos pelo *JB* mobilizaram pessoas interessadas em fazer cinema. Entre 1965 e 1970, o festival restringia-se aos filmes amadores, rodados em 16 mm, e chamava-se “Festival Brasileiro de Cinema Amador”. À medida que os festivais avançavam, os filmes iam-se tornando cada vez mais elaborados e, a partir de 1967, no 3º FBCA, já tomava forma a preocupação dos jovens cineastas com o mercado para o curta, preocupação que iria cada vez mais se voltar para as dificuldades de distribuição e de exibição que impediam que os filmes atingissem um público mais amplo do que aquele das cinematecas, cineclubes e festivais. Em 1967, o curta vencedor do festival (*Falência*, de Ronaldo Duarte) foi proibido. A partir de então, o *JB* teve que submeter os concorrentes ao Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP). A pressão era tanta que os organizadores decidiram não mais exibir os curtas em outros estados, como era feito antes, nos circuitos de cineclubes espalhados pelo país.

O INC, ao ser criado, em 1966, logo estabeleceu uma política para exibição obrigatória dos curtas nas salas de cinema. Pela Resolução nº 4 (12 de maio de 1967), ficou fixado que as salas deveriam exibir, durante 28 dias por ano, curtas “culturais” que obtivessem um certificado de classificação especial, atribuídos por uma comissão, segundo critérios de qualidade e tempo de projeção. Estava previsto na Resolução que os realizadores receberiam, como pagamento, uma taxa correspondente a 0,08% do número de

cadeiras por sessão, durante os 28 dias. No entanto, esta remuneração foi posta em xeque pelos exibidores, que procuravam burlar a resolução, comprando os filmes a preço fixo e com baixo custo e embolsando a taxa a que tinham direito os produtores dos curtas. Quanto aos critérios para obtenção de financiamento do INC para os curtas, Oswaldo Caldeira denunciava:

A inconsciência do Departamento do Filme Educativo em relação ao cinema vai ao absurdo de se pedir um roteiro decupado prévio às pessoas que vão ter filmes financiados por aquela entidade. (...) É uma total inconsciência do que se chama documentário. Estes órgãos passaram a ser cada vez mais burocráticos, cada vez mais identificados por interesses puramente financeiros e que nada mais têm a ver com a cultura” (Caldeira, 2004, p. 45).

Em abril de 1973, é estabelecido, na Resolução nº 87, um aumento do número de certificados concedidos para 30 e o número de dias de exibição sobe para 35 por ano. Além disso, os filmes que recebiam o certificado tinham direito a um prêmio em dinheiro equivalente a 50 salários mínimos. Mais uma vez, os realizadores mostraram-se insatisfeitos com as medidas. Afinal, a limitação a 30 certificados excluiria praticamente a metade dos curtas produzidos anualmente. Por outro lado, a fiscalização feita pelo INC era precária e sabia-se que a burla à lei por parte dos exibidores continuava, com a projeção de filmes de propaganda ou a compra de curtas com certificado por preços muito baixos.

Paralela ao “Festival Brasileiro de Curta Metragem”, no Rio de Janeiro, surge, em 1972, em Salvador, a I Jornada Baiana de Cinema, organizada por Guido Araújo. Contando com o apoio providencial do Instituto Cultural Brasil Alemanha, que dava algum respaldo ao evento ante os olhos do governo ditatorial, a Jornada progressivamente foi se tornando ponto aglutinador de resistência dos curta-metragistas, o lugar onde ainda se conseguia contornar, de um jeito ou de outro, a censura aos filmes e onde se desenrolavam as discussões da classe. Finalmente, na Jornada Nordestina de Curta Metragem, de 1973, foi fundada, a nível nacional, a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), que já havia sido criada regionalmente, dois anos antes, no Rio de Janeiro.

No texto publicado no Boletim da Jornada desse ano, entre a pauta de ação da nova Associação, constava a intenção de solicitar ao Ministério das Comunicações exibição obrigatória de documentários brasileiros, de curta e média-metragem, em todas as emissoras de televisão do Brasil. Outro ponto importante da pauta e que viria a ser o eixo da futura política para o curta era a recomendação da “exibição compulsória de filmes de curta-metragem com certificado de Classificação Especial do INC em toda exibição de filmes de longa-metragem nacional ou estrangeiro, o que implicará na ampliação do limite dos referidos Certificados, atualmente limitados a 30 filmes por ano” (Caldeira, 2004, p. 32).

Associado às grandes transformações da política cinematográfica nacional que acontecem em 1975, com o reaparelhamento institucional da Embrafilme, tornada em instituição líder agora comandada pelos remanescentes do Cinema Novo que, para surpresa geral do meio cultural, redefinem suas relações com o governo militar - em 9 de dezembro é assinado o Decreto Lei nº 6.281, que estabelece a obrigatoriedade de exibição do curta de natureza cultural técnica, científica ou informativa nas sessões de filmes estrangeiros e prevê que cinco por cento da renda resultante da bilheteria dos longas estrangeiros deveria ser destinada aos produtores dos curtas.

Como resultado da campanha nacional liderada pela ABD é regulamentada a chamada Lei do Curta em agosto de 1977 (Resolução Concine nº 18), atrelando um curta-metragem obrigatoriamente aos programas com longas-metragens estrangeiros, criando um mercado alternativo para o cinema brasileiro que suscitaria uma extraordinária produção de filmes que seriam exibidos juntamente com muitos daqueles curtas-metragens apresentados nos festivais e nas jornadas realizados desde a metade dos anos 1960. O professor e cineasta Roberto Moura comenta a abertura do mercado possibilitada pela lei a uma multiplicidade de curtas de propostas variadas:

No Rio é fundada a CORCINA, uma cooperativa fundada para mediar a chegada no mercado de filmes de realizadores não associados à produtoras, exigidas pela lei, que reuniria em seu quadro um número importante de interessados, o que anarquicamente viabilizaria a feitura de inúmeros filmes através de formas cooperativistas de produção. A própria

Embrafilme cede as pressões abrindo um setor de sua poderosa distribuidora para o curta-metragem, absorvendo a proposta da ABD, favorecendo à pluralização dos focos de produção cujos filmes se concentrariam na distribuidora estatal, com porte para dialogar com distribuidores e exibidores. (...) Nessa produção de mais de mil curtas-metragens produzidos nos pouco mais de 4 anos de real vigência da legislação, observa-se em alguns o progressivo polimento na direção do documentário clássico ou de um cinema ficcional realista que se renovava dentro de um sistema de gêneros nacionalizado pela influência da teledramaturgia da TV Globo. Entretanto, valendo-se da legislação, são também realizados filmes autorais, militantes, experimentais, poéticos, estetizantes, formalistas, numa “movimentação” não mais vinculada a um mesmo programa, como nos “movimentos” anteriores, mas onde conviviam diversas orientações estéticas e ideológicas, nos quais as referências às vanguardas e à contracultura se associam às necessidades do projeto maior ainda em curso, embora cada vez mais difuso e ambíguo, de associação da burguesia e da classe média, de onde vinham como uma jovem dissidência aqueles técnicos e artistas, com o povo, a quem era preciso compreender, para além dos temores e preconceitos, tanto seu trajeto histórico como a presença afro-brasileira e ameríndia. (...) Soluções polifônicas de montagem, manipulações caligráficas da câmera na mão ou no tripé, o manche sempre leve, que conformaram a notação poética dos fatos daquela modernidade, (...) outros olhos que flagraram os tais « anos de chumbo »: filmes primitivos de uma nova era - que não veio. (Moura, 2010)

Repetindo o que já acontecera com a Resolução estabelecida pelo INC, desde o início, a lei é sabotada e desrespeitada de diversas maneiras por exibidores e distribuidores que se consideravam prejudicados pela legislação. Progressivamente os curtas exibidos passam a ser substituídos por filmes de péssima qualidade e baixíssimo custo, produzidos pelos próprios exibidores ou por produtores ligados a eles, como forma de burlar a lei. "Filmes bomba" que reconduziam a renda destinada aos curta-metragistas para os cofres de exibidores e distribuidores, e estigmatizavam a produção nacional, irritando o público que perde o entusiasmo inicial com que recebera os filmes que vinham antes dos longas-metragens estrangeiros, e com assobios e vaias passa a desaprovar a legislação.

o que se viu e se vê nos cinemas são os próprios exibidores e grandes produtores furando o bloqueio com seus próprios produtos. Em muitos casos, pedaços de cine-jornal ou de filmes que claramente se destinariam à publicidade ou propaganda, são alinhavados e lançados no mercado. Assim são os próprios exibidores a receber os 5% da renda destinada aos filmes curtos beneficiando-se também grandes e tradicionais produtores

de filmes comerciais. Ao mesmo tempo, ainda se realiza a venda ilegal dos direitos de propriedade dos filmes curtos”, comenta Noilton Nunes (Caldeira, 2004, p.91).

Além disso, os exibidores, questionando a obrigatoriedade na Justiça, entraram com liminares a fim de suspender a programação de curtas. Enquanto isso, os cinco por cento da renda resultantes da bilheteria dos longas estrangeiros eram depositados em juízo, acarretando em prejuízo para os produtores de curta-metragem e impedindo que o retorno financeiro fosse investido em novos trabalhos.

Antes da metade da década de 1970, apesar das tentativas do setor em achar formas de viabilizar o cumprimento da legislação, a Lei do Curta entra em desuso, e esse mercado alternativo ao do longa-metragem para o filme nacional é extinto. Dois aspectos devem ainda ser destacados desse momento em que episodicamente se transferiu para o curta-metragem a ponta vital do cinema brasileiro, tanto em termos da representação fílmica da realidade quanto no que se refere à construção formal. Primeiro, o acontecimento extraordinário ocorrido logo depois da regulamentação da Lei do Curta quando filmes experimentais e libertários, até então exibidos apenas para as plateias restritas festivais passam a ser mostrados rotineiramente para o público dos *blockbusters*, provocando as mais diversas reações. E, segundo, outro acontecimento extraordinário, a vinda ao Brasil, duas semanas depois da regulamentação, de Jack Valente⁵³, principal executivo do cinema norte-americano, presidente da *Motion Pictures of America*, incomodado pelos últimos acontecimentos num mercado periférico para Hollywood como o brasileiro. Valente esteve em encontros com autoridades locais e com cinemanovistas à frente do projeto estatal. Não seria descabido perceber ali a ruptura final do antigo núcleo rebelde da produção simbólica com importantes segmentos da geração seguinte, aspecto que tem sua importância para a compreensão do esgotamento do fluxo de um cinema moderno brasileiro.

Como vimos, travava-se um acirrado embate, que envolvia produtores, o Estado e os exibidores. Em meio à intensa mobilização da classe cinematográfica em torno de associações ou cooperativas (ABD, Corcina) que pudessem pressionar o governo na

⁵³ André de Lima Silva, *Jack Valente: o momento em que as conquistas do cinema brasileiro incomodaram Hollywood*. Monografia de bacharelado. Departamento de Cinema e Vídeo – Universidade Federal Fluminense - UFF – 2012.

formulação de políticas próprias ou mesmo que ajudassem a viabilizar a produção e exibição do curta-metragem, houve sempre algum setor da estrutura oficial voltado para o formato, tratado como o polo mais “cultural” do cinema, seja no âmbito do Ministério da Educação, seja nos órgãos específicos do setor, como o INC e a Embrafilme.

