

VISÕES DO BRASIL NA TELA DO CINEMA

Valdemar Valente Junior

valdemarvalente@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/3088369224758937>

O surgimento de *Rio, quarenta graus*, de Nelson Pereira dos Santos, suscita a tomada de posição de diretores brasileiros a partir do que se institui em termos da consciência crítica para a qual o cinema pode contribuir. Nesse momento prevalece um tipo de cinema de entretenimento, que se apoia, em grande parte, em números musicais com cantores de sucesso e hilariantes pantomimas, envolvendo comediantes, que contam com o cinema como extensão do riso popular, que ainda tem êxito no teatro de revista e no rádio. Vive-se um período de mudanças profundas na estrutura do poder, quando têm efeito situações envolvendo novos paradigmas de modernização que levam o país, de um modo abrangente, a pensar sua condição e lugar periféricos. A revitalização da cultura brasileira contaria com uma série de eventos que ajudam a elevar nossa autoestima, a exemplo da construção de Brasília, do sucesso da Bossa Nova e da conquista da Copa do Mundo. No rastro de efetivas mudanças, o Cinema Novo insere a possibilidade de ser tematizada a presença brasileira no mundo, sem recorrer ao que considera elemento facilitário, a partir do cinema popular pejorativamente chamado de Chanchada.

O principal motivo que pesa como base de acusação, que a atitude do Cinema Novo acarreta contra a popularidade desses musicais ingênuos e despolitizados, diz respeito à necessidade de trazer à cena a realidade brasileira, a partir de uma produção que se pretende descolonizada. Com isso, essa contribuição tende a agravar o debate sobre situações sem resolução aparente, o que torna mais aguda a observação sobre assuntos de indiscutível gravidade. A partir do que se caracteriza como estética do precário, tendo em vista a urgência em se fazer cinema de vanguarda, dispondo apenas dos materiais possíveis à situação de subdesenvolvimento, o Cinema Novo insurge-se contra as produções de feição espetacular, ao modelo hollywoodiano, aproximando-se das vanguardas francesa e italiana. Assim,

seus filmes passam a ter quantidade maior de sequências tomadas em espaços abertos, aproveitando a ambiência coletiva das ruas como cenário de ação. Mais ainda, trazem ao público a possibilidade do debate político vir a incorporar questões emergentes que passam ao largo na abordagem do cinema de entretenimento.

A Chanchada enseja a produção de um tipo de cinema que compreende nossa situação de país colonizado, reproduzindo modelos que agravam ainda mais esse lugar. No entanto, a isso corresponde o momento em que o país começa a produzir filmes em escala comercial, o que quer parecer um tipo de exercício em que atores e diretores aprendem a partir dos próprios erros. A Chanchada também possui seus momentos marcantes, em vista do talento extraordinário de atores como Oscarito e Grande Otelo, que fazem escola. O sucesso alcançado por filmes como *Dupla do barulho* e *Matar ou correr*, de Carlos Manga, e *Aviso aos navegantes*, de Watson Macedo, situa-se como expressão inegável do que a dupla alcança. A crítica que se opõe à Chanchada, mesmo que se funde em argumentos irrefutáveis, depara-se com uma produção de efetivo resultado, ainda que essa demanda de filmes represente o plano de exigências de um mercado cultural que reitera nossa condição de atraso. No entanto, não há como ir de encontro à rapidez de penetração desses filmes e seu indiscutível êxito como produto de massas, o que não pode nunca ser alcançado pelo Cinema Novo em sua prestigiosa posição junto à crítica:

O emergente Cinema Novo se pretendeu responsável pela derrota da chanchada. Na verdade, o grande público emigrou para a frente dos televisores, atraído pela nova fonte de entretenimento. Quando buscou maior comunicação com o clássico *Macunaíma*, o cinemanovista Joaquim Pedro de Andrade adotou, além do emblemático Otelo e influências do gestual desse ator, uma série de travestimentos da chanchada. (AZEREDO, 2009, p. 376).

