CINEMA: trajetória no subdesenvolvimento

Transcrição de material gravado por ocasião da mesa redonda sobre Paulo Emílio, realizada no Museu Lasar Segall (S. Paulo), em 27-10-77, com a participação de: Antonio Candido de Mello e Souza, Maria Rita Galvão, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Maurício Segall. A gravação foi feita por Sidnei Paiva Lopes. A transcrição foi revista pelos participantes, que acrescentaram observações que julgaram pertinentes. A intervenção de Zulmira Ribeiro Tavares foi feita posteriormente, por escrito. A mesa redonda foi organizada pela revista *CINEMA BR*, tendo em vista um número especial que não chegou a ser publicado. Agradecemos aos organizadores da mesa a cessão deste material que ora publicamos como contribuição de FILME CULTURA ao debate sobre os textos de Paulo Emílio reunidos no livro *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, recentemente lançado pela Editora Paz e Terra, em colaboração com a EMBRAFILME.

MARIA RITA – Quando Sérgio Muniz nos procurou, a mim e a Zulmira, pedindo sugestões para a elaboração de um número especial de *Cinema BR* dedicado a Paulo Emílio, e num encontro entre nós três surgiu a idéia de republicar "*Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*" acompanhado de um debate em torno do texto, pensamos em levantar alguns temas que nos pareciam básicos e que poderiam servir de pontos de partida para a discussão. Havia em primeiro lugar uma questão sugerida pela Zulmira: a existência de uma série de conceitos implícitos no texto – tais como os de ocupante e ocupado, o de superversão em lugar de subversão, e fundamentalmente um conceito de cinema subdesenvolvido implicado nos diferentes exemplos de cinemas nacionais que o Paulo dá – conceitos estes que precisariam ser destrinchados e debatidos. Havia em seguida a questão geral da idéia de cultura subjacente a todo o texto, que diz respeito, não somente ao cinema brasileiro, mas à cultura brasileira como um todo. Nós tínhamos pensado em tomar estas e algumas outras questões que nos preocupam como pontos de partida para abrir o debate; mas é claro que deve haver outros pontos igualmente importantes que outras pessoas poderão sugerir. Neste caso, alguém gostaria de começar a falar?

BERNARDET – Um dado histórico que acho importante é que pouco depois da publicidade do texto houve um seminário chamado "*Vai chover na caatinga*" organizado por um cineclube da PUC e para esse seminário os estudantes haviam convidado uma série de cineastas e particularmente muita gente ligada ao Cinema Novo como Luiz Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor e outros. E logo no primeiro dia (o seminário estava previsto para quatro dias) alguém disse que o texto do Paulo Emilio havia dito tudo o que havia para dizer e colocado tudo aquilo que cada uma das pessoas gostaria de colocar. Então um primeiro dado é que esse texto sensibilizou tremendamente um certo grupo de cineastas, que estava por volta dos 35/40 anos e todos eles provindo ou ligados ao Cinema Novo. Quer dizer, houve uma identificação total a ponto de muitas vezes em suas intervenções as pessoas lerem trechos do texto como se fossem suas próprias palavras. Um dado importante, inclusive para entender o texto na sua época, é que ele representava um certo momento de consciência de um certo grupo de cineastas. No segundo dia, os cineastas perceberam o seguinte: que apesar de conhecerem muito bem o texto, os estudantes não conheciam nem o texto nem a revista.

Maria Rita Galvão, Antonio Candido, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Maurício Segall debatem o artigo Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento, de Paulo Emilio Salles Gomes

Decidiram então para o terceiro dia, não só mimeografar o texto como convidar uma pessoa que era ao mesmo tempo sociólogo e cineasta, o Sérgio Santeiro, para fazer uma apresentação-resumo do texto, a partir do que os estudantes – supostamente – poderiam *também* participar da discussão, porque até então eles estavam afastados. O Sérgio Santeiro fez esse resumo e ele retomou as colocações feitas anteriormente pelos outros cineastas identificando o cineasta com o ocupado. E não houve por parte não só do Sérgio, como de nenhuma das outras pessoas que intervieram anteriormente, qualquer dúvida quanto a essa identificação total entre o conceito de ocupado do Paulo Emílio e os cineastas. Apesar de existir no texto alguns momentos em que a gente pode discutir se realmente o cineasta é exatamente o ocupado. Depois, fui conversar com o Sérgio, para dizer que eu discordava inteiramente da apresentação que ele tinha feito, que o texto tinha uma ambigüidade que ele havia simplesmente eliminado. A resposta que eu recebi do Sérgio foi que o texto é ambíguo e mais complexo do que a apresentação que ele havia feito, mas que era tático interpretar o texto desse modo.