Partindo exatamente da noção de “filme cultural” que norteava a ação estatal na definição de mecanismos de incentivo ao curta, Ana Cristina Cesar, no livro *Literatura não é documento*, analisa como o cinema patrocinado pelo Estado abordava escritores consagrados da literatura brasileira. Em sua maioria, tratava-se de filmes documentais padronizados, com viés didático, que davam destaque à biografia do escritor segundo os moldes do verbete enciclopédico, mostrando depoimentos de críticos ou de outros escritores que resultavam numa espécie de monumentalização da figura retratada, legitimando sua importância para a cultura brasileira. Ao tratar dos filmes produzidos pelo antigo Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), dirigidos pelo veterano Humberto Mauro, Ana Cristina comenta como texto e imagem eram utilizados para exaltar a figura do escritor, servindo para conservar a memória da cultura brasileira, “num gesto de museu”:

A fórmula é seguida quando a imagem, ao som de acordes grandiosos ou seguindo o texto, procura os monumentos e sinais da passagem do escritor, tratados como relíquias que conservam a sombra e a memória do herói; estátuas e bustos em praça pública, edições de suas obras, objetos aureolados de autenticidade: a pena, a poltrona, o tinteiro, o *pince-nez* de Machado de Assis; a barraquinha que abrigou Euclides da Cunha de intempéries e que o Estado por sua vez preserva com cimento. (Cesar, 1980, p.20)

Este trecho é citado aqui por lembrar uma sequência interessante de *Exu-piá, coração de Macunaíma*. O diálogo que o filme estabelece com o livro de Mário de Andrade é explicitado na própria construção do filme, que faz referências diretas ao escritor, cuja imagem aparece em um quadro ou em seu busto posto em praça pública. Ainda que possa ser vista como homenagem ao autor, a aparição do busto de Mario de Andrade assume no filme papel mais ativo. Representado pela voz de Paulo Gracindo, Mário conversa com o personagem, que foi procurá-lo para pedir que mude o rumo de sua história: “Sabe, Seu Mário, é que o senhor podia ter-me feito diferente, nem tão doce nem tão amargo, nem tão

frio nem tão quente. Eu não quero que Ci vá para o céu nem que roubem o que é meu.” Em outro momento, o personagem pede ao escritor: “O senhor fica me escrevendo e sempre sou eu quem paga o pato. Vê se dá um jeitinho nesse último ato.” Nesta mesma sequência, Macunaíma faz uma visita à casa abandonada e empoeirada do escritor, onde magicamente Hermeto Paschoal está ao piano, instrumento tocado por Mario. O livro como objeto também aparece, porém apenas de longe, sendo lido por Grande Otelo. Quer dizer, utilizando os mesmos elementos presentes nos filmes documentais que Ana Cristina critica, Paulo Veríssimo dá a eles outro significado, mais provocador e dialógico do que “celebratório”. Ao conversar com Mario, Macunaíma o questiona, pretende rever e modificar sua versão da história. A casa empoeirada revela um certo esquecimento da figura de Mário e a tentativa de resgatá-lo no cenário cultural brasileiro. Quer dizer, com este tratamento dado ao escritor, Veríssimo parece ao mesmo tempo querer valorizar e questionar sua obra, dimensionando-a em um novo contexto do país.

Em relação aos curtas-metragens que abordam a literatura brasileira, Ana Cristina critica ainda certos filmes que não enfocam o autor, mas diretamente a obra. Segundo ela, eram realizados dois tipos de filmes com essa proposta: um deles utilizava imagens que apenas ilustravam mecanicamente o texto literário; o outro tentava reconstituir cinematograficamente a atmosfera da obra, mas “sem fazer transparecer a produção de uma leitura” (Cesar, 1980, p. 40), idealizando-a como criação sublime cuja aura deveria ser materializada no cinema.

Finalmente, no último capítulo do livro, intitulado *Desafiar o coro*, ela dedica-se a falar de filmes que tratam o tema de forma mais complexa, abandonando o objetivo didático de “registro” e assumindo-se como leitura de uma obra literária, buscando refazer, no cinema, o processo de produção do autor que a gerou. Mais uma vez, vale a pena citar um trecho do livro que, como veremos, descreve de forma clara a intenção dos filmes (ficcionais) de que tratamos aqui:

Ao invés de retratar, expor, explicitar, naturalizar, poderá então subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, documentos e outros traços do museu do autor; recusar erigir esse museu; assumir a parcialidade de toda leitura; buscar uma

analogia com o processo fragmentário de produção do literário; mencionar o próprio filme, tornar consciente a intervenção; referir-se à feitura cinematográfica; desbiografizar, como que desfazendo a complementaridade sadia entre vida e obra [...] (Cesar, 1980, p. 47).

Já nos referimos anteriormente à relação que Paulo Veríssimo estabelece no filme com a imagem e a casa de Mário de Andrade, evitando congelá-las no tempo como elementos dignificantes da memória do escritor. Da mesma forma, podemos estabelecer outras relações, por exemplo, do filme de Joaquim Pedro ou de José Sette com o que Ana Cristina chama “desbiografizar”. Aqui, porém, talvez possamos ver uma diferença, já que, em vez de “desfazer a complementaridade sadia entre vida e obra”, há, nesses filmes, uma verdadeira fusão entre estas duas instâncias, a ponto de tornar difícil separá-las, embora não haja nos filmes a intenção de reproduzir a biografia nem de Oswald nem de Cendrars, mas de trazer à tona suas ideias e a entrega dos personagens-autores às experiências vividas, que aparecem imbricadas à sua própria obra.

Ana Cristina analisa alguns curtas-metragens que realizam este tipo de trabalho, entre eles *O poeta do Castelo*, de Joaquim Pedro (1959); *Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars*, de Carlos Augusto Calil (1972); *Bárbaro e nosso – imagens para Oswald de Andrade*, de Márcio de Souza (1969), para citar apenas aqueles relacionados diretamente ao nosso tema. Nesses curtas a que Ana Cristina se refere, ela resalta como característica marcante a tensão que se estabelece neles entre documentário e ficção, além da ênfase do filme no texto e não na biografia do autor. Segundo ela, tenta-se “refazer, a nível da linguagem cinematográfica, o processo literário, ‘imitando’ uma forma de produção de discurso e não o mundo” (Cesar, 1980, p.56).

No caso do curta de Joaquim Pedro sobre Manuel Bandeira, ela comenta que o diretor “teatraliza” o cotidiano do poeta, tornando-o personagem. Neste curta de onze minutos, vemos Bandeira na intimidade do pequeno apartamento onde morava e o acompanhamos caminhando nas ruas. Lento, pontuado pela música melancólica e por versos do poeta por ele mesmo declamados, o filme localiza para o espectador o universo em que vivia, solitário. A inspiração tomada a partir dos pequenos gestos de Bandeira na vivência de seu cotidiano aproxima esse filme da poética do escritor, que foi, segundo

Alfredo Bosi, “talvez o mais feliz incorporador de motivos e termos prosaicos à literatura brasileira” (Bosi, 1994, p.361).

O curta-metragista Sérgio Santeiro considera o Modernismo brasileiro como um dos dois grandes movimentos culturais que marcaram a história do país, ao lado da atuação dos Centros Populares de Cultura (CPC), braço cultural do movimento estudantil na década de 1960. Em 1972, Santeiro dirigiu o filme *Klaxon*, trazendo como protagonista Oswald de Andrade.

Klaxon foi considerado como Melhor Filme no Festival JB e classificado pelo júri do Instituto Nacional do Cinema (INC) como o Segundo Melhor Filme da categoria no ano de 1972. No filme, Santeiro buscou discutir o movimento. Sua intenção, ao filmar, era dar uma contribuição ao debate e não esgotar o assunto, trazer à tona aspectos que podem suscitar no espectador o desejo de se aprofundar, buscar outras fontes que dialoguem com o filme:

Uma das vantagens que eu vejo nos meus filmes é que eles não são descartáveis. São filmes para serem vistos várias vezes. Uma vez só não dá. O “Klaxon”, por exemplo, tem toda uma noção, um panorama do modernismo com o qual o filme dialoga. Pra poder avaliar totalmente o filme, só no contexto de discussão do movimento, assim como qualquer outro dos meus filmes, a virtude deles é que cada um não dá conta de tudo, é apenas uma contribuição, uma proposta, só faz sentido junto com outras. A idéia que faço dos meus filmes, o que espero com eles, é que despertem a curiosidade das pessoas par ao assunto de que tratam. Só isso. (*Cine Imaginário* nº 3 – 1986)

Santeiro sintetiza na *Klaxon*, revista criada logo após a realização da Semana de 22, o caminho percorrido pelo movimento: do delineamento e sedimentação do projeto cultural dos modernistas, unidos por um mesmo objetivo na luta contra a tradição cultural dominante, até a fragmentação do grupo, a partir, especialmente, da ruptura entre os Andrades, Oswald e Mário.

Klaxon é um filme complexo, e, como o próprio Santeiro diz, precisa ser visto mais de uma vez, dada a quantidade de elementos e referências feitas à história e às próprias

obras do movimento, além da contextualização política que situa o modernismo como a adoção, por parte dos intelectuais, de uma mesma postura de oposição em relação à situação dominante como a que adotaram os jovens tenentistas que iam contra as oligarquias. Santeiro utiliza diferentes recursos no filme: a dramaturgia, em forma de esquete, quando Hugo Carvana e Gustavo Dahl dialogam; a metáfora que pretende ressaltar a transição entre Brasil arcaico e moderno, na montagem paralela de planos de um homem solitário que rema em um rio (que, posteriormente, situamos dentro da cidade, já que, às suas margens, circulam automóveis) e de planos da metrópole, com as luzes dos carros à noite, os letreiros luminosos (entre eles, o significativo nome da “Padaria Progresso”).

Vemos, assim, como os filmes que abordamos neste trabalho, realizados na década de 1980, dialogam com alguns curtas-metragens documentais ou ficcionais feitos antes ou mesmo nessa mesma virada de década. Eles revelam uma forma de pensar o cinema em sua relação com a realidade e com a linguagem artística, trabalhando com seus entrecruzamentos e especificidades. Subvertem ainda o conceito de “cultura” embutido nas propostas oficiais, deslocando a intenção de “preservação” da memória ou de apologia de figuras de destaque para uma concepção dialógica, intertextual, fragmentária, reveladora do processo de criação.

Capítulo 3.

Modernismo e Tropicalismo no Cinema

3.1 A Antropofagia – Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha

Era inadmissível que o Brasil moderno ignorasse as suas tragédias, assim como as responsabilidades, na repressão e no extermínio de negros, mestiços e índios. (Vera Lúcia de Oliveira)

As articulações dos artistas e intelectuais em torno das ideias que redundaram no Modernismo brasileiro intensificaram-se gradativamente. Começaram a tomar forma ainda na década de 1910 e sofreram transformações e radicalizações ao longo dos anos. A Semana configurou-se como um marco ao aglutinar os principais agentes à frente do movimento e amplificar as discussões na imprensa.

Os conflitos em que se envolveram os modernistas foram muitos e abrangiam figuras de diversas tendências, como os consagrados escritores Coelho Neto, Monteiro Lobato⁵⁴ e Graça Aranha – embora este tenha participado da Semana de Arte Moderna, de certa forma legitimando o evento (em *O homem do Pau Brasil*, Joaquim Pedro faz menção ao “Aranha sem graça”, como Oswald de Andrade apelidou o escritor), além do crítico católico Alceu de Amoroso Lima⁵⁵, o Tristão de Athayde (apelidado por Oswald de Tristinho de Ataúde). Houve, inclusive, figuras dissidentes do próprio movimento cujas diferenças ideológicas revelaram-se mais claramente após a eclosão da antropofagia, como Menotti Del Picchia, um dos componentes do famoso “grupo dos cinco”, formado também por Mário de Andrade, Oswald, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti.

Menotti Del Picchia, junto com outras figuras, como Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, fez parte do movimento Verde-Amarelo⁵⁶ (1926), que resultou na formação da

⁵⁴ A divergência dos modernistas com Monteiro Lobato começaram em 1917, quando o escritor fez duras críticas à exposição de Anita Malfatti. Em 1926, envolve-se em nova polêmica com o grupo ao escrever que a origem do Modernismo se devia, antes de mais nada, à displicência de Oswald de Andrade e a seus inexperientes seguidores, burlados por sua mistificação. Oswald, no tom debochado que o caracterizava, respondeu a Lobato que havia conseguido também em Paris enganar a todos: “Ver a Exposição de Artes Decorativas em 1925, em Paris. Tudo torto, fora de prumo, rebentado, doido. Fui eu que disse que assim era bonito. E os trouxas acreditaram”. Na revista *Terra Roxa*, outra resposta a Lobato, anônima, acusando-o de “regionalista”: “O Sr. Monteiro Lobato, que é o responsável do Brasil se ter divorciado da sua entidade nacional com a criação dos regionalismos situantes, deu (psicologicamente) para todos os escritores brasileiros a responsabilidade desse grande erro. Isso não é de todo inexacto. Mas em geral os bons escritores brasileiros são só culpados desse divórcio com a terra e jamais, como o Sr. Monteiro Lobato, se divorciaram também da seriedade intelectual e do sentimento de justiça” (Amaral, 2010, p. 234).