De todo modo, o primado de racionalidade social, ligado à estética decorrente do aproveitamento do que se apresenta como material disponível, coloca em evidência uma nova regra à produção de filmes, não sendo levado

em conta o aspecto técnico, quase sempre precário. Também, o golpe mortal desferido contra a Chanchada coincide com o surgimento da Bossa Nova, que concorre para condenar à obsolescência vários cantores de enorme sucesso no rádio, que já não preenchem os requisitos de voz e imagem que a ordem das expectativas em curso passa a determinar. Na condição de filme musical, a chanchada conta com números de Jorge Goulart, Emilinha Borba, Linda Batista, Dalva de Oliveira e tantos outros cantores tornados obsoletos, cantando marchinhas e sambas superados, sobretudo, pelo intimismo do canto que se impõe com a Bossa Nova. A Chanchada não tem como sobreviver à decadência de um tipo de humor oriundo do rádio, não havendo, do mesmo modo, como viabilizar sua presença, nos anos que antecedem o golpe militar, quando a produção artística tende a progressivamente politizar-se.

Reitera-se aí um efetivo dilema, na medida em que o Cinema Novo, a despeito da proposta por um cinema descolonizado, não consegue a penetração popular do cinema de entretenimento, que atinge recordes de bilheteria. Por sua vez, a suposta despolitização da chanchada não pode constituir-se em tábula rasa, já que certos filmes, a exemplo de *Virou bagunça*, de Watson Macedo, trazem discussões sobre a liberdade democrática e críticas à situação econômica, mesmo que com um tratamento de superfície. Em *Um candango na Belacap*, de Roberto Farias, o cantor e compositor Carlos Lyra, autor da trilha sonora de *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, interpreta a canção “Mister Golden”, que tematiza a exploração do minério brasileiro pelo imperialismo norte-americano. Quanto ao Cinema Novo, a intenção de estabelecer uma estética do precário prevalece sobre os recursos técnicos, havendo nessa atitude a intenção de substituir a falta de dinheiro pela liberdade criadora que tem como sucedâneo o teor revolucionário do cinema que atinge sua maioridade. A proposição de fazer cinema sem os recursos disponíveis às grandes produções é o ponto de honra de uma geração que significativamente passa se afirmar:

O filme era revolucionário para e no cinema brasileiro. Subverteu os princípios de produção. Realizado com um milhão e oitocentos mil cruzeiros, lançando um fotógrafo

jovem e talentoso como Hélio Silva, pegando gente na rua e entrando em cenários naturais – o filme respirava os ares do movimento italiano, tinha a decisão de Rossellini, De Sica, De Santis; a técnica não era necessária, porque a verdade estava para ser mostrada e não necessitava disfarces de arcos, difusores, refletores, lentes especiais. Era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazer-se cinema no Brasil. E no momento que muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveram que seriam diretores de cinema brasileiro com *dignidade*, descobriram também, naquele exemplo, que poderiam *fazer cinema* com “uma câmera na mão e uma ideia” – este lema valeria, em 1960, como meu cavalo-de-batalha nas páginas do Suplemento Dominical no Jornal do Brasil. (ROCHA, 1963, p. 84).

A assertiva de Glauber Rocha sobre a tomada de atitude de Nelson Pereira dos Santos e o pioneirismo de *Rio, quarenta graus* expressa a divisão para a qual não há acordo possível. De um lado, o Cinema Novo e a carga de ideologia a serviço da sublevação da ordem retrógrada e alienante que, grosso modo, perpassa a incipiente trajetória do cinema brasileiro. De outro, o cinema de massas, arremedo dos musicais norte-americanos, sem a qualidade técnica desses, que assume a postura de reduplicação do humorismo desleixado e inócuo. Assim, a questão coloca-se nos termos de um mau-gosto popularesco que se explicita em posição diametralmente oposta à do cinema como tomada de atitude e consciência crítica. Além disso, como fator agravante, a palavra chanchada especifica um termo depreciativo, “pondo em relevo sua proximidade com “chancho”, sinônimo de porco e sujo nos países ibero-americanos”. (AUGUSTO, 1989, p. 17). O Cinema Novo, apesar do aspecto descuidado de parte expressiva de sua produção, atende à tendência de atuação política que nesse momento desfruta de espaço propício.

A época de questionamentos direcionados à superação da situação de atraso suscita a possibilidade do Cinema Novo agenciar discursos na pauta do debate. No entanto, o cinema de entretenimento cumpre função importante quanto à sedução exercida sobre as camadas populares, que não conseguem migrar para o Cinema Novo, estigmatizadas pela ideia do gosto duvidoso que não tem como ser levado em consideração. A condição de precariedade social das camadas médias e baixas acaba por reiterar a opção pelo senso comum. De todo modo, é preciso pensar com atenção nesse público, na medida em

que a simples exclusão de seu poder de participação não resolve o problema, não havendo nenhuma tentativa no sentido de incorporá-lo, ainda que parcialmente, à tomada de posição deflagrada pelo Cinema Novo. Atores como Dercy Gonçalves, Zé Trindade, Zezé Macedo e Ankito, entre tantos outros são considerados representações de um humorismo piegas e obsoleto.