MARIA RITA – Precisamente com relação ao ponto que você está levantando, me parece que o texto não é ambíguo; ao contrário, ele é bastante explícito quando, ao se referir a esse grupo de cineastas que debatiam o texto – fundamentalmente o grupo de Cinema Novo – o Paulo fala em ocupantes que pretendem se dissociar de sua situação de classe ocupante para tentarem assumir a ótica do ocupado.

BERNARDET – No caso da Vera Cruz, o cineasta é colocado diretamente como ocupante. Então quer dizer que esses elementos do texto foram rejeitados, para promover a identificação entre cineasta e ocupado. Depois desse seminário, fui falar com o Paulo Emílio sobre a interpretação que havia sido dado ao texto e perguntei se aceitaria responder essa colocação ou escrever, a fim de eliminar certas dúvidas que tinham sido geradas. Inclusive mais recentemente num artigo meu para MOVIMENTO eu o provoquei novamente sobre esse texto. Mas a resposta do Paulo foi uma gargalhada que ao meu ver deixava bem clara que a interpretação era apenas uma das interpretações possíveis, que não era a interpretação correta, mas que também ele não queria precisar mais ou situar mais ocupados e ocupantes.

ANTONIO CANDIDO – Eu acho que é possível uma interpretação como a que foi dada pelos moços lá no seminário. Pois eu acho que todo o artigo do Paulo, como todo artigo muito rico e que enfrenta uma realidade difícil de ser definida, é dialeticamente contraditório. Mas não creio que este ponto específico apresente muito problema, pelo que a Maria Rita falou. Pois nós todos somos ocupantes, de acordo com o artigo do Paulo Emílio. E justamente um aspecto patético desse artigo está nisso. Há um trecho em que ele diz o seguinte: "Não somos europeus nem americanos do norte. Mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos, se desenvolve na dialética rarefeita entre não ser e ser outro". Eu diria que isso é o centro da reflexão do Paulo Emílio. Eu acho que o dado importante do artigo é que ele é totalmente desprovido de demagogia, quando esse tema é um caldo de cultura para a demagogia, sempre foi e continuará sendo. A posição do Paulo Emílio me parece muito compreensiva, porque nós todos estamos no embrulho. E por isso que a reflexão dele é profunda, a meu ver. Não se trata propriamente de ver quais são os ocupantes ou os ocupados dentro das elites, porque as elites são todas de ocupantes. O problema é colocar os dilaceramentos de consciência que a situação traz.

E pelo o que ele diz aqui a cultura brasileira e dentro dela o cinema, vive desses dilaceramentos de consciência. Sobretudo quando o ocupante procura se dissociar de sua própria cultura e ver do ângulo do ocupado. Ele acha, por exemplo, que as tentativas do cinema de *mostrar* a vida do ocupado são uma espécie de tarefa muito importante que o ocupante faz.

Eu acho, não sei o que vocês acham, que aqui a posição do Paulo é diferente da que ele assumia em circunstâncias de menor responsabilidade. Em muitas entrevistas, em muitas manifestações curtas, o Paulo era muito mais radical. E aí então realmente ficava uma coisa terrível a pessoa ser ocupante, pois ele dizia que havia que optar entre ser ocupante e ser ocupado. E era muito menos compreensivo, pois ali estava numa posição de luta. A impressão que a gente tinha é que ele queria proibir a exibição de filmes estrangeiros no Brasil. Eu brinquei muito com ele a respeito, e ele dava uma daquelas risadas monumentais. Creio que são dois planos que é preciso distinguir em qualquer discussão sobre as idéias do Paulo.

MARIA RITA – Inclusive porque Paulo Emílio não se utiliza dessa terminologia – ocupante e ocupado – a não ser nesse artigo, ele sempre emprega outras expressões. De sorte que a sutileza muito maior que há nas colocações deste artigo se patenteia nos próprios termos empregados.

