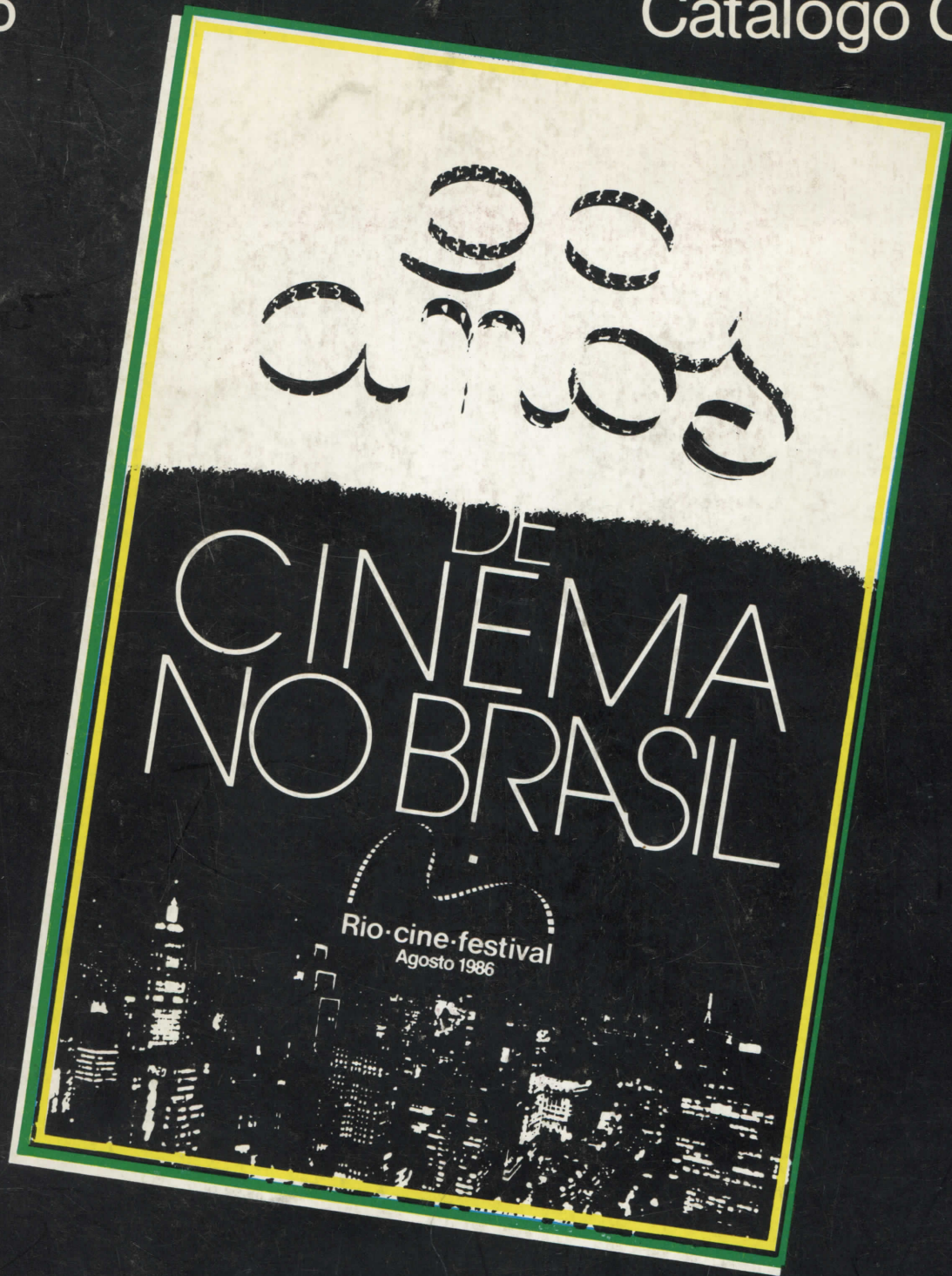


RIO-CINE-FESTIVAL

1986

Catálogo Geral



Mostras Competitivas
Mostras Informativas
Mostra Especial
Eventos Culturais
Programação Completa


Rio-cine-festival

A história dos 90 anos de cinema no Brasil é percurso marcado pela luta desigual entre o ocupante e o ocupado, na dialética da trajetória delineada por Paulo Emílio Salles Gomes, em célebre artigo de 1973 publicado na revista *Argumento*.

