

O dia do cinema brasileiro



Por **VICTOR SANTOS VIGNERON***

Este ano, foram anunciadas importantes medidas de apoio ao setor audiovisual brasileiro, o que supõe uma retomada das políticas públicas para a produção de filmes

1.

Não se apela tanto à imaginação quando se diz que, em 1898, Affonso Segreto registrou as primeiras imagens cinematográficas de que se tem notícia em nosso país. As cenas da Baía de Guanabara naquele inverno fim-de-século nem teriam como nos impressionar, pois desapareceram. Talvez fossem figurações convencionais do tipo “berço esplêndido” ou talvez algo escapasse ao controle do operador. Talvez.

Seja como for, o desejo de vislumbrar — como uma câmera — a chegada ao Rio de Janeiro naquele 19 de junho é sustado pelo impulso intelectual de afirmar o presente pelo passado: ali nasceu o filme nacional. O dia do cinema brasileiro, hoje, dá forma de lei a essa operação historiográfica que um dia procurou reivindicar a dignidade da produção do país.

Antes de sua oficialização, Jean-Claude Bernardet (2008) sublinhou os problemas da efemeridade. Talvez pela vizinhança da crise que produziu uma ruptura no cinema brasileiro no início dos anos 1990 — seu livro foi editado em 1995 —, Jean-Claude Bernardet se mostrava desconfiado diante de explicações históricas que recorriam a um tempo linear e homogêneo.

Ora, a solenidade promovida pelo governo no último 19 de junho parece dobrar a aposta numa “ideologia do cinema brasileiro”, não apenas por ligar o presente a uma origem determinada, mas também por preencher o que fica no meio do caminho pelas citações de praxe, desarticuladas e esvaziadas de sua potência.

O objetivo deste texto é redimensionar o conjunto de citações presentes no discurso presidencial, dando peso àquelas que me parecem enriquecer o debate sobre o cinema brasileiro. Uma operação historiográfica que, talvez, jogue alguma luz sobre quem fica de fora da festa.

2.

Este ano, foram anunciadas importantes medidas de apoio ao setor audiovisual brasileiro, o que supõe uma retomada das políticas públicas para a produção de filmes.^[1] Após diversos discursos e homenagens, o final da cerimônia foi ocupado pela fala do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, de um extremo ecumenismo ao flertar com diferentes tendências do cinema brasileiro.

Lembrou da classe média ao citar Glauber Rocha, da burguesia paulista proprietária da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, do migrante aficionado dos filmes de Amácio Mazzaropi e do operário presente nos filmes de Renato Tapajós. Curiosamente, os filmes contemporâneos, interlocutor mais direto presente na solenidade, não encontraram espaço no discurso.

Dentre as figuras no palco, a ênfase também é dada aos veteranos — Antônio Pitanga, Marieta Severo, para citar os únicos presentes saudados por Lula —, o que acentua o senso quase físico de sobrevivência do cinema nacional.

Pouco disso, no entanto, ecoou na grande imprensa, que deu maior destaque a uma passagem específica do discurso: “Sou da turma em que artista, cinema e novela não é pra ensinar putaria. É pra ensinar cultura, é pra contar, ensinar história, é pra contar narrativas. Não pra dizer que queremos ensinar às crianças coisas erradas”. A fala dá margem a diferentes leituras devido a sua falta de assertividade.

É possível aventar que Lula sai em defesa do campo audiovisual contra um discurso que demoniza — por vezes literalmente — a criação artística, colocando-a como uma forma de vida fora da moralidade: “Não é pra dizer que queremos ensinar às crianças coisas erradas”. Mas também é possível identificar na fala uma posição de preconceito em relação às possibilidades de criação artística: “putaria”.

É verdade que tal preconceito não seria algo novo. A proscrição da exibição do corpo e da exploração do erotismo formou uma frente ampla que condenou por décadas a discussão sobre a sexualidade, o feminismo, a masculinidade etc. É possível entrever por detrás esse discurso, uma leitura que condena o corpo do ator ao encadeamento dramático (“ensinar história, contar narrativas”), de modo que o uso livre do tempo erótico — que rotura o tempo homogêneo e linear — torna-se uma excrescência.