ANTONIO CANDIDO – Então eu diria que o Paulo Emílio tinha a respeito desse tema uma posição estratégica, que é a que estão aqui e uma posição tática, que aparecia nos pronunciamentos comuns dele. Para se compreender este artigo é preciso vê-lo sob o signo da contradição, da ambigüidade que é a única maneira de encarar a complexidade do problema. Talvez os jovens cineastas naquela discussão tenham pensado um pouco nas posições dele que eu chamo de táticas, que são as posições de jornal. Aqui a coisa é muito mais rica, muito mais complexa. Aqui existe uma meditação em geral sobre a cultura brasileira, de uma extraordinária profundidade. Que está neste trecho aqui: *é e não é*. Quer dizer o brasileiro não pode deixar de viver pendurado no Ocidente e ele deve tentar não viver pendurado no Ocidente. Ele tem que tentar fazer uma cultura dele, mas a cultura que ele pode fazer é uma cultura pendurada no Ocidente. Essa é a dialética da cultura brasileira. Isso o Paulo sentiu profundamente. Quando ele distingue o problema da Índia, o problema dos países árabes, o problema do Japão, que têm velhas culturas tradicionais o problema é totalmente diferente. Aqui não havia culturas tradicionais a se oporem à cultura do ocupante. Então todo mundo teve que entrar no jogo do ocupante. Daí a extraordinária complexidade desse artigo.

BERNARDET – E qual ocupante? Não existe, como pode ter existido na Índia. Esse ocupante somos nós mesmos.

ANTONIO CANDIDO – É por isso que o artigo do Paulo é importante. Ele coloca o problema de dilaceramento que a cultura apresenta e o transpõe para a consciência de cada um. Ele estimula cada leitor a adquirir consciência em face do problema da fissura cultural, e desperta um sentimento dramático. É uma beleza esse artigo.

É sintomático que ele não tenha usado a distinção corrente: dominador e dominado. Usando ocupante e ocupado, ele acentua o caráter de transplante (do que vem de fora e ocupa). Ao mesmo tempo, abre uma perspectiva sobre o que se chama o caráter nacional – traço próprio do ocupado. E deixa claro que por baixo da cultura do ocupante há traços recalcados, que podem ou não aparecer nos produtos da cultura. No cinema, por exemplo, é como se este elemento profundo ganhasse o nível da expressão em dados momentos – com ou sem intenção por parte de quem faz os filmes. Isso ocorre no mudo e no sonoro (através das chanchadas e filmes musicais).

ISMAIL – Dentro dessa colocação do problema do caráter nacional, sem dar aquelas conotações tradicionais que essa expressão carrega, fiquei tentando ver de que modo o Paulo Emílio poderia encarar o processo interno (no nível do ocupado). Que tipo de desenvolvimento estaria havendo por baixo, que daria ensejo a que, em cada instante, apareça no texto dele a noção de "expressão", supondo que existe algo mais profundo que em determinados momentos aflora, a despeito mesmo das intenções de quem quer que faça filmes no cinema brasileiro. Nesse desenvolvimento global, quando ele coloca o problema do cinema mudo, faz questão de ressaltar esse tipo de dialética: existe uma tentativa de imitação encarada por ele como uma repressão de forças que estariam por baixo do processo manifesto; estas forças acabam por emergir a despeito dos cineastas, numa erupção vinda através do que ele chamou a incapacidade criativa em copiar. Depois, quando ele fala do início do cinema sonoro, de novo aponta algo que se expressa através da cultura popular incorporada pelas chanchadas. Já no período da Vera Cruz, o que vai existir é a colocação desta tentativa industrial como uma das menos ricas, devido ao fato de que não teria dado nenhuma chance de expressão do ocupado.

E a única forma de ele ver um aspecto positivo na Vera Cruz é através do econômico. Ele fala que o ocupante se machucou com o cinema brasileiro e, a partir daí, as pessoas ficaram envolvidas no processo, economicamente, e isso teve resultados. Mas acho que, de todos os momentos do cinema brasileiro, o que ele aponta como o de maior negatividade seria o da Vera Cruz.

MARIA RITA – Apesar de que, Paulo Emílio faz uma restrição a isso que você está colocando quando ele diz que estes filmes, não importa o que tenham sido, continuavam a despeito deles próprios nos refletindo muito. Eu não sei literalmente qual foi a expressão usada, mas alguma coisa dessa ordem.

ISMAIL – Nesse momento do texto, creio que ele está se referindo já de uma maneira geral. Já teria abandonado a Vera Cruz em particular. Ele está falando da passagem de 53 para frente, que seria o período que antecede o Cinema Novo. Creio que dentro deste texto eu vi essa dialética: que existe uma cultura organicamente vinculada ao ocupado, essa cultura tem o seu processo a despeito da repressão do ocupante. E ele está buscando detectar os momentos em que a ela foi possível aparecer e de que forma apareceu. E é interessante que conforme o momento, ele aponte diferentes formas da expressão disso. Quando chega a um diagnóstico da situação do cinema brasileiro no momento em que escreveu o texto, a gente percebe essa tentativa de compor um leque dentro do qual cada um dos gêneros que estava predominando naquele momento era analisado sob essa ótica: de que forma aquele gênero estaria expressando algo de positivo. Aí então eu vejo um aspecto tático ligado a uma espécie de convocação ao público geral leitor da revista *Argumento* não vinculado diretamente a cinema. Ao final ele volta a uma tônica bem forte dentro do texto que é a colocação de dois tipos diferentes de atitude do público diante do filme estrangeiro e diante do filme nacional. E existe uma preocupação no artigo em tornar bastante carregada essa diferença, levando para o lado da experiência diante do filme estrangeiro tudo aquilo que há de negativo: passividade, a distância, o não ter nada a ver ou pouco a ver, o caráter de imposição que esses produtos teriam dentro de nossa experiência de como não estariam vinculados organicamente a este processo que ele está tentando apontar que está por baixo, mais profundo.