O cinema politiza-se, não sendo possível qualquer concessão ao estilo popular em razão da urgência por medidas de transformação no conjunto da sociedade brasileira que acabam abortadas pelo golpe militar e seu rastro de ação antidemocrática. Não obstante o sucesso de *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, premiado com a Palma de Ouro, no Festival de Cannes, ser uma significativa possibilidade de abertura com relação à conquista de faixa importante do público, a realização de *Deus o Diabo na Terra do Sol* é de decisivo relevo na efetivação de um repertório de situações referentes à abordagem mais aguda de temas sistematicamente desprezados pela história cultural do país. Glauber Rocha consegue trazer para o cerne de ação do filme imagens da realidade que retoma o sentido irresoluto do universo marcado pela injustiça e pela violência. Muito disso deve-se ao que o diretor absorve das narrativas de José Lins do Rego e Guimarães Rosa, no sentido do que o cangaço significa como núcleo de resistência e mitificação. Ambientado no sertão baiano, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* carrega nas tintas as cores fortes da degradação humana num cenário desolado.

Em seguida, *Terra em transe* evidencia um dos momentos mais marcantes da história do cinema brasileiro, colocando em questão os dilemas que ajudam a configurar posição brasileira no eixo dos problemas mundiais. Mais que isso, *Terra em transe* aborda a ideia de multiculturalismo que tangencia a alienação com que a ordem capitalista manipula os cordéis de uma sociedade arcaica e sem perspectivas. As utopias libertárias vivem nesse momento seu período terminal. O Cinema Novo articula a partir daí uma postura possível de transitar em meio aos destroços produzidos pelo regime militar, sobrevivendo por conta da guerrilha cultural que empreende. Ao lado das experiências levadas a termo pelo Tropicalismo e pelo Teatro Oficina, sobretudo, a partir da montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, o

Cinema Novo concorre como termo agravante à elaboração de alegorias, em que o populismo e o subdesenvolvimento coadunam-se à propaganda ideológica despejada pelos veículos de comunicação de massas. Em meio à crise política, o filme discorre sobre o totalitarismo como um réquiem para a finitude dos sonhos.

O sentido premonitório de *Terra em transe* constata a antecedência com que Glauber Rocha observa os problemas do Brasil e da América Latina, com um foco de visão que mais adiante, com a abertura política, serve como justificativa à ofensiva que setores da esquerda brasileira deflagram contra seu projeto político. No entanto, o grande desencantamento do cineasta já dá evidentes sinais da instauração do que vem a ser o pleno coroamento do golpe desferido contra a resistência democrática. Entre a epopeia e a tragédia, *Terra em transe* assume a proposta arrojada de expor a derrocada de um modelo de reformas ultrapassado como sistema de poder. O mito coletivo da grandeza que se despedaçava concorre para que o filme se constitua em espécie de menção ao dilema do Terceiro Mundo, em franco processo de sucateamento social, vitimado pela força do imperialismo e sua presença aviltante. As referências ao universo da violência, na feição mais grotesca do colonialismo, são feitas como expressão carnalizada do subdesenvolvimento. O sentido profético do universo desencantado chega ao limite, sem acordo de qualquer natureza, delimitando o fim de um tempo e suas velhas utopias:

Discurso exasperado, *Terra em transe* mergulha deliberadamente no *kitsch*, na agressão ao bom gosto; embora procure coerência e unidade, sabe que é impossível exibir homogeneidade e medida. Seus movimentos contraditórios definem uma avalanche de imagens e sons que ultrapassa o espectador: internalização formal da crise. Sua análise não descarta a expressão de desejo e desespero; vê no curso de disposições inconscientes um bom atalho para trabalhar aspectos mais fundos de uma experiência social e política. Situada no limiar da incoerência, a representação da política combina aqui o impulso da totalização com uma consciência agonizada do colapso de uma concepção do mundo. Reconhecida a crise das representações disponíveis, o que resulta é a fala indignada diante do jogo de aparências que contamina todos os aspectos da vida nacional. Impossível uma alegoria da

esperança, uma teleologia da história: tem lugar o drama barroco. (XAVIER, 1993, p. 63).