⁵⁵ O crítico, ao escrever sobre o livro *Poesia Pau Brasil*, questionava a originalidade da proposta de Oswald: “Toda a originalidade novinha em folha do Sr. Oswald de Andrade, toda a sua literatura mandioca, aborígine, premongólica, toda ela é bebidinha, direta e indiretamente, em duas fontes europeias muito recentes e muito comentadas: o dadaísmo francês e o expressionismo alemão”. (Alceu Amoroso Lima, *apud* Oliveira, 2002, p.98/99) Oswald escreve um artigo em resposta, negando as influências desses movimentos e reivindicando a *Poesia Pau Brasil* como manifestação brasileira autóctone.

⁵⁶ Figuras ligadas ao Verdeamarelismo, como Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo, participaram do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em dezembro de 1939, durante o Estado Novo. Cassiano Ricardo chegou a dirigir o órgão e foi também diretor do jornal *A manhã*, que funcionava como porta-voz do governo. O DIP era responsável pela organização do aparato cultural que sustentava ideologicamente o governo, incluindo os setores de radiodifusão, teatro e cinema.

Escola da Anta (1927) e posteriormente na adesão de alguns de seus membros ao fascismo. Buscando delinear a identidade cultural do povo brasileiro, o grupo encontrou na figura do índio a força subjacente do caráter singular nacionalista. O indígena desempenhou simbolicamente o papel de integrador das diversas raças que formam a nacionalidade. Para eles, a integração racial pacífica, sem conflitos, ocorreu pelo aprofundamento das raízes no solo brasileiro, em nada devendo a formação de nossa cultura ao saber importado— uma visão ufanista e homogeneizadora da história cultural do país que se sustenta na figura dos heróis nacionais, fundadores de nosso caráter, de nossa identidade.

A posição contrária à assimilação de influências da vanguarda europeia, bem como a posição acrítica em relação ao processo de colonização do Brasil, foram os principais fatores de discordância do grupo com Oswald de Andrade e seus companheiros ligados ao Pau Brasil e posteriormente à Antropofagia. Na segunda denteição da *Revista de Antropofagia*, em 1929, os ataques ao grupo da Anta se acentuavam, principalmente após o lançamento do manifesto *Nheengaçu Verde-Amarelo* (1929). O escritor Sergio Milliet, embora com ressalvas ao humor do grupo ligado à Antropofagia, excessivo na sua opinião, comparava os dois grupos:

As tentativas verde-amarelas malograram porque somente aprendiam e expressavam o pitoresco, o exotismo superficial, o cenário mais do que o homem. Cantava-se o papagaio, a palmeira, a floresta, explorava-se algumas lendas, mas não se ia ao fundo realmente brasileiro. *Antropofagia* foi uma vontade de entrosar a alma nacional no corpo nacional. E conquanto abusasse do humor e recorresse a soluções fáceis [...] alguma coisa de importante se fez então. (Milliet, in Fonseca, 1990, p.187)

A ausência de uma visão crítica na abordagem do problema do indígena no período da colonização assumida pelos verde-amarelistas e a rejeição às conquistas das vanguardas frente à cultura clássica leva Oswald a rotular sua literatura: “Triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas”, diz ele (Oswald de Andrade, *apud* Campos in Andrade,

2011, p.71). Segundo Vera Lúcia de Oliveira, a principal diferença entre a Antropofagia e o Verde-amarelismo diz respeito exatamente ao posicionamento em relação a esta questão:

A Antropofagia elege, como símbolo do país, a figura do índio rebelde, refratário à escravidão, de difícil catequização, capaz de matar e de comer iconoclasticamente o primeiro bispo da colônia (transformando o tabu em totem). O Verde-amarelismo, ao contrário, assume uma versão histórica mitigada, uma visão neo-romântica do bom selvagem que havia colaborado de modo pacífico com o colonizador, tanto que talvez tenha vivido a escravidão de forma menos repugnante do que se poderia supor. (Oliveira, 2002, p. 234)

No *Manifesto antropófago*, Oswald deixa bem clara sua posição em tudo oposta a esse indigenismo pitoresco: “Contra o índio de cocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz”.

Como vimos, punha-se em xeque a arte não apenas em seus aspectos formais, mas também em termos do conteúdo, especialmente após a eclosão do período Pau Brasil, em 1924, que marcou uma redescoberta do país pelo grupo modernista. Na opinião de Aracy Amaral, a Revolução de 1924, em São Paulo, liderada por Isidoro Lopes, como um desdobramento da Revolta Tenentista de 1922, no Rio de Janeiro, desencadeou um processo de politização nos membros do grupo, antes tão afastados desta questão. Vários intelectuais aderem ao Partido Democrático, de oposição, criado em 1926, entre eles o próprio Mário de Andrade (em 1927). Nesse sentido, os temas que polarizavam as atenções eram a questão do nacionalismo ou da formação da brasilidade que permitisse firmar a identidade do país frente às metrópoles desenvolvidas (Pau Brasil era uma poesia de exportação, dizia Oswald de Andrade), e o papel do artista e do intelectual frente aos processos de transformação social.

O tema da identidade nacional não era novo, já despontava desde o Romantismo, no momento seguinte à Independência do país (com Gonçalves Dias e José de Alencar), e teve um recrudescimento após a Proclamação da República, quando as oligarquias agrárias, já influentes durante o Império, instalaram-se, absolutas, no poder (o maior exemplo é o

ufanismo de Affonso Celso). Estas mesmas oligarquias seriam atacadas pelos levantes tenentistas que, somados à insatisfação geral da sociedade, culminariam com a derrubada do regime a partir da Revolução de 1930.

Como já foi dito na Introdução, Eduardo Jardim de Moraes divide o Modernismo na década de 1920 em dois momentos. A questão do nacionalismo ressurgiu na segunda fase, ocorrida a partir de 1924, tornando-se cada vez mais acirrada até 1930. A primeira fase, segundo o autor, situada entre 1917 e 1924, caracterizou-se basicamente pela renovação estética em consonância com as informações que chegavam das vanguardas europeias.

No segundo momento do Modernismo, iniciado a partir do *Manifesto Pau Brasil*, radicalizando a posição acerca do problema da dependência cultural do país, começou-se a pensar em termos de um projeto de elaboração de uma cultura nacional. A partir daí, a preocupação central não seria mais com a ruptura com o “passadismo”, mas com a busca pelas tradições nacionais não comprometidas com os padrões europeus, remetendo a um certo primitivismo brasileiro.

No *Manifesto Pau Brasil*, publicado em 1924, no *Correio da Manhã*, Oswald de Andrade gira velozmente sua “antena cultural”, posicionando-a em múltiplas direções. Funde o novo e a tradição, assimilando simultaneamente, sem hierarquia e aos supetões, os elementos modernos que nos vêm importados: indústria, viação, aviação, *rails*, laboratórios, usinas, turbinas elétricas; mas também o cotidiano, as formas de vida e de expressão brasileiras: os casebres das favelas, o carnaval, o vatapá, a reza, o pajé, o sabiá, resumindo tudo num “misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações” (*Manifesto Pau Brasil* – ver em anexo). A busca pelo primitivismo brasileiro constitui-se, a partir daí, numa visão crítica em relação à sociedade estabelecida em torno de valores morais, estéticos e culturais ocidentalizados, importados do mundo europeu.

Neste manifesto, ao negar o naturalismo na arte, Oswald defendia a superação da perspectiva criada pelos renascentistas, baseada apenas na reprodução visual da aparência dos objetos. Em vez disso, ele sugeria no manifesto a adoção de uma “perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua”, reunindo termos a princípio

contraditórios que ampliam as possibilidades criativas do artista, libertando-o de qualquer fórmula ou padrão.

A relação do artista com a realidade não se resume à cópia, como ele declara em um texto que antecederia a obra *Serafim Ponte Grande*: “Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residiu o mestre equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza. Pode ser até oposta. Tudo em arte é descoberta e transposição” (Andrade, in Fonseca, Ano, p.65). No *Manifesto Pau Brasil*, ele defendia, na literatura, a adoção da linguagem cotidiana, popular, sem arcaísmos nem erudição, que incorporasse à escrita “a contribuição milionária de todos os erros” e nos expressasse “como falamos, como somos” (*Manifesto Pau Brasil*, p.60).

Valorizar a invenção, surpreender, ver com olhos livres, não enquadrados por nenhuma fórmula ou procedimento artístico padronizado. Ver com olhos livres tinha duplo significado, neste contexto: significava mergulhar profundamente em nossa cultura, sem se manter amarrado a um nacionalismo ufanista sufocante, e também, por outro lado, não se postar de forma subserviente ao progresso e aos modismos europeus – parisienses principalmente –. subvertendo atitudes anteriores em nosso meio que buscavam simplesmente transplantar para o país formas culturais não condizentes com a realidade brasileira.

Para ser brasileiro de sua época, era preciso ler os jornais, informar-se, assimilar o quanto fosse necessário de química, mecânica, economia, balística, sem deixar de lado o chá de erva-doce, unindo, nesse movimento de reconstrução geral, a escola, a floresta e o Museu Nacional. A esse misto de sentimento e intelecto, ironia e ingenuidade, Oswald contrapõe o que deve ser superado: o “lado doutor”, bacharelesco e solene, a erudição, o academicismo, a cópia. Assim se reiterava no manifesto a oposição entre os passadistas e os futuristas revolucionários, sejam estes engenheiros ou poetas, e se propunha um outro conceito de erudição, que dialogasse de forma aberta com as fontes da cultura popular.

A formulação posterior da Antropofagia, como postura estética e cultural, representa uma radicalização das posições já tomadas a partir do *Manifesto Pau Brasil*⁵⁷. Como bem diz Vera Lúcia de Oliveira, “os intelectuais empenhados no Movimento Antropofágico cultivam o propósito de corroer a literatura do poder para dar lugar ao nascimento de uma nova palavra, de uma literatura da liberdade” (Oliveira, 2002, p.76).

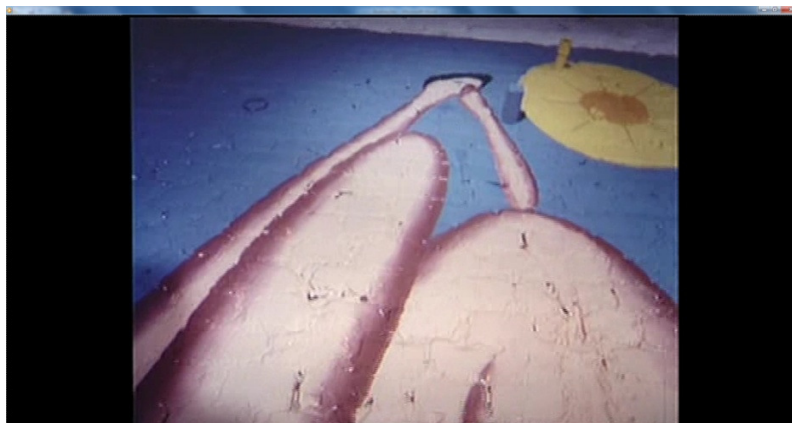
A Antropofagia marcou a tomada de posição de autores, como Oswald de Andrade e Raul Bopp (autor de *Cobra Norato*, livro de poesia antropofágica), em relação ao nacionalismo que se aprofundara no segundo momento do Modernismo, apontando incisivamente uma divisão ideológica no movimento. A Antropofagia era praticada como ritual pelos índios tupi-guarani, presentes no litoral brasileiro no momento em que os colonizadores aportaram aqui. Por meio desse ritual de devoração, os guerreiros buscavam incorporar os atributos positivos dos inimigos de quem pretendiam se vingar. Foi pregada como metáfora pelos modernistas que defendiam a assimilação das inevitáveis influências externas, provenientes do processo de modernização. O processo antropofágico permitia a apropriação de outras civilizações, porém a partir de um ponto de vista particular, local; metáfora da assunção de uma perspectiva brasileira, em um movimento que obrigatoriamente conduzia à busca de um conhecimento mais profundo das raízes nacionais – projeto já delineado no *Manifesto Pau Brasil*.