ANTONIO CANDIDO – Até seria interessante registrar as palavras dele que são tremendamente fortes. "Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos da reinstalação da ótica do ocupante. A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz, da parcela do público que nos interessa, uma aristocracia do nada. Uma entidade, em suma, muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou."

O cinema subdesenvolvido não produz necessariamente apenas filmes subdesenvolvidos. Eu não acho que filmes como Viramundo, Terra em Transe e O Anjo Nasceu sejam filmes subdesenvolvidos.

BERNARDET – A gente poderia talvez agora tentar, através do texto ver quais são os elementos que possibilitam uma atitude criadora com relação ao cinema brasileiro. Primeiro, tem um dado que não consta deste texto que é o seguinte: pelo texto todo o cinema brasileiro seria subdesenvolvido, e o subdesenvolvimento não é uma etapa para o desenvolvimento, é um estado. No entanto, quando pedi ao Paulo que ele definisse esse estado, perguntei: o cinema é subdesenvolvido, mas será que os filmes são subdesenvolvidos? Será que um cinema subdesenvolvido produz necessariamente só filmes subdesenvolvidos? A resposta era claramente não. Um cinema subdesenvolvido pode produzir filmes que não são considerados subdesenvolvidos. Perguntei isso em particular sobre *Terra em Transe* que obviamente para o Paulo não é um filme subdesenvolvido. Há aí uma diferença que para mim até hoje não ficou muito clara: realmente o cinema é subdesenvolvido mas o cinema subdesenvolvido não produz necessariamente apenas filmes subdesenvolvidos. Então há outros elementos que entram na conceituação, que não estão aqui mas que certamente a gente poderia analisar e descobrir: o cinema subdesenvolvido não é uma coisa homogênea, uma como aparece aqui. Outra coisa, quais seriam as atitudes criadoras a partir do texto. Tem algumas citadas por Ismail, uma é a incapacidade de copiar. De onde vem esta incapacidade? Se estamos tão ligados a uma cultura norte-americana ou européia, o que faz com que não consigamos copiar? E se não alcançarmos o modelo, por que? Um outro elemento criador seria se voltar para o cinema brasileiro, deixando de lado o cinema estrangeiro. O que há de

criador nessa atitude (que eu acho precisa inclusive discutir mais do que está aqui) é que o cinema que nós consideramos medíocre na sua forma e conteúdo, mesmo medíocre, mesmo altamente conservador ou reacionário é um cinema que nos devolve sempre à realidade social a qual pertencemos. Mesmo quando pixamos as pornochanchadas ou os filmes do Jece Valadão ou sei lá o que, somos de certo modo co-responsáveis pela existência desses filmes. Então o problema não é tanto saber se o filme do Jece Valadão é ou não é progressista, é ou não é bem feito, mas sim que através de um filme dele nós somos devolvidos ao processo cultural. Essa que é fundamentalmente a possibilidade criadora de nos voltarmos para o cinema brasileiro.

Outro elemento ainda que seria criador, conforme o Paulo, é quando o cineasta que pertence à elite, que pertence à área do ocupante, tenta se voltar pela consciência às preocupações e à situação do ocupado, o que seria a situação do Cinema Novo, em que os cineastas do Cinema Novo indiscutivelmente pertencem à área ocupante mas pela consciência eles tentam obter a ótica do ocupado. Seria um outro ponto criador.

ANTONIO CANDIDO – Eu faço a antologia para vocês, para apoiar o que o JCB disse: "Os quadros de realização e em boa parte de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se desolidarizar de sua origem ocupante, em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado, e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo."

Hugo Carvana, Paulo Gracindo e Jardel Filho.
Terra em Transe – *1966 de Glauber Rocha.*

BERNARDET – Um outro elemento seria aquele que deixou o Maurício tão irado, que é o de aceitar filmes como eles existem e talvez até mesmo sem juízo de valor. Quando ele fala da *Independência ou Morte*, sem citar o título isso inclusive é uma questão de metodologia que a gente poderia discutir.

