

RELAÇÕES CINEMA-HISTÓRIA: PERIGO E FASCINAÇÃO

José Mario Ortiz

(Prof. do Departamento de Antropologia da PUC-SP.)

A expansão gradativa de uma cultura audio-visual nas sociedades modernas tornam inevitáveis os confrontos dos cientistas sociais e historiadores com a produção cinematográfica. Este corpo-a-corpo está apenas se iniciando, e se vasculharmos a produção teórica não encontraremos tradições configuradas, mas sim uma dispersão de enfoques sócio-históricos vagando dentro da multiplicidade de formas de pentrar no cinema, as quais englobam das impressionistas análises e periodizações dos que primeiro tentaram organizar o campo até as sofisticadas utilizações da semiologia, da psicanálise e mesmo da antropologia.

Na verdade, para os estudos de orientação histórico-sociológica o cinema foi sempre um campo perigoso, e a acusação maior é que as análises movidas por estas preocupações perdem de vista a especificidade do cinema, desabando sempre em desastrosas incursões que procuram constatar nos filmes aquilo já conhecido na análise da sociedade. Fracasso total, pois após um cansativo vai-e-vem cinema-sociedade acaba-se por não se avançar nada em relação ao conhecimento das duas séries. "Sociologismo", ou puro "paralelismo", apontam os dedos acusadores para o ousado e assustado pesquisador que "se meteu" no pantanoso campo das imagens e sons.

Colocam-se assim, logo de início, questões metodológicas de como se aproximar deste campo habitado por estranhas e sedutoras criaturas. E as pré-condições devem ser marcadas a ferro e fogo: a primeira, talvez óbvia, é a necessidade de uma consciência aberta para a interdisciplinaridade, este fantasma que abala nossas seguranças, criando problemas nas redes de poder acadêmico; a segunda, determinante ponto de partida, é a postura de pesquisador apaixonado — em toda extensão perigosa do termo — pelo cinema, um pesquisador-espectador que faça de cada filme um momento de experiência amorosa.

Podemos então pensar em duas formas diversas e complementares de operar com as questões suscitadas pelo material filmográfico. Uma opção de ser a de colocar ênfase nos processos culturais, seguindo as indicações de Gramsci e Bourdieu, e passando a investigar no interior das práticas cinematográficas de uma época as posturas dos grupos produtores, as lutas que vão configurando os eixos ideológicos deste campo cultural desembocando em determinadas linhas de produção fílmica. Estratégias de distinção dos cineastas, com seus projetos estéticos em relação aos outros grupos produtores e junto ao público; privilegiamento de temáticas; natureza das relações econômicas e fluxo dos financiamentos; busca de hegemonia dentro do contraditório campo cinematográfico — são realidades que vão tomando forma ao esmiuçarmos o solo concreto da produção de sonhos fílmicos. A segunda entrada implica em erigir como centro de preocupações as obras, agora não mais vistas prioritariamente como bens culturais de um campo atravessado por determinadas relações, mas sim como construções artísticas carregadas de energia e significação. Através das obras podemos então, tomando como inspiração e imagem de W. Benjamin e T. Adorno, adentrar nos domínios de uma “historiografia inconsciente” nelas incrustada. Trata-se de tomar os filmes não como documentos, ou fontes documentais, mas sim de penetrar fundo em suas estruturas, perseguindo as inscrições históricas ali depositadas, e fazendo saltar os lampejos das esperanças não realizadas.

Sem dúvida a primeira vertente deixa mais a vontade o cientista social que vai poder utilizar métodos de investigação histórica mais familiares, da entrevista à documentação de arquivo, tendo os filmes como referência e guia, ou melhor, como um fundo de emoções balizador das duras lutas culturais. Já a segunda via, que virtualmente deve se articular à análise externa, coloca o historiador frente a frente com a realidade fugidia das imagens e sons, e exige um instrumental que passa pelas teorias de linguagem para conseguir um mergulho proveitoso na especificidade dos filmes. Diante do pesquisador desfilará uma massa de signos visuais, sonoros e lingüísticos, que ultrapassam em velocidade o plano verbal ou de texto com que está habituado a lidar. Diante de um objeto com esta complexidade não parece haver ainda uma metodologia única e consolidada, mas a experimentação de cada pesquisador, valendo-se dos estudos de linguagem existentes e arriscando novas abordagens no confronto com os filmes, torna-se fundamental para que se alcance um resultado eficaz na apreensão da estruturação das obras e sua relação com o todo histórico-social.