É importante, de quando em quando, retomar a reflexão sobre o sucesso que marcou a safra de filmes falantes, realizados no Rio de Janeiro de 1908 a 1911, formando o que se chamou de Bela Época do cinema brasileiro. Cada filme era, na realidade, uma simples sucessão de quadros filmados, com direito à apoteose final, tendo como enredo a crítica de costumes e a caricatura da vida política.

O exercício comercialmente gratificante foi consequência do investimento das próprias casas exibidoras, ainda sem a pressão do concorrente estrangeiro, já prestes a entrar no mercado. Como sabemos, essa feliz conjugação de produtor e exibidor, sem a intermediação do distribuidor, somente se repetirá no período da chanchada. É totalmente outro o panorama que identifica os vinte anos seguintes, correspondentes à fase áurea do cinema mudo internacional. De um lado, a avassaladora onda promocional do *star-system*, responsável pela implantação daquilo que, para a maioria dos espectadores, passou a ser o cinema *tout court*: uma certa duração do espetáculo, a predominância de certos temas e gêneros, a modalidade narrativa conduzida pela emoção e pela identificação com o herói mítico: o cinema do sonho, numa palavra. De outro lado, as tentativas tímidas de um cinema nacional espoliado do seu espaço nativo, hesitante quanto à sua identidade e desprezado pelas elites cultas, tendo de se contentar com aplausos quase familiares, ocupando com suas fitas as telas de menor prestígio e assim mesmo graças a gestos esparsos de boa vontade do distribuidor estrangeiro.

Nesse meio tempo, entretanto, as cabeças estavam feitas. Multiplicavam-se as salas exibidoras, templos construídos para abrigar o ritual do espetáculo cinematográfico, o entretenimento máximo das gerações dos anos 30 e 40, como está bem documentado em recente e saboroso número monográfico da revista *Filme Cultura*. A idéia de cinema brasileiro encontra-se ausente até mesmo no planejamento arquitetônico, pois era apenas prevista a exibição de filmes legendados, sem grandes cuidados com uma reprodução perfeita de som, especialmente da voz humana. Apesar das forças em contrário, a criatividade e a persistência do oprimido inventam a fórmula da chanchada, bem brasileira, que sobrevive por três décadas graças à popularidade da crítica de costumes e dos intervalos musicais, aliados a uma corrosiva e posteriormente valorizada paródia dos modelos estrangeiros. A convergência de produtores e exibidores garantirá

mais uma vez a continuidade da fórmula. O ideário modernista no cinema brasileiro virá pelas mãos do Cinema Novo, com bastante atraso em relação às artes plásticas, à música e à literatura. A proposta inicial, alicerçada no engajamento coletivo do Centro Popular de Cultura, não disporá de tempo para se afirmar, atropelada pelo golpe de 1964. Mas terá à sua disposição o período relativamente aberto de quatro anos, que acolherá em seu bojo um conjunto de filmes irmanados pelo traço distintivo da leitura crítica da realidade brasileira, fato absolutamente novo na história do nosso cinema. Convivem lado a lado a autoria cinematográfica, colocando o ser humano no centro da disputa pelo poder; talentosas adaptações de obras libertárias, metáforas em andamento de inconformismos e de reivindicações libertárias; marginalismos assumidos através de experimentos que procurarão atingir a própria narratividade cinematográfica, em seus cânones mais tradicionais. Amparados nas facilidades da bitola de 16 milímetros, surgem aqui e ali instigantes primeiras obras de realizadores jovens, algumas delas funcionando como trampolim para vôos mais altos. Intensificam-se experiências universitárias voltadas para a pesquisa e para a crítica social do filme, ao mesmo tempo em que a política cineclubista, que conhecera momentos gloriosos no final da década de 50, começa a ser reprimida pelo governo ou oprimida pelos exibidores ligados ao distribuidor estrangeiro, hostil a qualquer mudança nas regras do jogo.