No campo das artes visuais, Tarsila do Amaral seguia com suas experiências, iniciadas com o quadro *A negra* (1923), em torno da paisagem, da gente e da cor brasileiras. Morando em Paris, a artista estudou com mestres modernos, como André Lhote, Albert Gleizes e Fernand Legér, absorvendo técnicas e fundamentos da pintura cubista. Na cidade francesa, ela redescobre, em suas mais fundas lembranças, as raízes brasileiras:

Sinto-me cada vez mais brasileira, quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas demato, como no último quadro que estou pintando. [...] Não pensem que essa tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário. O que se quer

⁵⁷ Segundo Haroldo de Campos, “para o olho crítico, estes dois textos oswaldianos formam uma peça única, o segundo estando contido fundamentalmente no primeiro”. (Campos in Andrade, 2011, p.70)

aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. (Tarsila do Amaral, *apud* Amaral, 2010, p.99)



Reprodução do quadro Abaporu na parede do Teatro Oficina (fotograma do filme *O rei da vela*)

Essa “redescoberta” do Brasil por Tarsila e pelos modernistas aprofunda-se com a volta ao país e depois com a viagem que os modernistas fazem, em 1924, na companhia de Blaise Cendrars, ao Rio de Janeiro, durante o carnaval, e, em seguida, às cidades históricas de Minas Gerais. Em Paris, Cendrars tornara-se amigo do casal Tarsiwald, guiando-o por um circuito formado por artistas e escritores e, sem dúvida, constituiu-se como uma das maiores influências, tanto para a artista quanto, principalmente, para o escritor⁵⁸. As cores vivas da fase Pau Brasil – “azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante” – remetiam, para Tarsila à atmosfera dos ambientes populares do interior do Brasil e à “libertação do ramerrão do gosto apurado”: “pintura limpa”, definia ela, “sobretudo sem medo de cânones convencionais” (Tarsila do Amaral, *apud* Amaral, 2010, p.150). Segundo Aracy Amaral, a fase antropofágica de Tarsila “seria uma sequência num crescendo do elemento surreal-mágico em suas projeções pictóricas” (Aracy, 2010, p. 51).

⁵⁸ Mais tarde, em 1933, no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade lamentaria essa influência: “Dois palhaços da burguesia, um paranaense, outro internacional, “*Le pirate Du lac Leman*” me fizeram perder tempo: Emílio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe”. (Andrade, 1990, p.38)

A fase antropofágica de Tarsila, iniciada com o quadro *Abaporu*, é um desenvolvimento do trabalho que a pintora vinha realizando com os temas e as cores brasileiras, mas caracteriza também uma aproximação com o Surrealismo marcada pelo aprofundamento de um processo de recuperação de imagens da infância guardadas no inconsciente como sonhos, cenas que emergem das histórias contadas pelas pretas velhas da fazenda na hora de dormir.

O Surrealismo baseava-se na psicanálise de Freud para a construção de uma arte que expressasse a dimensão onírica na criação de um mundo paralelo à realidade moldada pela racionalidade burguesa. Os artistas utilizavam técnicas, como a escrita automática, que visavam à liberação de impulsos primitivos que permitiriam “explorar o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma o avesso do cenário lógico”(Nadeau, 2008, p.46). O movimento não se pretendia apenas atuante na esfera estética, tinha pretensão de possibilitar a libertação da consciência com o intuito de alcançar a transformação da sociedade, liberando-a das repressões ao instinto. Progressivamente, o grupo se politiza – alguns, como André Breton, aderem ao comunismo, enquanto outros, como Salvador Dalí, assumem atitudes reacionárias. E, nesse sentido, o diálogo da Antropofagia com o Surrealismo, parece evidente:

No momento em que surgiu o Manifesto de 1928, as correntes europeias de vanguarda, com as quais o primitivismo nativo tinha afinidade, já atendiam a uma inspiração ética: o ideal de uma renovação da vida, que atingisse o todo da existência, individual e socialmente considerada. Os surrealistas não pretendiam outra coisa quando se engajaram, a partir de 1930, na revolução proletária. Entre nós também a politização havia começado. (Nunes, in Andrade, 1990, p. 24)

O quadro *Abaporu*, que Tarsila ofereceu a Oswald no seu aniversário, em 1928, figura como uma das inspirações para a formulação do movimento antropofágico:

Ao vê-lo (o quadro), Oswald impressionou-se profundamente e chamou Raul Bopp, então em São Paulo, pelo telefone. Ambos olharam a pintura e

Oswald comentou: “É o homem, plantado na terra”. Tarsila se recorda apenas dos dois amigos discutindo seus quadros e de ouvir Bopp dizer: “Vamos fazer um movimento em torno desse quadro?” O título? Era tão intensa a vinculação com a terra nessa figura central que correram ao dicionário tupi-guarani de Montoya, que pertencia ao pai de Tarsila, para obter um nome para a tela. Finalmente compuseram a palavra: *Abaporu*. *Aba*: homem; *poru*; que come. [...] Segui apenas uma inspiração sem nunca prever os seus resultados. “Aquela figura monstruosa, de pés enormes plantados no chão brasileiro ao lado de um cactus, sugeriu a Oswald de Andrade a ideia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago...”, diria Tarsila com simplicidade anos depois. (Amaral, 2010, p. 279/280)

A fase antropofágica marcou o início de uma atitude ainda mais agressiva de Oswald. Mesmo Mário, nessa época, já voltado para os estudos do folclore e da música popular, passou a ser alvo de críticas por parte da *Revista de Antropofagia*, o que acabaria por provocar o rompimento definitivo dos dois, em 1929. *Macunaíma*, porém, figurava como obra máxima do movimento antropofágico.

No *Manifesto antropófago*, Oswald de Andrade defendia “a existência palpável da vida”. Indo além de um manifesto restritivamente estético, o escritor invade o terreno social – atacando a sociedade patriarcal, a repressão, a repetição dos costumes – e o terreno político, celebrando o modo de viver coletivamente do indígena brasileiro, desconhecedor da propriedade privada.

No terreno comportamental, Oswald cravou no manifesto o repúdio à moral patriarcal, desvendada por Freud, e propôs o retorno à alegria e à liberdade do matriarcado de Pindorama, isento dos complexos, da loucura, da prostituição e da penitenciária. A repetição dos costumes, perpetuados pela memória, deve ser superada pela renovação da experiência pessoal.

O Deus ocidental transcendente é contraposto à religião indígena, vinculada à vida e à natureza, envolta em magia e intuição. A catequese religiosa dos jesuítas é contestada, como parte do processo de colonização. O manifesto rebate a hipocrisia vigente na organização familiar, que instaura a “moral da cegonha”, a reboque dos preceitos cristãos ou católicos, e ataca: “o que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o

mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.” (*Manifesto antropófago* – ver em anexo)

Após o período de militância, em 1945, Oswald deixou o Partido Comunista e dedicou-se ao estudo da filosofia, retornando às suas concepções da Antropofagia. Em 1950, escreveu a tese *A crise da filosofia messiânica* com a intenção de participar de um concurso para a cadeira de filosofia da Universidade de São Paulo. Nesta tese, Oswald retoma poeticamente a utopia presente no *Manifesto antropófago*, procurando fundamentá-la a partir de um conjunto de autores estudados por ele – Montaigne, Nietzsche, Marx, Freud, além de Bachofen, de quem retirou as informações sobre o matriarcado primitivo.

Oswald parte da análise da história das sociedades, que divide em duas partes: o Matriarcado e o Patriarcado. A primeira corresponde ao mundo do homem primitivo, com sua cultura antropofágica, e a segunda, ao do homem civilizado, com sua cultura messiânica. A relação entre essas duas partes instaura uma dialética em que o primeiro termo (tese) constitui-se do “homem natural”; o segundo termo (antítese) constitui-se do “homem civilizado”; e a síntese entre os dois termos opostos constitui-se do “homem natural tecnizado”. Segundo Oswald, vivemos estagnados no segundo termo desta dialética fundamental, em estado de negatividade, no qual o homem nega a si mesmo enquanto natureza e liberdade e vive sua existência pelo trabalho e no trabalho.

O Matriarcado antropofágico marcou um momento em que a sociedade não se dividia em classes e não existia a propriedade privada e nem o Estado. “A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo” (Andrade, 1990, p. 104). O aparecimento da servidão fez surgir a divisão do trabalho e a organização da sociedade em classes. O homem que antes vivia sem a presença de Deus passou a submeter-se a ele, tornando-se sujeito a recompensas e punições. “Sem a ideia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo. Daí a importância do messianismo na história do patriarcado” (*Idem*, p. 104). O sacerdote, condutor religioso da tribo no Matriarcado, que a defendia incansavelmente como a sua própria existência, é substituído pelo rei-padre, que forma a classe sacerdotal.

Oswald formula, a partir da afirmação de que a divisão do trabalho implica escravidão, a ideia de que a tecnologia possibilitará a mecanização do trabalho e libertará finalmente o homem que, enfim, alcançará uma nova Idade do Ouro. Sacerdócio é o ócio sagrado e negócio, a negação do ócio. O mercado financeiro, base do capitalismo, a imoralidade fecunda (*Idem*, p. 128).

Sacerdócio quer dizer ócio consagrado aos deuses. O ócio não é esse pecado que farisaicamente se aponta como a mãe e todos os vícios. [...] O homem aceita o trabalho para conquistar o ócio. E hoje, quando, pela técnica e pelo progresso social e político, atingimos a era em que, no dizer de Aristóteles, “os fusos trabalham sozinhos”, o homem deixa a sua condição de escravo e penetra de novo no limiar da Idade do Ócio. É um outro Matriarcado que se anuncia”. (*Idem*, p. 106)

3.2 Uma estética da fome: o diálogo do primeiro Cinema Novo com o Modernismo

Como já vimos anteriormente, as relações entre o Modernismo brasileiro e o cinema foram praticamente inexistentes. No entanto, algumas das ideias modernistas fulcrais na discussão do modelo cultural encontrado pelos artistas e intelectuais na década de 1920 encontram ressonância nas principais bandeiras cinemanovistas. A diferença mais marcante é exatamente que a geração dos anos 1960 já pôde contar com uma “tradição” modernista nacional de peso na qual se basear. A referência mais evidente da cultura brasileira para o Cinema Novo em um primeiro momento foi a literatura realista e regional da década de 1930, que podemos considerar como um desdobramento do interesse em pensar a realidade do país que havia sido despertado no segundo momento do Modernismo, particularmente a partir do *Manifesto Pau Brasil*, e se radicalizado com a Antropofagia. O exemplo clássico

deste diálogo é o filme *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1962), baseado na obra de Graciliano Ramos.

Um paralelo que se pode fazer, de imediato entre o movimento cinematográfico da década de 1960 e ideário modernista é a busca de uma linguagem própria, capaz de expressar a realidade brasileira, em contraposição à adoção de um padrão importado, assumindo, na forma artística, o modo “como falamos” ou “como somos” (*Manifesto Pau Brasil*). Assim como os modernistas almejavam romper com a arte acadêmica valendo-se do diálogo com as vanguardas europeias, os cinemanovistas buscavam se contrapor ao cinema convencional, adequado a padrões preestabelecidos em termos de linguagem, de narrativa e de estética, e também mantiveram-se abertos às trocas entre os diversos movimentos dos novos cinemas mundiais, dos quais faziam parte como importantes agentes culturais.