Na verdade, a perspectiva que se apresenta como tônica do Cinema Novo, ao abordar elementos da sociedade rural, a exemplo de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, e *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, com a efetivação do golpe militar, passa a ter como cenário o espaço urbano problematizado, a partir de situações envolvendo a classe média em processo de decadência e conflito, a exemplo de *A grande cidade*, de Cacá Diegues, *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor, e *São Paulo Sociedade Anônima*, de Luiz Sérgio Person. *Terra em transe* potencializa o debate referente ao lugar incomum da camada média atingida pelo golpe militar, pondo em evidência a falta de diretrizes do país de economia dependente que amplia seu campo de autoritarismo. A sucessão de normas impositivas dá lugar ao colapso a que o filme já prevê. O enfoque de nosso lugar, a partir de um plano deliberado de aceitação sem crítica de produtos culturais importados, concorre para que os setores mais lúcidos da criação artística se apoderem criticamente desses materiais, utilizando-os de modo a promover a leitura atualizada da situação brasileira.

Glauber Rocha estabelece as bases do que chama de estética da fome, a partir da realidade social dos países subdesenvolvidos, onde a atividade artística manifesta-se em sua precariedade. Assim, o Cinema Novo tende a optar por caminhos que apontam a direção da inviabilidade diante do fechamento do cerco repressivo que tem efeito com o AI-5. Antes de deixar o país, filma *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, ficando inconclusa a montagem de *Câncer*, de seus filmes, o que mais se aproxima da estética dilacerada que tem continuidade com a experiência do Cinema Marginal. Este, representa o aproveitamento dos destroços do que cada vez mais inviabiliza a produção cinematográfica em seu sentido crítico. Daí *Câncer* trabalhar no limite da precariedade, logo assumida pelo Cinema Marginal, que dá lugar ao que se conceitua como negação completa dos valores positivos da criação artística, em desconstrução deliberada, tendo em vista do interdito à linguagem que se explicita na cena cultural brasileira.

A opção pelo mau-gosto e pela desconexão de sentido faz do Cinema Marginal um ponto importante de resistência crítica ao lugar-comum das produções nacionalistas destinadas às massas, que proliferam no auge da repressão política, com a vantagem de trazer de volta as formas do popularesco como estética banida pelo Cinema Novo. Esse diálogo efetiva-se através atores como Wilza Carla e Jorge Loredó, o Zé Bonitinho dos programas humorísticos da televisão, que tomam parte em *Os monstros de Babaloo*, de Elyseu Visconti, e *Sem essa, aranha*, de Rogério Sganzerla, em opção pela demolição estética, nos termos do que José Celso Martinez Corrêa e Hélio Oiticica realizam no teatro e na arte conceitual. Por isso, filmes como *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, e *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane, concebem a linguagem a partir de expressões do caótico como exercício do grotesco, revelando a inviabilidade do discurso ordenado, na medida em que muitos fragmentos se amontoam. A inversão do processo racional dá lugar à sequência de transgressões que subvertem a cronologia de personagens marcantes do cinema brasileiro:

Outra maneira de apresentar a cultura brasileira como um lugar de misturas é a metáfora do lixo. Para os cineastas udigrudi de fins dos anos 1960, a metáfora do lixo captava o sentido “de marginalidade, de ser condenado a viver na escassez, de ser o depósito de lixo do capitalismo transnacional, de ser obrigado a reciclar os materiais da cultura dominante”. [...] Todas essas estéticas de bricolagem têm em comum a noção de descontinuidade – uma colcha de retalhos como exemplo de diversos estilos e materiais –, donde sua ligação como o modernismo artístico como arte da descontinuidade, e com o pós-modernismo como uma arte do pastiche e do lixo reciclado. Ao mesmo tempo, o lixo pode ser visto como um significante polissêmico que pode ser lido de forma literal (o lixo como fonte de comida para os pobres, o industrial e o artesanal, o nacional e o internacional, o local e o global). (STAM, 2008, p. 486).