Ao privilegiar o cinema o cientista social vai ser lançado na história recente da cultura brasileira, e caso escolha a primeira via de análise vai remexer visceralmente na realidade político-cultural imediata de grupos produtores às vezes ainda ativos, tornando-se inevitável um claro posicionamento do pesquisador. E por falar em posicionamento, é bom explicitar que quando

falo em erigir as obras como “histografia inconsciente” penso em autores com uma concepção de história diferenciada daqueles que me inspiraram para delinear a análise externa. Sigo então a trilha de uma vertente que procura os instantes iluminados do passado, onde o reprimido e as promessas de utopia cintilaram por breve instante, merecendo hoje ser resgatadas para não soçobrar no esquecimento ou em construções conservadoras de uma memória cultural. Se o cinema, como dizia W. Benjamin, tem a capacidade de ir até estratos ocultos da realidade, provocando paralelamente à diversão um alargamento de percepção, nada mais justo que ir buscar neste ramo artístico, as experiências cristalizadas que apontam as possibilidades truncadas no passado e que voltam a latejar no presente. E para lembrar seu amigo E. Bloch, porque não ver a arte, e o cinema, como uma festa de possibilidades, um laboratório de projetos antecipatórios?

Nas duas opções aqui expostas, que aliás não devem ser absolutizadas, pois não creio na – obsessiva busca de estruturas internas dos filmes – prática angustiada, e necessária como superação do impressionismo, dos anos 60/70 – nem no tabu de não falar das obras ao estar mais preocupado com a análise das relações externas, constatamos uma certa colisão de posturas. Colisão ou complementação e superação? Se uma implica em caminhar mais colado ao concreto das relações culturais, e estar mais atado à história, a segunda abre para o pesquisador um campo que traz embutido as possibilidades utópicas, o não-ocorrido, e cruza-se inevitavelmente com o terreno do poético. Criação artística e reflexão histórica intercambiam-se desconcertando o pesquisador, embaralhando-se o que foi e o que poderia ter sido, mesclando sonhos cinematográficos e alternativas históricas. Se a primeira opção parece ter por dom nos aspirar para o terreno aparentemente mais seguro de um “realismo político”, a segunda tem o charme de nos lançar no atrativo domínio do novo, do emergente, das aberturas. De qualquer forma não custa nada ficar atento para os perigos tanto do enrijecimento político como do devaneio histórico, e procurar andar numa fascinante corda bamba à caça de novas significações do cinema.

– Cinema Brasileiro: cortes verticais, trilhas possíveis

Após estas rápidas colocações metodológicas, e pensando principalmente no processo histórico mais recente do cinema brasileiro, aquele que conheço melhor, podemos avançar algumas possibilidades de reflexão com preocupações sócio-históricas. Uma preocupação guia é a de efetuar cortes verticais na cultura brasileira – da “alta cultura” às produções mais desprezadas – necessários para melhor apreender a contraditoriedade do campo do cinema. São reflexões iniciais, que se aprofundadas permitiriam uma visão mais ampla da vida cultural e artística entranhada no processo modernizante do país.

Os caminhos que irei apontar, pretenciosamente preocupado em atrair historiadores, tem muito a ver com minhas preferências pessoais em relação ao cinema brasileiro, mas seguem alguns critérios que poderiam ser resumidos na importância da ampla penetração de determinados filmes junto a um público arreado, e seu diálogo com parcela do espectro social; na preocupação com a dinâmica e ação política-cultural de grupos produtores menos conhecidos, ou deliberadamente “esquecidos”; na emergência reiterativa de uma dramaturgia que procura apreender a participação política nas últimas décadas; e principalmente na procura de um “fio (ou fios) de modernidade” no interior do cinema brasileiro, o que englobaria desde obras inovadoras e transgressoras da linguagem até aquelas que penetraram sem medo nas grandes metrópoles, tocando em primeira mão nos modos de vida contemporâneos onde vivência de choques e transformações artísticas andam de mãos dadas.