Nos primeiros filmes do Cinema Novo, *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha e *Os fuzis*, de Ruy Guerra (1964), o foco está no “homem brasileiro” localizado no interior, no sertão árido e pobre, tão distante o quanto possível do “mundo civilizado”. A crueza do seu modo de vida nos conduz a pensar numa existência quase “selvagem”. A figura do “boi”, presente nos três filmes, fonte de riqueza para o fazendeiro, mas inacessível para o povo (“tabu”), em *Os fuzis* é transformada em “totem” pelo beato que promete fazer chover e, finalmente, é devorada pelos camponeses famintos. Nesse instante, a “catequese” do beato cai por terra, o instinto (de fome e de vingança) comanda a ação “bárbara” e libertadora de comer o “boi santo”. A citação destacada a seguir foi retirada do primeiro número da *Revista de Antropofagia*:

Penso que não se deve confundir volta ao estado natural (o que se quer) com volta ao estado primitivo (o que não interessa). O que se quer é simplicidade e não um novo código de simplicidade. Naturalidade, não manuais de bom tom. Contra a beleza canônica, a beleza natural – feia, bruta, agreste, bárbara, ilógica. Instinto contra o verniz. O selvagem sem as miçangas da catequese. O selvagem comendo a catequese. (*Revista de Antropofagia* – nº 1 – *A descida antropofágica* - Oswald da Costa)

Contra a beleza canônica do homem civilizado contrapõe-se a beleza agreste, bruta, bárbara, do homem natural. O estado “natural” (o que se quer) contrapõe-se ao estado “primitivo” (o que não se quer). Em um trecho de *Estética da fome*, Glauber nega que o comportamento violento do homem faminto seja fruto de seu “primitivismo”: “O comportamento “exato” de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de *Porto das Caixas* é primitiva?” (Rocha, 1979, p. 17). Podemos entender que, com a expressão “comportamento exato”, Glauber queira dizer “comportamento natural”, não condicionado por qualquer tipo de repressão – a violência é uma reação natural do homem que sente fome. Ao negar o termo “primitivo”, Glauber se refere à visão estereotipada, “civilizada”, desenhada pelo colonizador, para lidar com o “outro” que não entende, ou que tenta entender a partir de seus próprios parâmetros. Glauber critica aqui um certo tipo de cinema que se constrói a partir dessa visão exótica que tem o europeu sobre o mundo subdesenvolvido. Diz o diretor:

Para o observador europeu, os processos de criação do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. (Rocha, 1979, p.16)

Esse primitivismo que se apresenta híbrido (podemos chamá-lo, talvez, “patriarcal?”), interposto a heranças tardias do mundo ocidental, figura, na verdade, como um valor de comparação entre o mundo civilizado (tendo este como parâmetro, assumindo o seu ponto de vista) e o colonizado. O que Glauber quer negar é essa representação imposta; o que pretende é construir uma representação própria, descondicionada (“ver com olhos livres”), e isso só é possível por meio do uso da violência (“deglutição antropofágica”). A “fome” que legitima a reação violenta não é a mesma fome que Oswald nega em *A crise da filosofia messiânica*, aquela cuja satisfação visa apenas à sobrevivência imediata (como no caso das “cidades sitiadas” e dos “viajantes perdidos”), mas é uma fome provocada por uma situação estrutural, histórica, e que deve ser superada pela violência

(mesmo que simbólica). A violência aqui visa a provocar uma transformação – ou “devoração”, nos termos de Oswald: a violência a que fomos expostos, geradora da situação de miséria, é agora revertida e utilizada de forma conscientizadora e libertadora.

No caso de Glauber, quando escreve a carta de intenções do Cinema Novo para ser apresentada na Itália, em *A estética da fome*, o diretor declara a rejeição do movimento ao cinema “digestivo”, ou seja, aquele que produz “filme de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais” (Rocha, 1979, p.16). Em lugar desse cinema enquadrado, voltado para o puro entretenimento do espectador, Glauber defende a estética da violência como forma de expressar o subdesenvolvimento e de criar, no povo brasileiro, uma consciência crítica de sua própria condição, oposta em tudo à consciência “alienada” propagada nos filmes estrangeiros, mais especificamente de Hollywood.

No texto, o cineasta manifesta-se também contra uma arte estetizada, celebrada no circuito oficial de festivais, premiações e mostras. O Cinema Novo, diz ele, não “pede”, mas impõe-se pela força de sua verdade, por meio da violência na representação do “miserabilismo” que caracteriza os povos colonizados da América Latina. A oposição ao projeto esteticista do cinema hegemônico é total: nossos filmes são feios e tristes, expressam o grito de desespero que busca a libertação de uma situação continuada de exploração e sofrimento.

Logo na primeira frase do *Manifesto antropófago*, Oswald declara que “só a antropofagia nos une”. Com isso, reconhece a diversidade característica do brasileiro que, em comum com seus conterrâneos, tem fundamentalmente o processo que formou a sua realidade política e econômica no embate com o colonizador – o escoamento de suas riquezas, a inserção forçada no sistema econômico implantado pelas metrópoles determinando as feições culturais da sociedade (nesse sentido, podemos estender essa “identidade” para todos os povos colonizados, em especial na América Latina): “Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a língua” (*Manifesto Antropófago*). Vemos que o movimento implicou uma revisão da própria história de formação do Brasil, tornada muito mais crítica e permeada de ironia, ao perceber a real natureza das relações entre a metrópole e os colonizados.

Na *Estética da fome*, podemos fazer um paralelo com o *Manifesto antropófago*, parafraseando o aforismo oswaldiano: “só a fome nos une”. A originalidade do Cinema Novo em relação ao cinema europeu é a fome, que não é compreendida pelo civilizador (que a vê como uma espécie de “surrealismo tropical”) e nem mesmo pela maioria dos brasileiros. O manifesto sintetizava a proposta cinemanovista na formulação de uma estética da violência capaz de expressar a fome que marca a realidade do Brasil colonizado. Fome encarada como exotismo pelo europeu e como vergonha pelo próprio brasileiro, mas que carrega em si potencial revolucionário que seria capaz de despertar no público a consciência de sua miséria.

3.3 Cinema dos Anos 1980. Modernismo. Tropicalismo

O último filme de Glauber Rocha foi uma produção da Embrafilme, de alto orçamento. *A idade da Terra* estreou em 1980 e foi um de seus filmes mais polêmicos. Trata-se de um ensaio poético saturado de elementos da natureza, cantos, sons, percussões, flautas, urros primais, vestimentas indígenas e africanas. Corpos amontoados, contorcidos ou dançando; negros, brancos e índios envolvidos em rituais. Um show de sons e imagens que às vezes se perdem em abstrações. Voltamos à sedução do primitivo evocado no desfile da escola de samba como um resquício dele. De outro lado, Brasília, com seus signos da modernidade, remete ao desenvolvimentismo comprometido com interesses imperialistas. Glauber em *off* se posiciona, definindo que a dicotomia que divide o mundo ainda persiste, não na divisão entre capitalismo ou socialismo (premonitoriamente), mas na existência de países ricos e pobres. Há uma clara referência à situação de exploração do país pelos colonizadores (em um momento, um “colonizador” assobia a Marselhesa, tal qual Wilson Grey, em *Um filme 100% brasileiro*). Mas a forma de combatê-los virá das raízes mais profundas do Brasil. Um Cristo mestiço emerge da terra, “em comunicação com o solo”

(*Manifesto antropófago*), entrega o revólver para o sacerdote negro e recebe suas armas – punhal e flecha – em um ritual na Bahia: “Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (*Manifesto antropófago*). A longa análise sobre o golpe de 1964, feita pelo jornalista Carlos Castello Branco, indica a intenção de revisar a história do período da ditadura, falando abertamente, de forma documental, sobre um tema que antes só podia ser abordado por meio de alegorias.

Este último filme de Glauber radicaliza na experimentação, caminho que o diretor tomou após *Câncer* (1968-72), filme considerado como uma experiência “marginal” ou *underground* do cinemanovista. Performático, baseado no improviso, *Câncer* não segue um roteiro e se organiza em torno de algumas proposições de Glauber para os atores, provocados até o limite pelo diretor também em *off* nos planos-sequências. Em *A idade da Terra*, ele procura se aprofundar nas raízes brasileiras, inexoravelmente ligadas ao processo de colonização, fazendo avultar a complexidade da formação do país compreendida a partir de uma abordagem que reúne cultura e política como vieses indissociáveis. O primitivo, associado à intuição, à miscigenação, à dança e à música, versus a lógica da colonização, associada ao capitalismo e à exploração. Assim, o filme resulta em um poema em verso livre a partir de uma visão do inconsciente sobre o processo cultural de formação do Brasil: “*A idade da Terra* reflete essa luta entre a história e a fantasia solta, deixando ver o que é que a fornalha do inconsciente produz em contato com aquela matéria cultural” (Rocha, 1983, p.253). João Carlos Teixeira Gomes cita em sua biografia de Glauber que o diretor considerava seu último filme não mais como pertencente ao domínio do cinema, mas da pintura: “considerava mais uma tela, um quadro, do que propriamente um filme, pois já se confessava um pintor” (Gomes, 1997, p.333).

Mescla de performance, poesia, pintura e teatro; indistinção das fronteiras entre ficção e documentário, incorporação do processo de criação no filme, valorização da participação coletiva. Todas estas características, que estiveram presentes, em maior ou menor medida, no cinema moderno, radicalizam-se durante o Tropicalismo, um movimento que surgiu do diálogo não apenas entre as artes no Brasil (teatro, cinema, artes visuais, música) mas também entre a arte brasileira e os movimentos internacionais.

Muitas das características das manifestações tropicalistas tomaram parte de um movimento amplo de transformações que se desenrolavam nas artes em outros países, entre elas a intenção de superar fronteiras entre os campos artísticos e de estabelecer uma outra relação do espectador com o trabalho de arte, abandonando de vez a noção de obra acabada ou de obra-prima. Unindo todas as manifestações tropicalistas, estava o delineamento de uma nova visão da realidade brasileira. O desafio maior que se colocava ao artista era a formulação de uma linguagem própria, de forma que a arte brasileira se atualizasse frente ao que acontecia no contexto internacional. A abertura a experiências que se faziam em outros países se dava por meio de um procedimento já caracteristicamente brasileiro: a antropofagia.

No catálogo de apresentação da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, na qual exibiu o penetrável *Tropicália*⁵⁹ pela primeira vez, Hélio Oiticica sistematizou pressupostos estéticos e matrizes artísticas e culturais do movimento de vanguarda que marcou o final da década de 1960 ao trazer à tona pontos fundamentais presentes na arte contemporânea brasileira: a criação coletiva, a participação do espectador, a extrapolação de categorias artísticas compartimentadas, a consciência ética e política do artista frente à condição subdesenvolvida do país e o processo antropofágico que caracteriza nossas produções. No momento em que Oiticica elaborou o conceito de Nova Objetividade e criou o projeto ambiental *Tropicália*, o artista se propunha a formular uma imagem brasileira com a qual a arte do país se impusesse no contexto internacional, buscando, diante da inadequação de modelos culturais europeus ou norte-americanos, o “mito da miscigenação”, revolucionário em sua capacidade de combater o domínio da racionalidade ocidental por meio da liberação de uma criatividade descondicionante. Segundo Oiticica, na segunda metade da década de 1960, o Brasil era um país em busca de suas características latentes:

No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, essa característica única, de modo específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no Movimento de 22 poder-se-ia verificar isto, sendo, a nosso ver, o motivo que levou Oswald de Andrade à célebre

⁵⁹ Projeto ambiental criado por Oiticica, segundo ele, para ser “propositadamente antitecnológico, talvez até não moderno. Seu objetivo era “fazer o homem voltar á terra – há aqui uma nostalgia do homem primitivo “ (Oiticica, 1986, p. 100).

conclusão do que seria nossa cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais. [...] Além disso, queremos crer que a condição social aqui reinante, de certo modo ainda em formação, haja colaborado para que esse fator se objetivasse mais ainda: somos um povo à procura de caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas. Ambos exportam suas culturas de modo compulsivo, necessitam mesmo que isso se dê, pois o peso das mesmas as faz transbordar compulsivamente. [...] A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia (Oiticica, in Ferreira, p.155).

Nesse texto, Oiticica cita o Cinema Novo como uma das manifestações culturais que geraram o estado da arte naquele momento. A consciência do subdesenvolvimento do país, a experimentação formal, a ênfase na violência como forma de expressão revolucionária, a negação da colonização cultural - características do movimento cinemanovista em seu início - tiveram certamente ressonância na elaboração das questões que permaneceriam na linha de frente durante o período tropicalista.

No manifesto lançado junto à peça *O Rei da vela*, considerada como um das manifestações artísticas detonadoras do Tropicalismo, ao lado do penetrável de Oiticica e da canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, José Celso contrapunha a “timidez artesanal” do teatro realizado na época ao “arrojo” estético do Cinema Novo e evocava a liberdade criativa de Oswald de Andrade para estender-se em pesquisas estéticas que explodissem barreiras criativas e levassem a experimentação teatral a explorar recursos mais amplos de uma arte audiovisual. Segundo o manifesto do Oficina, a “superteatralidade” do autor modernista levava à superação do racionalismo brechtiano ao realizar uma síntese “de todas as artes e não-artes”. A nova leitura da realidade se dava através das expressões culturais espontâneas da sociedade, das histórias em quadrinhos ao circo e ao teatro de revistas. Ainda segundo o manifesto, a peça significou, naquele momento, uma dupla ruptura – com o teatro instrumentalizado a serviço da “educação” ou conscientização popular, e com qualquer compromisso com o público burguês. O tom paródico na representação da burguesia nacional servia como “metáfora de todo um país hipotecado ao imperialismo” e

escancarava o subdesenvolvimento de um povo que procura, por meios e maneiras, alcançar o civilizado mundo europeu⁶⁰.