ANTONIO CANDIDO – Não tem o nome de nada aqui.

BERNARDET – Sim. Só que quando ele aborda filões ou movimentos ou escola, a gente entende realmente e não precisa citar ninguém. Só que quando ele cita *Os Inconfidentes* e *Independência ou Morte* que são filmes isolados para conservar a homogeneidade do método, aí ele elimina o título. É uma referência mais metafórica.
Então, no caso de *Independência ou Morte* ele acha que simplesmente o fato de reconstituir cinematograficamente uma iconografia ingênua, e primária de um certo civismo. . .

Hugo Carvana e Milton Gonçalves.
O Anjo Nasceu – *1970 de Júlio Bressane. Nihilismo e marginalismo no submundo carioca.*

Terra em Transe
O populismo em busca da presidência.

ANTONIO CANDIDO – Baseada numa aula de Moral e Cívica, praticamente.

BERNARDET – Exatamente. Inclusive essa Moral e Cívica é a mais conservadora e reacionária possível. Mas pelo simples fato do filme encampar elementos que pertencem a uma vida brasileira ele se torna criador. Isso me parece discutível. Me parece que esses pontos são os 4 fatores de criação a partir desse texto.

ISMAIL – Dentro desse quadro que você levantou, eu já havia colocado o que ele sempre buscou os aspectos digamos positivos, expressão daquilo que está fora do cinema. E o fato de ser expressão do que está fora da tela por si só já seria positivo, independentemente do que esteja sendo expressado. Eu vi isto como uma colocação bastante radical no sentido de desconfianças de Universais. Quer dizer, aquilo que é peculiar é positivo. Nesse texto a gente tem esse critério.
Há uma desconfiança geral à aplicação de categorias universais à situação. E eu vejo nesse texto algo que se aproxima ao texto da *Plataforma da nova geração* de 1944, que é uma análise de posturas político-ideológicas na qual ele acusa esquematismos tendentes a importar determinados parâmetros que eram dados no quadro

Tarcísio Meira.
Independência ou Morte – *1972*
de Carlos Coimbra.
Moral e Cívica em Technicolor.

internacional. Agora vejo novamente essa idéia: o que há de positivo vai ter que emanar de dentro desse processo particular brasileiro. Esta atitude é algo problemática. Não teria tendência a endossá-la como princípio absoluto, mas teria tendência a ver como algo que naquele momento em específico funcionava frente aos objetivos do texto naquele momento particular.
Na própria atitude do estrangeiro como *o outro* há uma separação muito radical entre este *eu* e este *outro*. Parece que não existe possibilidade de buscar mediações entre esse eu e esse outro.

MARIA RITA – Mas a mediação é dada pelo fato de que "nada nos é estranho porque tudo o é". Neste caso, não há nenhuma espécie de oposição frontal entre o *eu* e o *outro*, porque eu *sou* o outro. E é o que nos distingue a nós brasileiros de todos os outros subdesenvolvidos aos quais o Paulo se referia antes. Vem exatamente daí a ambigüidade a riqueza de todo o resto, porque isto é colocado como premissa básica. Então me parece que, depois desta premissa de base, não há como entender de modo maniqueísta qualquer outra coisa que diga respeito à relação entre nós e os outros.

ISMAIL – Mas a premissa de base se refere ao ocupante, não ao ocupado.

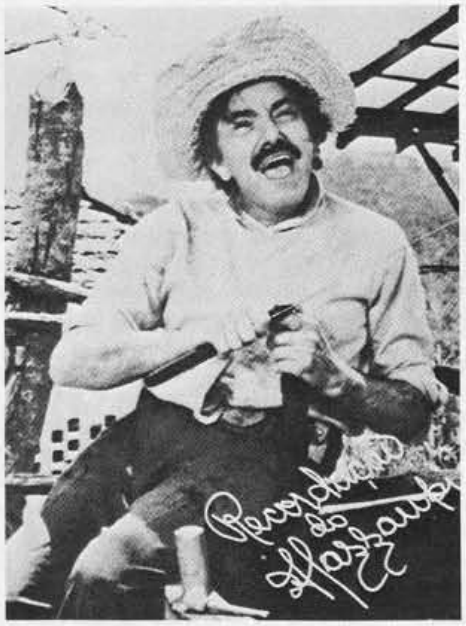
BERNARDET – Eu não sei exatamente em que altura do texto ela é colocada, se antes ou depois da distinção entre ocupante e ocupado. Mas de qualquer modo é claro que ela se refere fundamentalmente a nós enquanto ocupantes.