(Da mesma forma como a condenação do caráter “festivo” do carnaval oculta o fato de que a “vadiagem” foi, historicamente, uma acusação de classe.) Assim, pode-se dizer que o comentário de Lula atualiza uma longa tradição de desprezo à “putaria” no cinema nacional, desprezo que está na origem do conceito de “pornochanchada”, no início dos anos 1970.

A voga de comédias eróticas que teve lugar no fim dos anos 1960 é conhecida pelos historiadores (ABREU, 2015; GAMO; MELO, 2018). Uma primeira sugestão formal e temática se situa na Zona Sul do Rio de Janeiro, nas comédias “modernas” que começaram a pipocar na segunda metade dos anos 1960, muito ligadas à crônica de figuras tarimbadas da imprensa, como em *As cariocas* (1966). Mas o advento do que se chama propriamente (e impropriamente, de um ponto vista conceitual) de pornochanchada se dá na passagem para os anos 1970.

É no momento mais intenso da repressão política da ditadura, nos anos que se seguem ao Ato Institucional nº. 5 (1968), que tem lugar um florescimento das comédias eróticas em áreas como a Boca do Lixo em São Paulo e o Beco da Fome no Rio de Janeiro.^[iii] Organizava-se assim um ecossistema de baixo orçamento e de baixo calão, capitaneado por figuras situadas na arraia-miúda da classe média, mescladas a jovens estudantes de cinema e a mulheres que se tornaram o grande objeto desse empreendimento comercial.

Logo se formou um consenso contra esse tipo de produção no discurso “autorizado”. Cinemanovistas e autoridades estatais convergiam, por motivos diversos, no entendimento de que tal produção constituía uma vergonha para a imagem do país. O estudo dessa produção, portanto, diz respeito a um circuito que se desenvolve, a duras penas, como um setor paralelo. No fim dos anos 1970, Jean-Claude Bernardet (1979) reconhecia o caráter elitista embutido na crítica corrente da “pornochanchada”, que ele próprio praticou.

O mais curioso, aqui, é notar como essa posição se estendeu à atuação da grande imprensa no momento da Abertura política, inclinada a sublinhar, de par com os desmandos da Embrafilme, a proliferação da pornografia no cinema nacional.

De modo geral, trata-se de uma imagem das mais duradouras e que forma uma comunidade de opinião que reúne a fala de Lula àqueles que, agora, a denunciam.

Não gostaria, no entanto, de me ater aos “desvios”, “desatenções” ou “erros” da fala de Lula, que me parece ser a tônica da análise de discurso na imprensa brasileira. Afinal, em que pese o fato do próprio presidente anunciar que faria o discurso de improviso, o conjunto de referências mobilizadas indica que estamos diante de um óbvio material preparado — inclusive nas partes que expressam compromissos políticos do governo com grupos de poder que não estão na plateia, como parece ser o caso da polêmica passagem acima.

Voltando à geleia geral do cinema brasileiro, um fato que pode passar despercebido é a marcação do ponto de vista desde onde Lula os menciona: (i) A Vera Cruz fica na mesma São Bernardo do Campo onde Lula começou sua trajetória; nesse sentido, o discurso insiste que o PT e a CUT foram fundados na Vera Cruz; (b) Glauber Rocha liga-se a um cinema de classe média, para o qual Lula “pede licença” para ponderar a dimensão do trabalho envolvida na produção (o que alimenta a hipótese, lançada em 1967 por Bernardet (2007) e reiterada em 1973 por Paulo Emílio Salles Gomes (2016, p. 186-205), de que o Cinema Novo é uma produção encerrada em sua própria classe).

(iii) Renato Tapajós filmava a serviço do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, para o qual fez diversos filmes, como *Acidente de trabalho* (1977) e *Linha de montagem* (1982), citados por Lula;^[iii] (iv) Amácio Mazzaropi constitui, por fim, o único diretor nacional em relação ao qual Lula se coloca como espectador.^[iv]

Curiosamente, a fala sobre o cinema brasileiro é marcada por um lapso. A certa altura, Lula se refere ao primeiro filme brasileiro que assistiu, ainda criança, em Vicente de Carvalho, na Baixada Santista. Evoca a projeção precária, na parede de uma padaria, mas ao citar o filme em questão, menciona o italiano *Cinema Paradiso* (1988). Para além de uma confusão, sustento que se trata, também, de um sintoma. Pois o lapso que o faz trocar o filme brasileiro por um dos ícones do momento áureo do metacinema (Xavier, 1995), parece fechar circuito com um auditório, no fim das contas, interno ao campo cinematográfico. Apaga-se, assim, a dimensão da experiência pessoal que marcou cada uma das citações do cinema brasileiro. E o discurso preparado, aqui, predomina.