O espaço ocupado nos últimos quinze anos pelos filmes digamos “eróticos” (da pornochanchada ao pornô explícito atual) no interior do cinema brasileiro, já constitui importante indicador para que proliferem análises centradas neste segmento cinematográfico. Só para exemplificar, dos vinte filmes brasileiros com maior renda de 1980 sete eram produções deste gênero, e três outras, apesar de dirigidas por diretores consagrados utilizavam a mesma temática como estratégia de atingir o público. Mesmo assim o gênero é estigmatizado, e até hoje não existem reflexões mais aprofundadas sobre as formas de construção cinematográfica desses filmes, sobre as diferenças e oposições dos grupos produtores dentro do campo, ou sobre a economia, fluxo de capitais, e relações de trabalho que caracterizam esta produção.

Com exceção de uma análise interessante que tenta penetrar no imaginário da Boca, de Inimá Simões, os demais textos são ainda ligeiros, o mais detalhado sendo “A Teoria da Relatividade”, de J. C. Avelar, com uma tese central que considero falha e pouco elucidativa — a de que pornochanchada e ditadura são irmãs gêmeas, a segunda condicionando a linguagem da primeira. Nada sobre a competência — já que o público é fisgado inexoravelmente — em agenciar sons e imagens de alguns diretores; do porquê da penetração popular desses filmes que criaram um enclave no circuito exibidor do centro de São Paulo; da sua relação há anos, e tendo altos índices de audiência, com a televisão sempre avessa ao cinema brasileiro; nenhuma palavra sobre a força do campo que possibilitou, nas suas franjas, a continuidade de carreira de cineastas fundamentais como Carlos Reichenbach (“Amor, Palavra Prostituta” - 81; “Extremos do Prazer” - 83). Aliás, Reichenbach só agora começa a escapar do estigma do gênero, que sempre transgrediu, e ser minimamente conhecido.

Só os 1,5 milhão de espectadores de “Noite das Taras”, produção de David Cardoso de 1980, endossariam um estudo mais detalhado deste filme, obra chave no meu modo de ver de uma construção de sexualidade que dialoga intimamente com um público desprezado pela “alta cultura”. Mas as reações

são fortes, e a revista “Filme Cultura”, por exemplo, defensora estatal do “cinema sério”, rejeitou na época uma proposta minha de análise do filme, preferindo fechar os olhos a compreender o fenômeno. Com os pornôs explícitos atuais — que estão conduzindo o cinema paulista a um beco sem saída nestes anos de crise — a situação é de maior repúdio do reprimido ainda, e tudo se passa como se os filmes não existissem. Estratégias culturais de certos grupos emperram assim cortes verticais no cinema brasileiro, e estudos históricos-sociológicos despreconceituosos sobre o tema pornô poderia lançar luz no movimento das construções de sexualidade que permearam o cinema brasileiro nas últimas décadas, bem como sobre mecanismos da produção cultural mais ampla.

Num outro extremo, longe do “perigo pornográfico”, podemos pensar nos filmes recentes que obsessivamente escavam a participação política das camadas médias na virada dos anos 60/70. “Prá Frente Brasil” (82) de Roberto Farias, “O Bom Burguês” (83) de Oswaldo Caldeira, “Ao Sul do Meu Corpo” (83) de Paulo C. Sarraceni, “Tensão no Rio” (83) de G. Dahl, entre outros, giram vertiginosamente em torno de uma temática originária dos lendários “Desafio” (64 - Sarraceni) e “Terra em Transe” (68 - Glauber), recolocando num movimento de expiação de uma década dolorida, a participação das camadas médias e intelectuais no circo de horrores da guerrilha repressão e tortura. A temática configura um “eterno retorno” da questão dos intelectuais no cinema brasileiro, e os filmes demonstram que a empreitada não é fácil, gerando melancólicos fracassos como os filmes de Sarraceni e Dahl.