ISMAIL – Claro, eu concordo com você que a riqueza vem justamente dos problemas. . .

MARIA RITA – Certo. Mas por outro lado tudo quanto está sendo discutido no texto diz respeito aos trinta milhões de ocupantes – os setenta milhões de ocupados ignoram tudo, inclusive a atividade, a situação ou a própria fruição cinematográfica. Agora, de qualquer modo, tudo isso diz respeito àqueles que são só 30 milhões, e que são os ocupantes e que para quem nada é estranho porque tudo o é. De tal sorte que isso me parece introduzir uma ambigüidade fundamental que anula qualquer outra possibilidade de separação rígida. Não sei se eu estou vendo direito ou não.

ANTONIO CANDIDO – Mas de qualquer maneira existe um problema que o Bernardet levantou que exige uma resposta prática. Vamos trocar bem a miúdo: a partir desse texto, quais são os tipos de atitudes criadoras dentro do cinema que se pode postular. Ele analisou o primeiro. E ele levantou este problema bastante delicado que vocês estão situando de maneira teórica. Que a gente poderia situar da seguinte maneira: se assim é, o simples fato da presença de um elemento pitoresco local é valioso em si e justifica a produção? No limite é contra isso que MS se insurgiu. É de fato uma atitude extremamente perigosa, porque aqui neste trecho creio que o Paulo se refere com alguma simpatia à moda caipira, na literatura, no rádio, na televisão.
Esta moda é sob certos aspectos terrível. É um *"kitsch"* nacionalista perigosíssimo. Mas ele, levado pela lógica da argumentação, está disposto a jogar forte: está apostando para perder ou ganhar, e obriga a gente a encarar com uma certa angústia esse problema que o Bernardet levantou. Será então que um filme, feito conforme padrões que são os dos interessados em manter a situação, padrões originários da cultura do ocupante, mas que podem ser padrões estéticos de valor (entre outros), – será que este filme deve ser condenado em nome do pitoresco local? Por exemplo: O filme *Independência ou Morte* se justificaria por trazer as imagens que são gratas a quem passou pela instrução moral e cívica na escola? Esse problema é concreto e prático e é muito sério. E foi o que escandalizou mais nas atitudes do Paulo Emílio, que fazia os amigos discutirem. Eu pessoalmente fiquei muito chocado com isso. Chocado no bom sentido, pois que com Paulo Emílio eu nunca me choquei com nada. Mas eu falei com ele sobre isso mais de uma vez e para discutir o problema até combinamos um almoço. Ele dava aquelas risadas homéricas. Nós almoçávamos juntos todos os meses, o Décio, eu e ele, na cidade. E eu dizia: vamos dedicar um almoço a te espinafrar, por causa desse negócio de você dizer

que chanchada brasileira é melhor que os grandes filmes estrangeiros. Falava assim de brincadeira; e ele dava aquelas risadas dele. Mas fora do plano da brincadeira é um problema muito sério, que a literatura já defrontou no Brasil, que a arte já defrontou no Brasil, é o problema que os românticos colocam para a literatura. Eu me lembro do artigo de um rapaz da Faculdade de Direito que está nos *Ensaios Literários* do Ateneu Paulistano, um rapaz do 5.º ano, num artigo de mil oitocentos e cinqüenta e tantos em que ele faz uma resenha de literatura acadêmica. E fala: fulano está contribuindo muito para a literatura brasileira porque fez um poema sobre índio, aquele fala de cachoeiras, aquele fala de onça. Mas infelizmente nós temos alguns que não são brasileiros, como é o caso do Manuel Antonio Alvares de Azevedo, em cuja obra não se acha a natureza do Brasil, ora, acontece que era justamente o maior de



todos. Quer dizer, o estudante pôs de lado aquele que não entrou no particular local. Este problema que colocou para a literatura e que ela resolveu a duras penas — se é que resolveu — após o modernismo, no cinema ele ainda está aberto. E parece que o Paulo assumiu uma tarefa histórica de pensar o problema do conteúdo no cinema, como a sua justificativa estética eventual. Acho que isso está na colocação do Bernardet.