3.

Há, no entanto, uma única referência que não diz respeito ao campo da produção cinematográfica e que, portanto, escapa a esse circuito fechado estabelecido com a plateia da solenidade. Pois a certa altura Lula não se refere aos filmes, mas às roupas necessárias para vê-los. Ele lembra que, para ir ao cinema em sua infância, era necessário o uso de paletó e gravata. Na falta da peça em sua casa, ele tinha de recorrer a uma vizinha e, em troca, se comprometia a acompanhar seu filho, cadeirante, ao cinema. A anedota apela ao cômico quando ele e o menino brigavam, o que colocava em xeque a possibilidade de ambos irem à sessão.

Pouco importa, aqui como nas demais passagens do discurso, se a imagem se ancora em fatos precisos. O que importa é que nesse ponto Lula se refere a um elemento, digamos, recessivo da história da produção nacional, que não cabe no Dia do Cinema Brasileiro. Lembremos que, até aqui, Lula referiu-se à experiência cinematográfica de forma sempre mediada pela produção de filmes; *Cinema paradiso*, no fim das contas, predomina sobre Vicente de Carvalho. O caso do paletó é o único momento em que a experiência primordial mobilizada pela fala é a de espectador. E o paletó, no Brasil, tem um lugar importante para compreender o cinema.

No mesmo ano em que se realizavam as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954, o governador Lucas Nogueira Garcez liderou uma das primeiras operações de “limpeza” da Boca do Lixo paulistana, com a expulsão de uma fração de seus moradores.^[v]

Nesse mesmo ano ocorreu o I Festival Internacional de Cinema de São Paulo, com projeções no centro da cidade. Esse evento de nome pomposo e que ficou na primeira edição, contou não apenas com uma seleção oficial da produção mundial recente, mas também com um ambicioso programa que incluiu a vinda de importantes críticos cinematográficos ao país, entre os quais se contava o francês André Bazin.

Sua comparação do festival paulista com os festivais de Cannes e de Veneza era dúbia (2018, p. 1484-1485). Os filmes enviados a São Paulo eram irrisórios pela competição com os dois festivais, mas a amplitude do festival paulista era muito maior que a de suas contrapartes europeias. Nesse sentido, André Bazin sugere que a melhor comparação é com o Festival de Berlim, que teria uma interface com uma população local numerosa.

Entre suas recomendações para a melhoria desse sentido público do festival, uma diz respeito à vestimenta, à exigência de *smoking* e de robe de seda feita, na véspera do carnaval, ao público matutino do Cine Marrocos. A isso, André Bazin associa os altos preços praticados nas bilheterias, recomendando a exibição dos filmes nos circuitos de subúrbio da cidade, para um contato com um público mais amplo.

Mais recentemente, em *Wet Mácula*, Jean-Claude Bernardet lembra que o uso de paletó foi importante para testar as autoridades da ditadura quando ingressou na USP como professor (2023). É interessante notar que o caráter excepcional do uso do paletó na universidade, contrasta com o uso corrente do paletó de Lula, mais ou menos na mesma época, para ir aos cinemas de subúrbio no Ipiranga. A falta de noção dos intelectuais acerca da importância da roupa social, é involuntariamente gravada por Paulo Emílio Salles Gomes em seu trabalho sobre Humberto Mauro, de 1972.

A propósito de uma figura que aparece de relance em *Braza dormida* (1928), o historiador afirma: “Esse homem provoca a curiosidade de muitos espectadores, conforme pude verificar em aulas e clubes de cinema. Quanto a mim não me esqueci dele desde a primeira vez que o vi, apesar de tão fortuita a sua presença na tela. Muitos tendem a classificá-lo como um mendigo, mas hesitam por causa da gravata, esquecidos de que antigamente a universalidade dessa peça de indumentária abrangia até os mais deserdados. Não é a gravata ou qualquer outro sinal distintivo que me faz ver nele um homem que trabalha, mas uma sensação que toma forma logo que ele se levanta e parte: a de que se trata de alguém que empregou a interrupção do meio-dia para vir comer num jardim o seu irrisório farnel” (SALLES GOMES, 1974, p. 224)

No fundo, esse esquecimento a que é relegada a vestimenta do pobre é estendida ao próprio cinema pobre, como demonstrou Maria Rita Galvão em sua *Crônica do cinema paulistano* (1975).