Mas poderíamos extrair dessa massa de filmes relações importantes com seus inspiradores do período cinemanovista, procurando na relação entre formas de estruturação fílmica e enfoques políticos, indícios para recolocar o papel dos intelectuais e o ideário das classes médias no interior da sociedade brasileira. E ficam no ar uma série de questões: com quem esses filmes dialogaram? Onde foram lançados, que público os viu, como repercutiram na imprensa, que projetos estético-culturais os sustentavam? Como foi enfim agenciado este resgate de um passado banido da imprensa e história oficial?

O cinema brasileiro ressent-se ainda da falta de estudos que enfoquem as suas relações com o processo de modernização que balançou o país nas últimas três décadas. São inexploradas, entre outras, as relações cinema-radio e cinema-TV e, sem ser a surrada explicação de tudo imputar ao “colonialismo/imperialismo cultural”, ainda pouco sabemos do porque da fragilidade cinematográfica diante de uma indústria cultural em expansão, e menos ainda da interpenetração estética entre o cinema e os modernos meios de comunicação.

A necessária recuperação de um “fio da modernidade”, ou melhor seria falar “fios” fragmentados que espelhariam a emergência de um agudo período moderno, poderia ser escavada nos filmes urbanos dos anos 20/30 — como “São Paulo, Sinfonia de Uma Metrópole” de 1929 — nas chanchadas dos anos 50, ou

nos remeter diretamente para o início dos anos 60, quando emergiram com força os embates entre absorções diferenciadas da modernidade no campo do cinema.

E podemos então ler de outra forma o confronto do início da década de 60 entre o Cinema Novo e um cineasta como Walter Hugo Khoury. Enquanto Glauber tentava avançar até o limite na criação de um cinema moderno, mas sentia as amarras de um nacionalismo cerceador que o impelia para longe dos grandes centros urbanos, Khoury, embebido de uma visão universalista, voltava sua câmera para questões que já tinham aqui, na vida das grandes metrópoles, o seu solo concreto. E não por acaso, conseguia um sucesso marcante com um filme como "Noite Vazia" (64). Enquanto o vaqueiro Manoel corria do sertão para o mar sem impressionar grandes platéias, não havia xingamento de "alienação" que fizesse o público se afastar das telas iluminadas pela radiografia da vida moderna que Khoury realizava. É verdade que Khoury apreendia influxos modernos da vida brasileira e contraditoriamente os processava num estilo classista e nada transgressor. Mas importantes são os indícios de um início de processo. O passo seguinte é o aparecimento de um cinema ainda hoje mantido nas catacumbas, no qual nenhum historiador ainda ousou remexer a fundo — o Cinema Marginal, filho dos esquemas bandidos da Boca do Lixo paulista.

É só entrar em contato com esses filmes produzidos entre 68-71, para sentirmos o que foi a absorção, em sua radicalidade, do processo modernizante do país. Dilaceração diante do urbano avassalador; tentativas utópicas de deglutir antropofagicamente a massa crescente de influxos externos, terminando por deles se intoxicar e devolvendo um bilioso vômito como resposta; estratégia agônica numa segunda fase — quando Rogerio Sganzerla que fizera em São Paulo o clássico "Bandido da Luz Vermelha" vai para o Rio e junta-se a Bressane de resgate da tradição, ansiando por uma suspensão da memória diante do vendaval modernizante; táticas desconstrutivas visando pulverizar o discurso cinematográfico instituído; são traços marcantes do Cinema Marginal que terminaram por ocasionar o suicídio artístico de muitos cineastas. Melancolia, linguagem do sofrimento, uma sociedade em frangalhos permeando cada fotograma. Uma explosão de modernidade marcada pelo pessimismo, infelizmente distante do alegre movimento irmão que foi o Tropicalismo.