BERNARDET — Certo. A gente poderia perguntar o seguinte: o Paulo certamente considera que o cinema tem que passar pelas fases pelas quais passaram os outros meios de expressão no Brasil. Em relação à literatura, o cinema está bastante atrasado e todo o trabalho que por ela foi feito no século passado e início deste o cinema teria que fazer. Será que as experiências adquiridas na literatura, na pintura, não podem ser aproveitadas pelo cinema? Será que o cinema tem que passar por todas as outras fases? Acredito que não. Me parece bastante significativa a posição do Cinema Novo. Este movimento não se nutre de cinema. Uma grande parte dos aspectos ideológicos e estéticos do Cinema Novo não nascem do cinema brasileiro. A informação dos cineastas vem de outras áreas: da literatura, da poesia, da universidade etc. e do cinema estrangeiro. Houve por parte do Cinema Novo, um grande esforço de

Esta moda caipira é sob certos aspectos terrível. É um kitsch nacionalista perigosíssimo.

se filiar ao cinema brasileiro, criando no Humberto Mauro uma espécie de patrono. Mas um patrono encontrado posteriormente. Pois não é que Humberto Mauro seja de fato o gerador, uma das matrizes do Cinema Novo.

Então penso que não é necessário que o cinema passe por todas as fases do tipo regionalismo, naturalismo puramente descritivo de elementos pitorescos etc. Em função da experiência adquirida nos outros meios de expressão ele pode se aproveitar disso e dar pulos.

Outra coisa que queria colocar também diz respeito ao cinema estrangeiro: Maria Rita disse que o Cinema Novo se nutriu do cinema estrangeiro. Com a particularidade que, diferentemente de outros movimentos, ele não tentou reproduzir, mas sim aproveitar e transformar o que foi assimilado. Agora, eu acho que a expressão cinema estrangeiro não é feliz, nem como o Paulo Emílio usa no seu texto nem como Maurício usa numa carta que ele mandou ao Paulo. É que nós não estamos no Brasil realmente em contato com o cinema estrangeiro. Temos um pouco essa impressão, mas não é bem o que ocorre. Nós estamos em contato com os filmes estrangeiros que nos são mandados por determinadas distribuidoras e só nos chega o que é filtrado por essas distribuidoras. Nos chega um certo cinema comercial, o que não representa nem de longe o que há de mais interessante que possa ser feito nos Estados Unidos, na Europa, na África ou no resto da América Latina. Essa experiência cinematográfica que está sendo desenvolvida pelo mundo, aqui no Brasil só temos a mais longínqua idéia, caso tenhamos alguma idéia. Então o problema não é o cinema estrangeiro, mas o cinema veiculado pelas distribuidoras e basicamente pelas distribuidoras norte-americanas, já que são elas que filtram o cinema francês, o cinema italiano etc.

Outro problema é que por mais fundamental e básico que eu ache esse voltar-se para o cinema nacional, mesmo aquele que acharmos o mais medíocre, e dedicar-lhe muita atenção, assim mesmo a atitude do Paulo Emílio leva a uma atitude de um isolacionismo cultural.

MARIA RITA — Com relação a isto, eu me lembro de uma conversa que tive certa vez com o Paulo a propósito do prefácio do seu (de Antonio Cândido) livro sobre literatura brasileira. Neste prefácio o senhor falava das obras que precisavam ser lidas e ser vistas. . .

ANTONIO CANDIDO — Apesar de vagabundas, não é?

MARIA RITA — Apesar de vagabundas. O senhor comparava esses livros medíocres com os braços de Helena, que guardavam em si o brilho de todos os olhares que os haviam contemplado, e que quanto mais vistos mais belos se tornavam. O mesmo acontecia com as obras, que precisavam do interesse do leitor para que a sua mediocridade se tornasse interessante e significativa. Mas depois o senhor prosseguia com uma frase que me impressionou muito, e era sobre isso que eu discutia com o Paulo. O senhor dizia que as pessoas que se nutrem

exclusivamente de literatura brasileira são reconhecíveis à primeira vista pelo provincianismo, pela mediocridade – não lembro exatamente qual era a expressão que o senhor usava – ou pela estreiteza de suas idéias. A lembrança desta frase me afligia demais, porque o que nós fazíamos o tempo todo era nos concentrar exclusivamente em cinema brasileiro e tentar desviar a atenção das pessoas do cinema estrangeiro para o cinema brasileiro. Diante da minha aflição o Paulo então ria e dizia que, em cinema, aquele era um risco que a gente estava tão longe de correr, o de as pessoas algum dia se nutrirem exclusivamente de cinema brasileiro, mesmo aquelas que podiam eventualmente ser influenciadas pelas idéias dele – que eu podia tirar essa preocupação da minha cabeça tranqüilamente. A rigor ele não achava possível que alguém se nutrisse exclusivamente de cinema brasileiro. O que me leva mais uma vez a pensar se não se tratava meramente de posições táticas, as que às vezes ele assumia no limite. É claro que o Paulo nutriu-se muito de cinema estrangeiro, e isso foi parte fundamental, não somente da sua formação cinematográfica, mas de sua própria formação cultural. E a impressão que eu tenho é exatamente a que você sugere: em matéria de mediocridade, o que nos vem de cinema estrangeiro é de tal modo maciço que no fundo nestas conversas é com isso que a gente sem pensar acaba identificando a expressão "cinema estrangeiro".