Portanto, essa breve abertura do discurso de Lula nos restitui um aspecto do cinema que aos poucos foi perdendo vigor diante da construção do discurso cinematográfico. Em 1955, o mesmo Paulo Emílio escrevia um artigo intitulado “A ópera de cavalo e do pobre” (2015, p. 545-550), em que analisa a imbricação do cinema com manifestações culturais populares, como a *Horse Opera*.

É nesse contexto algo mambembe que circula, como tema e como forma, uma personagem como Carlitos, cujo apanágio é o paletó.^[vi] Portanto, é o caso de sublinhar, como faz Eric Hobsbawm, o caráter revolucionário do cinema frente às vanguardas do início do século XX, com seu modernismo artístico não tradicional (2022).^[vii]

No caso brasileiro, vale lembrar, a chanchada sofreu imensamente com a recusa do olhar do cinema de classe média ou burguês de intenções artísticas. E, no entanto, constitui um caso único em nossa história de comunicação perene e enraizada entre produção e classes populares.^[viii] Isso se dá, em parte, pela sensibilidade de certas práticas corporais projetadas na tela a uma tradição dramatúrgica e cultural anterior ao cinema. É, talvez, nesse sentido, que o discurso de Lula sugere um encaminhamento próprio ao comentar a barreira do paletó. Pois o que estava em jogo em 19 de junho de 1898 era a filmagem, não a partilha.

***Victor Santos Vigneron é doutor em história social pela USP.**

Referências

ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

BAZIN, André. *Écrits complets*. Paris: Éditions Macula, 2018, v. 2.

BERNARDET, Jean-Claude. "Pornografia, o sexo dos outros" In. MANTEGA, Guido (org.). *Sexo e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 103-108.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude; ANZUÁTEGUI, Sabina. *Wet mácula: memória/rapsódia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

DOURADO, Ana Karicia Machado. *Chanchada: performance do insólito e paradoxo do comediante*. Tese (doutorado em História Social) – São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. "Histórias da Boca e do Beco" In. RAMOS, Fernão Pessoa e SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, n.p.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Impérios, 1875-1914*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2022.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TAVARES, Krishna. *A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós*. Dissertação (mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) — São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011.

XAVIER, Ismail. "Do metacinema ao pastiche industrial: o cacoete Pós" In: *Folha de S. Paulo (Folhetim)*, 12/05/1985, p. 2-4.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

Notas

^[1] É importante dizer que a existência de uma política pública para o setor cinematográfico não é uma evidência em si. A crise provocada no governo Collor, por exemplo, ligava-se à perspectiva de abolição do financiamento público do cinema, com a criação de mecanismos de investimento privado mediante isenção de impostos.

^[iii] Em 1980, a Boca do Lixo seria figurada no filme *Estrada da vida* (1980), em que Nelson Pereira se mostra atento à centralidade da região para a circulação de outra manifestação popular, a música caipira em pleno processo de passagem ao sertanejo com a dupla Milionário e José Rico.

^[iii] Para uma análise da obra de Renato Tapajós, remeto à pesquisa de Krishna Tavares (2011).

^[iv] É possível que a menção a Mazzaropi se conecte com o anúncio recente da restauração de parte de sua filmografia, a ser realizado pela Cinemateca Brasileira e pelo Museu Mazzaropi.

^[v] Esse é o tema do conto final de *Leão-de-chácara* (1975), de João Antônio. De certa forma, a “limpeza” recente da região vizinha constitui um pano de fundo do livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, a respeito da Favela do Canindé.

^[vi] Lula menciona, entre os filmes projetados pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, *Tempos modernos* (1936).

^[vii] Por caminhos opostos, Maria Rita Galvão (1975), e Ismail Xavier (2017), recapitulam o divórcio entre intelectuais modernistas e o cinema nos anos 1920 no Brasil.

^[viii] Remeto nesse sentido à pesquisa de Ana Karícia Dourado (2013).

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

CONTRIBUA