Mas se o Cinema Novo representava uma matriz importante dessas novas experimentações artísticas, os filmes brasileiros que dialogavam mais diretamente com elas eram aqueles feitos pelos cineastas do Cinema Marginal, em especial a produção da Belair (1970). O improviso, o deboche, chegando ao escracho e à avacalhão como opção do cineasta e a rejeição ao “bom gosto” como valor estabelecido, são marcas desse cinema. Já no texto de lançamento de *O bandido da luz vermelha* (1968), Rogério Sganzerla ressaltava o diálogo, em seu trabalho, com as peças de José Celso, *O rei da vela* e *Roda viva*. Nesse texto, ele admitia o interesse em mergulhar no subdesenvolvimento e a intenção de “filmar habitualmente como não se deve filmar; isto é utilizando angulações preciosistas e de mau gosto, alterando a altura da câmera, cortando displicentemente, não enquadrando direitinho, sendo acadêmico quando interessava” (Sganzerla, *Arte em Revista* nº 1, p.19). Embora negasse ser um cineasta tropicalista, confirmava suas ligações com Caetano, Gil e os poetas concretistas, em especial no retorno a Oswald Andrade (Canuto, 2007, p.40) e defendia a antropofagia como processo de criação.

Vemos, assim, pelas ideias que perpassam o trabalho de Oiticica, José Celso e Rogério Sganzerla, que no período tropicalista recolocavam-se na mesa temas dos quais os antropófagos modernistas lançaram mão em primeiro lugar. Os artistas tratavam de expor o colonialismo cultural por meio da formulação de uma imagem brasileira, em diálogo com experiências que se faziam em outros países, porém assumindo um ponto de vista próprio. Buscavam construir um conhecimento do país, relativizando o viés racionalista ocidental, modelo inadequado ou insuficiente para pensar as suas contradições. Dialogavam, assim, com a proposta de Oswald de Andrade, que procurou se libertar da visão racionalista hegemônica característica do europeu. Segundo Vera de Figueiredo, o autor modernista “não foi um deslumbrado com a modernização. Preocupou-se com a ambivalência de seus efeitos, pretendia jogar com o binômio tradição / modernidade, usando a tradição como lugar onde se situar para criticar a modernização a qualquer preço” (Figueiredo, in

⁶⁰ O Rei da Vela: Manifesto Oficina. 4 de setembro de 1967. Arte em revista, ano I, nº 1, jan / mar 1979, p.62/63)

Ruffinelli, 2011, p.396). Entender o subdesenvolvimento como parte integrante do processo modernizador que envolvia a própria história do Brasil em sua relação com os países civilizados era um passo fundamental para se chegar à formulação própria de uma imagem brasileira. Nesse sentido, podemos compreender *A idade da Terra*, lançado em 1980 (portanto abrindo a década que abordamos), como um filme que dialoga com esses temas levantados já no período modernista e também com propostas estéticas que marcaram o Tropicalismo.

A partir daqui podemos finalmente nos voltar para os filmes que estamos estudando e que se propõem como releituras do Modernismo na década de 1980. Os filmes expressam otimismo em relação às perspectivas do país, assumem um tom celebratório, e até uma certa euforia com a possibilidade de se configurar um outro momento apontado pelo processo de abertura política. O carnaval, os rituais, a irreverência, o humor, a nudez, o sexo, apontam para uma liberdade de expressão que estava sendo aos poucos reconquistada.

Em primeiro lugar, cabe observar – como já foi ressaltado nas análises dos filmes – que, em termos estéticos e formais, eles dialogam tanto com o Modernismo quanto com o cinema experimental brasileiro que incorporava à expressão cinematográfica características de outras formas como o teatro, a poesia, a performance e a música (efeitos sonoros) como elemento quase autônomo, que dialoga com a imagem mais do que a complementa.

Tão importante quanto a incorporação de outras formas artísticas, destaca-se a montagem (elemento tipicamente cinematográfico) como procedimento fundamental que organiza a profusão de imagens de diversas origens e controla o ritmo dos filmes. Além dos ambientes expressamente artificiais (os cenários pintados, o palco do teatro), também a cidade é cenário, em sequências nas quais os atores contracenam com pessoas comuns na rua, abrindo espaço ao improvisado. Além disso, tanto em *Exu-piá* quanto em *O Rei da vela* foram realizadas novas filmagens durante o processo de montagem. No primeiro caso, foram incorporadas as imagens do funeral de Garrincha, a imagem de Grande Otelo como ET etc., e no segundo, planos gravados em vídeo que mostravam o cotidiano de trabalho da equipe. Formas de situar o filme no momento presente, demarcando uma posição distanciada frente às obras e aos autores abordados, tornando explícito que se trata de releituras. Em *O homem do Pau Brasil*, este efeito é conseguido de outra forma. Como já

observamos, o filme é uma colagem sofisticada de fragmentos de obras, misturando trechos de autores diferentes e de elementos da própria biografia de Oswald. Não há lugar para o improvisado. Mas o antinaturalismo e a frontalidade dos planos promovem o distanciamento do espectador, como o excesso de estímulos, a profusão de informações provocam nele um certo choque. Tal choque é fundamental para marcar uma tomada de posição em relação à própria concepção cinematográfica.

Para abordar obras modernistas, era preciso adotar uma linguagem que marcasse uma diferença: buscar uma forma própria de expressão, ver com olhos livres e não simplesmente repetir um modelo estabelecido, uma nova convenção, em vez de expressar ideias e a própria forma de pensar dos autores que inspiraram os filmes por meio de uma linguagem naturalista. Tal como gritava Oswald de Andrade, no *Manifesto Pau Brasil*, era hora de “substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua”. A liberdade para criar uma linguagem cinematográfica descondicionada era o grande tema dos filmes. Em três deles, há uma referência direta a esta questão, com já foi analisado. Paulo Veríssimo muda o verso do poema *O trovador*, de Mário de Andrade: “Enquanto Hollywood ilude, sou um tupi tangendo um alaúde”; José Sette mostra Tio Sam discursando contra o cinema brasileiro: “Bravo, *very good*. Abaixo o Brasil, viva Hollywood. Nada de gritaria. Abaixo a anarquia. Quem manda nesse país é Tio Sam que agora lhes apresentará uma bela fantasia”; e em *O Rei da vela*, Mr. Jones tenta convencer os brasileiros a não “fazer aqueles filmes porcarias” a que estávamos acostumados.

Além da reivindicação da liberdade de criação na formulação de uma linguagem própria, como desdobramento de um dos momentos de maior invenção do cinema brasileiro, outro ponto fundamental que vem à tona nesses filmes é a revisão da própria noção de identidade e de autoria. Assim como a fatura do filme, a própria identidade autoral aparece fragmentada. Ao trazerem os autores para a cena, já se estabelece uma divisão no processo de criação que gerou o filme. Não há apenas um autor, mas vários, porque, além do diretor e do autor propriamente dito, uma série de outros são citados. Além disso, essa polifonia se expressa na própria imagem do filme. Os personagens são divididos: em *Um filme 100% brasileiro*, Blaise Cendrars é vivido por dois atores,

indicando a transformação do autor europeu ao entrar em contato com a delirante realidade brasileira. Em *O homem do Pau Brasil*, Oswald de Andrade é vivido simultaneamente por um homem e uma mulher, uma divisão que evoca as próprias ideias libertárias do escritor sobre a superação da sociedade patriarcal em direção à utopia do matriarcado antropofágico. Em *Exu-piá*, Macunaíma também se divide, vivido ora por Grande Otelo, ora por Cacá de Carvalho, numa relação intertextual com o filme de Joaquim Pedro e com a peça de Antunes Filho, e também, como disse o diretor, uma expressão das contradições que convivem na identidade brasileira: o velho e o novo, o negro e o mestiço. Veríssimo acrescenta ainda Mitavaí, que foi concebido por Cavalcanti Proença como herdeiro de Macunaíma. Por fim, em *O Rei da vela*, o personagem principal, Abelardo I, se desdobra e perpetua em Abelardo II. Neste filme, há ainda uma outra dualidade: a presença na tela dos dois diretores, José Celso e Nôilton Nunes, o primeiro ligado ao teatro, o segundo, ao cinema.

A tentativa de mapear essa identidade brasileira multifacetada, dividida, se contrapunha ao projeto delineado pelo Estado na década anterior, que visava à integração nacional pela via autoritária, promovendo uma imagem da nação desprovida de conflitos: “A busca de identidade é expressão de uma luta contra a dominação, mas também pode ser simultaneamente expressão de uma vontade de dominação” (Jean-Claude Bernardet, *Filme Cultura* 35/36, 1980) Ao trazer de volta o Modernismo de forma perturbadora os filmes desestabilizam qualquer sentido de ordem (e progresso....) e põem em xeque a possibilidade de formular uma imagem unificada e homogênea do que é ser brasileiro. Tal imagem se faz e refaz ao longo do tempo. E essa parece ser exatamente a grande revelação de Oswald ao abordar a própria formação da personalidade brasileira a partir da antropofagia. No *Manifesto antropófago*, ele declara que “só interessa o que não é meu” e se diz “contra a memória fonte do costume”, defendendo a “experiência pessoal renovada”. Dessa forma, reafirma a transformação da própria identidade que ocorre a partir de uma renovação constante e do contato com o “outro”⁶¹. Em Mário de Andrade, a mesma impossibilidade de definição em Macunaíma, um personagem em busca de sua identidade.

⁶¹ Quanto a este tema, podemos voltar ao autor Marcelo Ridenti na análise que este fez sobre a boa receptividade ao livro de Marshal Berman no Brasil, *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A respeito da canção *Metamorfose ambulante*, de Raul Seixas, ele escreve diferentes possibilidades interpretativas por parte

Outros filmes realizados nos anos 1980 realizam a mesma procura, abordando temas como a situação do migrante na cidade. *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, aponta para a falta de perspectiva do homem comum. O filme busca mostrar, em tons realistas e em ritmo lento como a própria vida dos personagens, a feiúra dos ambientes e a pobreza em que vive o povo brasileiro situado na faixa inferior da pirâmide da sociedade. Apesar do realismo que constitui a ambientação, o filme tende a um registro paródico na apresentação da anti-heroína Macabéa. Seja pelo figurino, seja pelo próprio discurso, a protagonista é construída de forma quase caricatural. Macabéa é uma personagem sem identidade, que se entende como nortista (e não baiana, como são chamados indiscriminadamente os migrantes nordestinos em São Paulo), mas não sabe exatamente quem é ou se chega a ser alguma coisa. Essa falta de identidade definida fez Suzana de Moraes lembrar-se de Macunaíma ao explicar a personagem. Em uma entrevista, a diretora revela traços interessantes de uma forma nova de lidar com a busca pela “identidade”, demarcando em sua proposta de trabalho tanto a abertura para a situação do “outro” com a qual pode se identificar em determinados contextos, quanto a percepção de que essa situação supera os limites geográficos do país, sendo um problema global cada vez mais presente em uma época de deslocamentos:

Como sou documentarista há muitos anos, essa coisa da migração nordestina em São Paulo, da não adaptação, me impressiona muito. Lembro que quando cheguei aos Estados Unidos, me senti uma Macabéa. Eu tinha um problema de comunicação. É difícil para o migrante essa comunicação com um outro ambiente: o que vai comer, como se fala, quais os costumes. Eu senti na pele o que é ser Macabéa num ambiente urbano estranho. Acho que a Macabéa tem a cara do Brasil. Ela é o que todo mundo é. Ela é um Macunaíma de saia, uma anti-heroína aqui do Brasil, mas com uma universalidade muito grande. Na Alemanha, as

de intelectuais e artistas que repensavam suas posições a partir do final dos anos 1970: “Em seu contexto original, a canção tinha um aspecto contracultural, de valorização do indivíduo que se permite mudar para acompanhar o turbilhão da modernidade, se a canção for interpretada com base nas ideias de Berman. Note-se especialmente como a letra privilegia a primeira pessoa do singular, o ‘eu’ moderno. [...] Ademais, a canção enfatiza a mudança permanente [...] e a junção dos contrários: amor e ódio, amor e horror, estrela de hoje que se apagará amanhã. A mesma canção tem servido, em novos contextos, para justificar o abandono de posições críticas da ordem estabelecida por ativistas e por intelectuais de esquerda que se incorporam à lógica da sociedade produtora de mercadorias. Em outras palavras, de um lado a canção expressa e inspira a coragem moderna para mudar de posição, quebrar dogmas, contestar verdades estabelecidas e assumir mudanças. De outro, pode vir a justificar a transformação do indivíduo, como se ela por si só fosse positiva, não se questionando que mudança seria essa”. (Ridenti, 2010, p.272)

turcas são assim; em Nova York, as porto-riquenhas são assim. O imigrante não é um problema só brasileiro. Existem Macabéas no mundo inteiro. (Suzana Amaral, Coleção Folha de São Paulo, p. 28)

Macabéa desperta interesse por sua ingenuidade, pela crueza de seus sentimentos, pela subserviência ao outro, pela aceitação passiva de sua condição, e ao mesmo tempo pela potencialidade que somos capazes de vislumbrar nela, até mesmo em sua tentativa de aprender com as informações inúteis da Rádio-relógio. No ambiente de trabalho, sua performance é diretamente afetada pelos maus hábitos que a acompanham, uma jovem que não teve acesso à educação, nem mesmo por parte de sua família, já que perdeu os pais muito cedo. Sem noções de higiene e com precária capacidade de leitura e escrita, ela não consegue sustentar o emprego, onde recebe menos de um salário mínimo. O filme nos leva a sentir repulsa pela personagem, por exemplo, quando ela senta no urinol e ao mesmo tempo come um pedaço de frango, mas, ao acentuar sua ingenuidade, acaba por provocar pena no espectador que, afinal, torce por ela. Macabéa, uma personagem subterrânea, mais do que o esperto Macunaíma de Mário de Andrade, atualiza a figura do Jeca Tatu de Monteiro Lobato, a imagem do atraso em contraponto à sociedade moderna que necessita de outro tipo gente para manter o ritmo perpétuo de seu desenvolvimento.

Da mesma forma que José Sette percebe a “abrasileirização” de Cendrars, um outro filme da década assume uma posição parecida, porém a personagem que se encanta com o país é Orson Welles, interpretado de forma paródica por Arrigo Barnabé. O filme *Nem tudo é verdade* (1985), de Rogério Sganzerla, meio documentário, meio ficção, narra a visita do cineasta americano ao Brasil, no contexto da Guerra Fria. Ele deveria fazer um filme sobre a cultura do país, mas, chegando aqui, se encanta e, assim como Cendrars no filme de Sette, tem uma experiência com o Brasil profundo, com bebidas, comidas exóticas, surpreendentes amizades e mulheres. Seu interesse se volta para a cultura de origem negra, o samba, ou para a história do jangadeiro que se arrisca numa viagem por mar para a capital a fim de reivindicar melhores condições de trabalho. Welles fica encantado com o mundo desconhecido, e baseia seu filme nesses personagens “primitivos”, desagradando o poder local, mais interessado em divulgar uma imagem mais “civilizada” do Brasil. Aqui também o processo antropofágico se inverte, e nossa cultura é deglutida pelo “outro” que, então,

logo é absorvido como um “nosso”, assim como também acontece com o francês em *Um filme 100% brasileiro*.

A pluralização da identidade acaba por esfacelar o projeto de construção da “brasilidade” que começou a ser esboçado no Modernismo, que ficou estilhaçado no Tropicalismo e que acaba por ser apropriado pelo Estado autoritário numa forma conservadora de “nacionalismo”. Em *O Rei da vela*, vemos um homem pintando a bandeira brasileira na parede, mas o círculo, ele pinta de vermelho, denunciando a tortura perpetrada então pelo Estado. Em *Um filme 100% brasileiro*, Tio Sam e a pequena marionete no final descartada por Wilson Grey usam uma roupa com as cores verde e amarela, aqui surpreendentemente associadas ao estrangeiro usurpador. A euforia que já observamos nesses filmes se dá exatamente pela implosão desse projeto nacionalista do estado militar, que teve seu auge na segunda metade da década de 1970, com o Plano Nacional de Cultura (PNC).

Conclusão

Analisar o cinema produzido em uma década, por ser tarefa longa, requer que se tracem alguns recortes ou que se estabeleçam alguns parâmetros que permitam perceber diálogos ou ressonâncias temáticas e estéticas entre os filmes. Tais parâmetros são delimitados arbitrariamente pelo pesquisador, principalmente a partir das questões que se pretendem discutir. No nosso caso específico, as questões emergiram do possível diálogo do cinema brasileiro realizado na década de 1980 com ideias que já estavam em pauta – desdobradas, modificadas, é claro, estendidas ou diluídas – desde outro contexto histórico do país e que se constituiu em um momento crucial da cultura brasileira: o Modernismo dos anos 1920.

Para isso, partimos de quatro filmes cuja proposta era fazer releituras das obras modernistas e de seus autores, mas ampliamos o escopo da análise, estendendo a reflexão para outras produções da década de 1980, a fim de perceber como o cinema brasileiro se situava frente aos novos tempos e em relação à sua própria história. Os anos 1980 ficariam conhecidos pela pluralidade (temática e estilística) dos seus filmes, pela profissionalização e investimento na qualidade técnica, e pela estreia em longas-metragens de uma nova geração de diretores.

Havia passado o tempo dos movimentos e dos manifestos. As filiações a tal ou qual tendência não são óbvias, se é que realmente existem. O processo de abertura política marcou indelevelmente a década. Se não detectamos mais a articulação de um projeto coletivo, é certo que se configurou uma reação em relação ao quadro de incertezas e buscas que caracterizava o universo cultural brasileiro e particularmente o meio cinematográfico conformado pelos governos militares e por uma “nova ordem mundial” que reverberava por aqui.

Podemos verificar, nos diretores dos filmes estudados, uma identificação com uma certa vertigem vivida pelos artistas e intelectuais brasileiros dos anos 1920, também provocada pelas transformações do mundo à sua volta e por informações que transitavam com fluidez trazendo de fora novidades que não cessavam de chegar. Na década de 1980, os artistas brasileiros experimentavam essa mesma sensação de estar vivendo em um período de transformações políticas e econômicas, novamente intensificadas pela aceleração do processo de globalização. Esse quadro de instabilidade e incerteza – ou melhor, de certeza de que as coisas mudariam, não se sabia ao certo para onde – causava sentimentos contraditórios, que iam da euforia à perplexidade.

Após anos de ditadura, era necessário “redescobrir o Brasil”, reinventá-lo ou, em um só termo, recriar-lhe um “estilo”⁶², para poder viver. Mas isso não se faria sem uma revisão, um remapeamento de questões. Era preciso reavaliar ideias e posturas, expiar a dor para seguir em frente ou, ao menos, enfrentar questões recorrentes que se reinventavam

⁶² A palavra é deslocada do texto de Benedict Anderson quando este se refere à comunidade imaginada: “qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada. As comunidades se distinguem não por sua falsidade / autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas” (Anderson, 2008, p. 33)

ainda num país periférico mas com evidentes condições de grandeza, de que era exemplo um cinema – ainda que minoritário em seu próprio mercado – maduro e intelectualizado.

Um projeto para o cinema brasileiro?

Em meio à diversidade que caracteriza os filmes estudados, seja no tema, na abordagem autoral ou no próprio estilo, há um problema que permeia nossa reflexão sobre o cinema da década de 1980. Diante das mudanças profundas que ocorriam no cenário político do país e da crise econômica que se instalara após alguns poucos anos de euforia com o “milagre”, será que podemos vislumbrar naquele momento algum tipo de projeto para o cinema brasileiro? Ou, pelo menos, alguma intenção, por parte dos cineastas, de dar continuidade a linhas de pensamento e mesmo a polêmicas que haviam marcado seu curso? Se tal intenção existia, quais seriam os parâmetros a guiar o caminho que nosso cinema deveria finalmente tomar, após anos de autoritarismo?

Ao longo da história do cinema brasileiro, percebemos o delineamento de “projetos” que ora são de iniciativa do setor (da parte dos próprios cineastas ou dos produtores brasileiros dispostos a interferir na definição de uma política cinematográfica), ora são de iniciativa do Estado, como ocorreu durante o governo de Getúlio Vargas e durante a ditadura militar, em meio às diretrizes nacionalistas do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), nos anos 1930, ou da Política Nacional de Cultura (PNC), dos anos 1970.

Seja na realização de congressos ou na divulgação de manifestos, seja no próprio debate que se estabelecia na imprensa, discutiam-se a situação do cinema brasileiro frente ao mercado predominantemente ocupado pelo produto estrangeiro e as conseqüentes dificuldades de penetrar no nosso próprio circuito exibidor. No embate com problemas históricos recorrentes ou específicos de cada época, formulavam-se propostas de atuação do Estado e definições sobre o lugar do cinema dentro do quadro cultural brasileiro.

Buscavam-se soluções para a instabilidade estrutural do mercado para o cinema nacional, ciclicamente abalado por crises que afetam o fluxo da produção.

Em sua tese de doutorado, Artur Autran estuda como se formou o pensamento industrial cinematográfico no Brasil, balizado pelo modelo da indústria hollywoodiana, desde meados da década de 1920 e seus desdobramentos até 1990, ou seja, desde a campanha pelo cinema brasileiro liderada por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima na crônica especializada da época, até o fechamento da Embrafilme por decreto do presidente da República, em 1990, momento em que se disseminou uma desconfiança em relação à capacidade de o Estado promover, de forma eficiente, a industrialização do cinema. Quer dizer, segundo Autran, o ideal inatingível da industrialização predominou durante décadas no pensamento sobre cinema no país, com algumas exceções, como o primeiro momento do Cinema Novo, cuja oposição ao cinema industrial estaria relacionada a uma posição política radical de rejeição à organização capitalista como um todo.

Na década de 1980, podemos detectar um movimento pela “modernização” ou ainda pela “internacionalização”⁶³ do cinema brasileiro. A busca pelo “moderno” se estabelece na tentativa de aprimoramento técnico, seja no aspecto visual ou sonoro, seja na manipulação das técnicas narrativas cinematográficas. Paralelamente aos filmes que chegam às telas, uma série de longas-metragens, embora financiados pela Embrafilme, não têm espaço para exibição. Recebem poucos recursos, em geral com muitas dificuldades para serem finalizados, acabam por não serem distribuídos, ou são apenas distribuídos precariamente. Esses filmes, entre os quais estão aqueles que aqui estudamos, dialogam mais diretamente com a experimentação presente nos curtas-metragens ou com a própria tradição do cinema brasileiro de invenção, especialmente aquele que teve sua explosão no período tropicalista.