Penetrar nesses três ou quatro anos de cinema brasileiro, ou na filmografia de algum dos cineastas do movimento, buscando suas formas de produção, o cotidiano cultural dos grupos produtores, as formas de estruturação fílmicas adotadas, a reação da crítica, o contraponto com o Cinema Novo, a interrelação com os meios de comunicação de massa em expansão, a reação do público, nos permitiriam avaliar ao alcance dos sonhos ali incrustados e não realizados. Permitiria ainda entender melhor o cinema que vem depois, a trajetória de cineastas como C. Reichenbach e Julio Bressane que readaptam o ideário anterior às novas épocas. Serviria também para localizar um cineasta como

Antonio Calmon que inicia viagem com “O Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil” (71) – filme que equilibra-se entre loucuras marginais e o Brasil moderno que viria depois – indo aportar junto à juventude com filmes como “Menino do Rio” (81) e “Garota Dourada” (83), namoros atualíssimos do cinema com as novas gerações e com a indústria cultural da música.

E os reflexos desta modernização, ainda obscura em termos de análise do cinema brasileiro, permanecem pulsando nos filmes que rolam nas telas neste segundo semestre de 84. “Bete Balanço” de Lael Rodrigues e “Onda Nova” de Zé Antonio Garcia e Ícaro Martins repõem questões análogas: o primeiro, nos moldes de Antonio Calmon, utiliza despuodamente os referenciais estéticos da indústria cultural e tenta catalizar no cinema a energia multicolorida do rock brasileiro atual; o segundo lança na tela uma juventude urbana em permanente trânsito, desconcertada, mergulhada no êxtase dos tóxicos e de relações sexuais onde as identidades são cambiantes, não fixadas. “Onda Nova” é um filme que não se intimida diante da errância de suas personagens, mas antes integra-a estruturalmente, não hesitando em fixar residência no terreno movediço da transgressão. “Bete Balanço” e “Onda Nova” estariam revivendo em novas bases conflitos já prenunciados na oposição Khoury-Glauber Rocha? De qualquer forma estas incorporações diferenciadas da modernidade apenas reafirmam a necessidade de percorrer com mais cuidado as trilhas do cinema moderno no Brasil.

As poucas vertentes aqui indicadas apontam que são inúmeras as possibilidades para o historiador interessado no cinema. Se as análises internas, de exploração dos meandros estéticos, podem assustar o pesquisador – que nem por isso deve delas se afastar – no campo das análises externas seria extremamente benéfica uma maior aproximação cinema-ciências sociais. E ambos os lados colheriam vantagens: para o cinema seria o enterro definitivo das análises impressionistas que circundam o campo sem nele penetrar, em nada ajudando os grupos produtores; proporcionam a abertura para a história de um denso e rico campo de imagens e sons onde estão sedimentados os sonhos, os desejos, as lutas, a massa de sentimentos enfim que conformam uma época e apontam antecipatoriamente para as transformações futuras.

REFERÊNCIAS

Adorno, Theodor W. – Teoria Estética, Liv Ed. Martins Fontes.

Benjamin, Walter – L’Homme, le langage, et la Culture, Denoel, Paris, 71.
– Os Pensadores (Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas), Abril, 1980.

- Bloch, Ernest – *Le Principe Espérance* – Tome I, Gallimard, 1976.
- Bourdieu, Pierre – *A Economia das Trocas Simbólicas*, Perspectiva, SP, 74.
- Cinema – *Anos 70* (José Carlos Avelar e outros), Ed. Europa, RJ 79/80.
- Gramsci, Antonio – *Literatura e Vida Nacional*, Civ. Bras., 1978.
– *Gramsci dans le texte*, Ed. Sociales, Paris, 1975.
- Ramos, José Mario Ortiz – *Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)*.
Paz e Terra, 1982.
- Simões, Inimá – *O Imaginário da Boca*, Cadernos 6, Sec. Mun. Cultura, SP, 1981.
- Sorlin, Pierre – *Sociologie du Cinéma*, Ed. Aubier-Montaigne, Paris, 77.