Chegamos assim à época que Paulo Emílio, leitor atento das coisas, considera como mera etapa do subdesenvolvimento brasileiro: a do falso milagre econômico. Começando pela crítica aos valores da fartura aparente e da acomodação ideológica que permeia a pseudo modernidade de muitos filmes, ele se preocupa com o deslocamento do eixo da criatividade, consequência do golpe dentro do próprio sistema governamental, em 1968. Sua voz torna-se profética quando questiona a possibilidade de convivência entre a legislação paternalista vigente e a autenticidade que se espera da criação individual. Quando se pergunta sobre os destinos do grupo cuja amizade e camaradagem haviam permitido as primeiras afirmações do Cinema Novo. Quando prevê a perplexidade, diante da conjuntura econômica e política da atividade cinematográfica, de cineastas para os quais interessa liminarmente afirmar os valores éticos da cultura brasileira. Retorna ao tema da alienação de certa parcela do espectador brasileiro, integrante daquilo que define como uma aristocracia do nada. A morte prematura roubou-lhe duas vivências opostas, que ele certamente teria sabido administrar com o mesmo discernimento: o prazer pela redemocratização da sociedade, versão real e definitiva daquilo que ele fabulava como reanimação sem milagre da vida brasileira; mas também o desprazer pela convivência com a crise que assolaria o cinema nacional a partir de 1981, incluindo recessão financeira, afrouxamento do já parco investimento privado, entorpecimento ainda maior da atuação por muitos considerada insuficiente e partidária da Embrafilme, paralização quase total do exercício da fiscalização que o Concine bem ou mal começava a exercer. A extensão da crise foi analisada em profundidade pela Comissão Sarney-Pimenta, criada pelo poder executivo em julho de 1985, com a missão de apresentar proposta para uma Política Nacional do Cinema. Lembro de passagem que a crise da produção havia trazido o contra-ponto positivo dos estudos e debates promovidos pelos diversos segmentos da atividade cinematográfica entre 1982 e 1985. Os documentos então elaborados, apesar de heterogêneos na forma e no conteúdo, constituíram um subsídio cuja importância não terá passado despercebida aos integrantes

da comissão governamental.

Passemos a considerar, por alguns instantes, as dimensões do momento cinematográfico atual, construído sobre as conquistas e os destroços dessa história que já dura 90 anos. Vamos deixar de lado a atividade em torno do filme do sexo explícito, por muitos entrevista como suicida, mesmo quando atravessou sua efêmera idade de ouro, hoje condenada ao confinamento e a uma provável, ainda que não total, extinção. Se esquecermos também a permanente situação de sufoco determinada pela crônica ocupação do mercado exibidor, pela dolarização da nossa produção, pelo maciço bombardeamento de idéias e de maneiras de narrar inculcadas pela televisão comercial nas cabeças de milhões de espectadores, se esquecermos uma porção de coisas em meio a injustiças flagrantes e a enrustidos preconceitos que exasperam as pessoas, é possível dizer que produtores e cineastas convivem hoje em dia com um fato novo: a liberdade de expressão.

A abertura democrática incide indiscutivelmente sobre o leque de opções que se abrem para o realizador ao nível da temática e da matéria narrativa do filme, seja esta original ou extraída de textos já consagrados. Por outro lado, a inexistência de contextos grupais rígidos, pelo menos na dimensão do que ocorreu com o Cinema Novo, torna mais rigorosas as condições e as exigências para que o autor eleve seu produto acima da média, em termos de acuidade de intervenção no repertório cultural brasileiro e de riqueza de seus deslocamentos como narrador cinematográfico. Dentro desses pressupostos, a temática do cinema atual, passando pelo tratamento de conflitos psicológicos, tendentes ao clima da tragédia burguesa, parece convergir para a releitura crítica dos mitos da história oficial e para a exaltação de figuras do folclore rural ou urbano. Em muitas dessas abordagens destaca-se a presença do anti-herói ou do herói marginal, que adquire particular significado por ocorrer no âmbito do cinemão, voltado para o êxito de bilheteria. Essa novidade do enfoque narrativo, que inclui também um jeito próprio de enquadrar, de interpretar e de montar, explica provavelmente parte do sucesso obtido pelo filme brasileiro no exterior.