⁶³ Cabe citar um depoimento curioso a respeito do tema dado pelo cineasta e publicitário Ugo Giorgetti: “A ideia era fazer um filme barato, sem mendigar dinheiro na Embrafilme ou aturar gente querendo ver o roteiro. E parti para o chamado ‘cinema independente’. Minha concepção de cinema é a seguinte: o país é subdesenvolvido mas eu não. Portanto, eu me reporto ao cinema internacional. Eu sempre fui contra o cinema lixo. Tem que ser caprichado, tem que ser bem-feito, nesse ponto eu sou exaustivamente chato. [...] Agora, quanto ao cinema brasileiro, só tenho a dizer que estou cada vez me importando menos com o país, que dirá com ele. Não vou atrás do público, o público que se dane. Gostaria imensamente que ele lotasse todas as salas, mas não a qualquer custo. Não vou fazer *cast* com novela das oito, não vou botar mulher pelada. Meu padrão é o intencional. Quero que alguém veja meu filme em Roma e diga: “Não gosto desse filme, odeio esse roteiro, mas esse cara entende. Aqueles índios lá da América do Sul sabem o que estão fazendo”. (*Filme Cultura*, nº 48, Nov 1988)

Ismail Xavier faz uma declaração interessante sobre conflitos internos existentes no próprio cinema brasileiro os quais revelam disputas entre identidades contraditórias:

A nação não é homogênea; cada filme brasileiro, enquanto afirmação de valores e interesses de uma parcela da sociedade, não pode ser visto como expressão integral de um organismo de partes solidárias. Através de cada filme, algo (da condição nacional) se afirma, mas também algo se nega. Tal como um cinema estrangeiro que nos é dado a ver, um cinema brasileiro (dado) também reprime, ocupa o lugar de, sufoca outro cinema brasileiro, voz de outros interesses e expressão de outros valores e não os dominantes. Enquanto produto local, cada filme é uma vitória econômica sobre o colonialismo; entretanto, ao lado desta constatação imediata, fica a existência de uma crítica sobre o seu papel ideológico no interior destas contradições próprias a uma sociedade fraturada. (*Filme Cultura* 35/36, jul/ago/set 1980)

A própria formulação de um projeto para o cinema brasileiro tornava-se complexa, já que, como lembra Xavier, o cinema é composto de muitas vozes, que expressam valores e interesses por vezes conflitantes. Muitos filmes deixaram de ser feitos, outros, de ser exibidos. No âmbito da política cinematográfica, a crise econômica e a pressão pela mudança no papel do Estado provocaram uma retração no investimento público. Começou a se tentar desenhar uma estrutura que atraísse a iniciativa privada por meio de uma política baseada nas leis de incentivo fiscal, porém estas mantêm a produção alimentada por recursos públicos e não resolvem problemas crônicos, como os da distribuição e exibição dos filmes. A reivindicação dos produtores e cineastas de que uma nova legislação fosse feita para permitir o acesso mais plural à televisão (já em 1986, na formulação da Política Nacional de Cinema) esbarrava em interesses de poderosos grupos de mídia. Acusações de corrupção e inoperância por parte da Embrafilme acabaram por derrubar de vez a cambaleante estrutura de apoio ao cinema. Por todos os lados, estreitavam-se os canais e o projeto de criação de uma indústria parecia cada vez mais difícil, até ser enterrado de vez, no início da década de 1990, com o desmantelamento total de toda a estrutura estatal por Collor de Mello.

Antropofagia

José Celso, no final de *O Rei da vela*, parafraseia o manifesto oswaldiano: “Só o desejo nos une”. Desejo que podemos entender como relacionado à vida e à criação. A existência desses filmes potencializa a possibilidade de criar com olhos livres (e com ouvidos livres, como diz o Orson Welles de Sganzerla no filme), partindo de trocas com fontes as mais diversas, desde as próprias tradições cinematográficas até outros meios de expressão, sabendo incorporar novas tecnologias a um saber cultivado pela memória.

Antropofagia assumida como processo de criação. Antropofagia como procedimento criativo de absorção do “outro” que irá completar uma falta e incitar o processo de auto-conhecimento, a própria reconstrução da identidade a partir de cada novo momento. Mesmo modificadas, inseridas em novos contextos, com outros significados, ideias modernistas permanecem como parte importante da formação de nosso pensamento. O que os filmes que estudamos nos ajudam a ver é que essa identidade múltipla e mutante que não para de se transformar por meio de um permanente processo de devoração faz parte daquilo mesmo que somos (pelo menos desde a deglutição do Bispo Sardinha). E vale aqui repetir um trecho de *Um filme 100 brasileiro*:

“Prestem bastante atenção à nossa história e à nossa pré-história. Abrir-se-ão segredos de um passado de que nem se suspeite para espanto dos teóricos e mortificação de uma arte arrogante”.

Bibliografia

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Olhar pornô. A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1996.

_____. *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova / Embrafilme, 1978.

ALVES, Maria Helena Moreira Alves. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói, RJ: EDUFF, 2000

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Ed. 34 / Fapesp, 1997.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald de. *Os condenados*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 1990.

_____. *Pau brasil*. São Paulo: Globo, 2011. (Obras completas de Oswald de Andrade)

_____. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003 (Obras completas de Oswald de Andrade).

ÁVILA, Afonso. (Org). *O modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 2ª edição. Coleção Stylus. Dirigida por J. Guinsburg.

BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil. Experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BASUALDO, Carlos. *Tropicália. A revolution in Brazilian culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BAZIN, André. *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. (Perfis do Rio, nº 11)

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro. Propostas para uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

_____. *Equilíbrio instável entre a vanguarda e a indústria cultural. In Brasil: da antropofagia a Brasília. 1920-1950*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira (FAAP) / Cosac & Naify, 2002.

BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CALDEIRA, Oswaldo. SANZ, Sérgio. CALDAS, Manfredo. *Contribuição à história do curta metragem brasileiro*. Rio de Janeiro, sem editora, 2004.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia. Antipoesia. Antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- CANONGIA, Ligia. *Anos 80. Embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Barleu, Francisco Alves, 2010.
- CANUTO, Roberta. *Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. (Encontros)
- CAPELATO, Maria Helena. MORETTIN, Eduardo. NAPOLITANO, Marcos. SALIBA, Elias Tomé. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007. (USP: história social. Série Coletâneas).
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc...* (um livro 100% brasileiro). São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CHILDS, Peter. *Modernism*. London/New York: Routledge, 2008.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada*. Modernismo e cinema em Mário de Andrade. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2ª edição revisada e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001.
- DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. Tradução de Antonio Dimas. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil* (org.). Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FEATHERSTONE, Michael. *Cultura comum ou culturas incomuns?*. IN: *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo, Studio Nobel, 1995.
- FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p.154-168.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- _____, BERNARDET, Jean-Claude. São Paulo: Editora Brasiliense: Embrafilme, 1983. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Cinema.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996. (Coleção Biblioteca Carioca, 42).
- GATTI, André Piero (org.) *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. (livro eletrônico)

- GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1990. (Coleção Debates)
- GINSBURG, J. BARBOSA. Ana Mae. *O pós-modernismo*. (Org.) São Paulo: Perspectiva, 2005. (Stylus;12)
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, ese vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 2011.
- HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. IN: *Educação e Realidade*, 22(2): 15-46, jul./dez. 1997.
- _____. Stuart. *Notas sobre a desconstrução do popular*. IN: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, editora UFMG, 2003.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma*. Da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.
- _____. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- _____, PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas*. Arte e engajamento em debate. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- _____. GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- IKEDA, Marcelo. *José Sette: um cineasta 100% brasileiro*. Catálogo da Mostra do Filme Livre – Centro Cultural do Banco do Brasil. 2010.
- _____. *Leis de incentivo para o audiovisual*. Como captar recursos para o projeto de uma obra de cinema e vídeo. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2013.
- MACHADO, Arlindo (org.) *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. JUNGLE, Tadeu. Víde e TVDO: anos 80. BENTES, Ivana. Víde e cinema: rupturas, reações e hibridismo. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.
- MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006. (Coleção Campo Imagético)
- MENDONÇA, Sonia Regina de. FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente*. 1964-1992. São Paulo: Ática, 2004.
- MICELLI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Dênis de. *A esquerda e o golpe de 64*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*. Sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

- MOURA, Roberto. *A construção de uma história do cinema brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos Embrafilme*. Contracampo nº 8. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1º semestre 2003.
- MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber*. Um estudo sobre cinema e TV. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- MOURA, Roberto. *Grande Othelo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: RioArte: 1996.
- NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates; 147)
- NADOTTI, Nelson. DIEGUES, Carlos. Quilombo. Roteiro do filme e crônica das filmagens. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP: Blumenau, SC: FURB, 2002.
- PECHMAN, Robert Moses. *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- PERRY, Ted. *Masterpieces of modernist cinema*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2006.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda*. Os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo. São Paulo: Editora 34, 2010.
- PUCCCI, Renato Luiz Pucci Jr. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- ROCHA, Erik. (Org.) *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2004.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- READ, Herbert. *Uma história da pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RICHA, Ana Lúcia Guimarães. *Uma vanguarda à moda de Cataguases*. Cataguases: Francisca de Souza Peixoto, 2008.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- RUFFATO, Luiz. *Os ases de Cataguases*. (Uma história dos primórdios do Modernismo). Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2009.
- RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. (Org.) *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda, 2011.

- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, Fundação do Cinema Brasileiro / Minc, 1988.
- SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas*. Arte e literatura na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009. Disponível em www.book.scielo.org.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996. (Selo Universidade: 51).
- SIMÕES, Inimá. *Roteiros da intolerância*. A censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac SP, 1999.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008. (Coleção Debates, 175; dirigida por J. Guinsburg).
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. Literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *A literatura através do cinema*. Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- _____. *Multiculturalismo cultural*. Uma história comparativa da raça na cultura do cinema brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- THANOULI, Eleftheria. *Post-classical cinema*. An international poetics of film narration. London & New York: Wallflower Press, 2009.
- VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-la-lá*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1981.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- _____. *História e Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção História & ... Reflexões).
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. (Debates, 142)
- _____. BERNARDET, Jean-Claude. PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema brasileiro*. A política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. A música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

ZÍLIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Artes Plásticas. Literatura. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Artigos em Periódicos

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Matrizes literárias*. Entrevista a Geraldo Carneiro. Filme Cultura. Número 43 / Janeiro-abril 1984. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). 43 a 47.

BARROS, José Tavares de. *Reaparece em Minas o braço direito de Blaise Cendrars*. Filme Cultura. Número 45 / Março 1985. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). p. 70 a 75.

BARROS, J.S. *Viagem poética em torno do Modernismo*. Entrevista. Filme e Cultura. Nº 48 / novembro 1988. Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). p 106 a 113.

BUENO, Wilson. DIAS, Ricardo. *Joaquim Pedro e O homem do Pau Brasil*. Filme Cultura. Número 37 / Janeiro – Fevereiro – Março 1981. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). p. 50 a 55.

ESCOREL, Eduardo. *A décima musa*. Mário de Andrade e o cinema. Cinemais. nº 6 – julho / agosto 1997. p. 43 a 86.

ESTEVINHO Telmo Antonio. *Cinema, estado e democracia: o financiamento para filmes brasileiros nos anos 80*. Trabalho apresentado no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom. 2006.

FURTADO, Celso. Entrevista. Jornal Cine Imaginário nº 10 – setembro 1986

JOHNSON, Randal. *Ascensão e queda do cinema brasileiro*. Revista USP. Dossiê Cinema Brasileiro. Nº 19 – set / out / Nov 1993.

PIERRE, Sylvie. *O Cinema Novo e o Modernismo*. Cinemais. nº 6 – julho / agosto 1997. p. 87 a 109.

THANOULI, Eleftheria.. “*Art Cinema*” *Narration: Breaking down a wayward paradigm*. Scope – Department of Culture, film and media. University of Nottingham. ISSN 1465 9166. Disponível em www.scope.nottingham.ac.uk, capturado em 29/05/2012. Issue 14.

VIEIRA, João Luiz. *Bibicos e tataronas versus pau Brasil*. Filme Cultura. Número 40 / Agosto – Outubro 1982. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). p.78 a 80.

XAVIER, Ismail. **Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética**. ALCEU. V. 6 nº 12 – jan / jun 2006. p. 5 a 26. Disponível em http://publique.rdc.puc-rio/revistaalceu/medi/alceu_12_Xavier.pdf, capturado em 18/11/2008.

Teses e dissertações

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese de doutorado apresentada à Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2004.

MALAFAIA, Wolney Vianna. *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. Centro de Pesquisa e Documentação de História, Política e Bens Culturais. Fundação Getúlio Vargas. 2012.

Entrevistas gravadas

José Sette de Barros. Projeto Cineasta do Mês. Centro Cultural do Banco do Brasil. 25 de fevereiro de 1992. Rio de Janeiro. Acervo Corisco Filmes / Projeto Cinema Alternativo.

Paulo Veríssimo. Acervo Corisco Filmes. Projeto Cinema Alternativo.

Paulo Veríssimo. Projeto Cineasta do Mês. Acervo Corisco Filmes. Projeto Cinema Alternativo.

Pesquisa de recortes

Museu de Arte Moderna

Acervo digital O Globo

Acervo digital Folha de São Paulo

Acervo digital Jornal do Brasil