O Cinema Marginal, portanto, radicaliza aspectos da presença brasileira no Terceiro Mundo como país que constrói sua realidade a partir da cultura do desperdício que alimenta de restos a fome dos excluídos. Os personagens não representam apenas projeções, como quer sugerir o Cinema Novo, mas imagens acabadas da pobreza. O que Rogério Sganzerla chama de

“um far-west sobre o Terceiro Mundo” (AVELAR, 1986, p. 87) reflete a situação vigente, preconizando com maior profundidade a necessidade do cinema se revelar em seu processo, na busca por outros significados. A realidade em si dá lugar às diferentes maneiras através das quais ela mesma se manifesta. As formas dessa representação funcionam como poderosas alegorias da realidade precária. O som é descuidado, a fotografia deixa a desejar. Assim, a deliberada falta de qualidade técnica coaduna-se à falta de recursos de uma estética do lixo que define bases de atuação, sob o peso das imposições do capitalismo internacional como adjutório à opressão política. Nessa linha, a experiência mais radical do Cinema Marginal deve-se a *Hitler Terceiro Mundo*, de José Agrippino de Paula, totalmente filmado na clandestinidade e nunca exibido em circuito comercial.

Se o Cinema Marginal aprofunda, no plano das imagens, os efeitos da crise, a sequência dos fatos comprova de que modo o cinema brasileiro dá continuidade à postura de resistência. Por conta disso, tende a se contrapor à política dos órgãos de cultura do governo militar, agora sob a capa do protecionismo, a ideia de um cinema nacional voltado para a cultura popular, que tem êxito com *O amuleto de Ogum* e *Tenda dos milagres*, de Nelson Pereira dos Santos. De certo modo, o convívio com temas populares retorna em *Quando o Carnaval chegar*, de Cacá Diegues, que busca recuperar o clima musical das antigas chanchadas. A criação da Embrafilme, aliada a essa política de revitalização de temas da cultura nacional, suscita a produção de filmes como *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, e até mesmo *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, antigos militantes das propostas do Cinema Novo em busca de espaços possíveis.

Por outro lado, a disseminação da pornochanchada, gênero de enorme sucesso, coloca em evidência o cinema popular que precede o retorno à situação vigente duas décadas antes, quando o Cinema Novo estabelece um foco de resistência à chanchada musical que tanto o incomoda. Do mesmo modo, quando o cinema brasileiro volta a pensar em reestruturação, a pornochanchada surge como comédia erótica, a exemplo de *Como é boa a nossa empregada*, de Ismar Porto, e *Ainda agarro essa vizinha*, de Pedro

Carlos Rovai. Na linha tênue entre o que resta da pulverização das propostas do Cinema Novo e do Cinema Marginal, considerando o impacto da pornochanchada junto às massas, cineastas do peso de Paulo César Sarraceni e Nelson Pereira dos Santos rendem-se à produção de filmes históricos, a exemplo de *Anchieta*, *José do Brasil* e *Retirada de Laguna*, aprovados e subvencionados pelo governo militar, bem como *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra.

A divisão que se estabelece entre os produtores e diretores de filmes, como não pode deixar de ser, assume os contornos do debate político. Os filmes históricos e a pornochanchada, cada qual a seu modo, reiteram a política de convivência como o regime autoritário. Há também um surto de filmes baseados em obras literárias brasileiras, a exemplo de *Os condenados*, de Zelito Viana, *A estrela sobe*, de Bruno Barreto, *Marília e Marina*, de Luiz Fernando Goulart, e *Lição de amor*, de Eduardo Escorel. Nesse rastro, a montagem de *A dama do lotação*, de Neville de Almeida, transforma o conto de Nelson Rodrigues no maior sucesso de público desse período. O dramaturgo, que tem suas tragédias cariocas adaptadas, em obras-primas como *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos, e *A falecida*, de Leon Hirszman, e *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabour, vê seu texto ser transformado em pornochanchada, que recebe duras críticas de Glauber Rocha. Nesse tempo, dominado pelo apelo de filmes de sexo e violência, Glauber Rocha, pouco antes de sua morte, sofre a ação da censura, pelas vias da truculência do regime, e da interdição, por parte de setores da igreja, das filmagens, no Convento de Santa Teresa, em Salvador, de seu inovador e polêmico *A idade da terra*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AVELAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

AZEREDO, Ely. **Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: Edusp, 2008.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SOBRE O AUTOR

Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Participa do Programa de Pós-Doutorado em Literatura da UERJ. Professor Assistente da UniverCidade, da Universidade Castelo Branco e da Faculdade Paraíso.