Outro ângulo da questão diz respeito ao financiamento. Se hoje em dia a política dos incentivos fiscais para a cultura permite o descortínio de novas modalidades de investimento no cinema, até bem pouco tempo o único órgão financiador era a Embrafilme, criticada por muitos, cortejada pelos que tinham acesso aos corredores do beneplácito e dos recursos financeiros. Parece que são também novos os ares que sopram sobre os que se acercam da empresa: antigos critérios puramente políticos, de apadrinhamento, de força baseada na mera tradição de desempenho, cedem lugar à utilização objetiva de instrumentos técnicos para a peneiragem e para a seleção de propostas. O roteiro passa a ser uma etapa de verificação do potencial artístico do projeto, a partir de padrões mensuráveis de qualidade.

Ao lado desse mercado tradicional, a própria Embrafilme atua como um dos órgãos financiadores da chamada produção cultural, também esta bastante complexa na multiplicidade de bitolas, gêneros e metragens. Diante do fracasso, que não se imagina irremediável, do projeto de exibição obrigatória do curta-metragem como complemento do filme estrangeiro, os filmes culturais têm sido canalizados, pouco a pouco, para circuitos exibidores alternativos, que começam a prosperar com saudável insistência. Sem falar nas platéias especializadas das instituições e órgãos de classe, amplia-se o espaço dos cineclubes, que tendem a se

profissionalizar nos centros urbanos mais desenvolvidos. Seria pretensioso tentar sumariar o elenco da produção mais recente, cuja tendência é a de refletir com liberdade e isenção a complexa vida brasileira. Convivem aqui a abordagem documental e a fabulação romanesca e moderna; os modos narrativos tradicionais e as experiências da linguagem; o senso de oportunidade na escolha dos temas e a repetição de repertórios batidos. A verdade é que o filme cultural adquiriu nos últimos anos o status de um produto com características próprias e independentes que o distinguem, por exemplo, e não apenas pelo suporte físico, da produção eletrônica veiculada pelas redes de televisão.

Após a crise dos últimos anos, o renascimento da produção nacional encontra correspondência na resposta indispensável do público. Retoma-se aos poucos o hábito da frequência às salas de cinema, na medida em que os proprietários procuram reciclar suas condições técnicas de funcionamento, sua localização e uma programação destinada a todas as faixas de espectadores. A nível nacional, vão sendo postas em execução antigas reivindicações de oferta mais diversificada e mais ampla de títulos estrangeiros. Nesse contexto, o filme brasileiro deixa de ser uma anormalidade, uma exceção à regra, e passa a transitar de peito aberto entre seus concorrentes no mercado exibidor.

A revolução tecnológica do vídeo-cassete possui interfaces sintonizadas com esse processo de reconquista. É o caso dos numerosos títulos postos à disposição do usuário, cobrindo a produção brasileira dos últimos 30 anos e, em consequência, abrindo perspectivas até há pouco inimagináveis de conhecimento, de estudo e de revisão crítica. Por outro lado, posições estratégicas irreversíveis vão sendo conquistadas quando o produto nacional enche noticiários e estoura bilheterias, quando divide opiniões, quando mobiliza a crítica especializada e as platéias dos festivais. Sem a velha e irreparável conjugação de produtores e exibidores, não há dúvida de que o cinema brasileiro adquire nova cidadania quando chega mais uma vez a seu público, num diálogo de prazer e de sintonia intelectual. Temos diante de nossos olhos um quadro ainda avesso a definições e a marcas, que parece ter inegável parentesco com a chanchada, com a Bela Época e com o Cinema Novo, na medida em que o reencontro com o público, sejam quais forem seus desdobramentos e as suas futuras inserções na vida brasileira, começa a se delinear como acontecimento definitivo na história do nosso cinema.

José Tavares de Barros

Professor Titular na UFMG

Presidente do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro

Membro do Concine e do Conselho de Administração da Embrafilme