Em matéria de mediocridade, o que nos vem de cinema estrangeiro é de tal modo maciço, que no fundo destas conversas é com isso que a gente acaba identificando a expressão "cinema estrangeiro".

BERNARDET – É, mas acho que precisa matizar mais. Pessoalmente seria bastante favorável a uma informação de cinema estrangeiro ampla aqui no Brasil, gostaria muito que se vissem filmes africanos, latino-americanos que nunca vemos. Isso seria uma informação que poderia enriquecer a nossa própria problemática cultural.

Agora, o problema é que por um lado não é exatamente "cinema estrangeiro" ou "cinema brasileiro", mas sim um cinema veiculado pelos organismos de opressão comercial e cinema brasileiro. E por outro lado é o tipo de relacionamento que nós entabulamos com esse cinema. E que o problema não é o cinema estrangeiro, mas sim um cinema opressor, um cinema diante do qual nós nos encontramos sem defesa de discussão.

MARIA RITA – Desculpe, Jean Claude, mas aqui de novo eu acho que nós temos que separar duas questões. Nós estávamos falando em cultura, e quando você fala em opressão há um deslocamento para questões de mercado e de produto. Quando o Paulo falava em cinema estrangeiro, com freqüência é claro que ele falava também em cultura estrangeira, mas fundamentalmente ele falava da presença dos filmes no mercado. E eu acho que estas duas coisas têm que ser claramente distinguidas. Não importa quais sejam as influências ou a preponderância cultural que você possa ter, em termos de outros meios que não o cinema (em termos de literatura ou de arte plásticas, por exemplo), isso não impede a circulação dos produtos localmente feitos. A influência do teatro estrangeiro não impede o florescimento do teatro nacional porque o teatro estrangeiro pode eventualmente ocupar nossas mentes, mas não ocupa o nosso mercado. Enquanto que a influência do cinema estrangeiro é muito mais do que uma influência cultural, ela é uma presença física. E essa duplicidade estava sempre presente, com ênfase maior ou menor para um lado e para o outro, quando o Paulo se referia ao problema do cinema estrangeiro oprimindo o cinema brasileiro.

BERNARDET – Exatamente, quero dizer que podemos ter contato com aquilo que há de mais criador nas atividades cinematográficas externas ao Brasil, isso por um lado, e por outro lado não nos colocamos meramente como assimiladores dessas experiências, mas sim de poder discutir com eles; assim como pode haver uma influência cultural e cinematográfica sobre nós, há a possibilidade de exercermos influência sobre outras áreas sociais. Existe realmente a possibilidade de uma troca de informação. Obviamente, isso supõe uma transformação de nossa atitude social, cultural e política. Mas o problema não é, então, o cinema estrangeiro mas a maneira de nos relacionarmos com o cinema estrangeiro. No caso do Cinema Novo, por exemplo, acho que foi o único momento do cinema brasileiro em que nos aproximamos disto. O Cinema Novo é influenciado nas suas formas, métodos de produção etc., pelo cinema estrangeiro, mas ao mesmo tempo em que aquilo tudo foi retransformado no Brasil o Cinema Novo passou a exercer influência, em alguns cineastas africanos, europeus, húngaros etc. A partir desse momento não há mais o risco (deixando de lado o problema do mercado cultural geral) de você simplesmente estar na dependência do produto cultural, porque você o recebe, pode assimilá-lo e pode devolvê-lo num sistema de troca e de igualdade no plano cultural.

ANTONIO CANDIDO – Sintetizando um pouco o que o Bernardet disse, o que a Maria Rita obtemperou, o que eu falei, o que o Ismail procurou sobre aquele aspecto da generalização de evitar o particular e o geral, eu acho uma coisa importante no que o Bernardet falou. Sempre pensando nas conseqüências práticas, é o problema seguinte: a atitude do Paulo, mesmo contra a vontade dele pode redundar numa tomada de posição contra a entrada do produto cultural estrangeiro. E isto não está nas intenções dele, pois na medida em que ele reconhece que nós somos o outro e que o outro é necessário para a identidade do mesmo (essa é a dialética da cultura brasileira) ele não podia querer isso, mas isso está implícito também nas idéias dele. Então seria preciso pensar um pouco nessa distinção que o Bernardet fez: uma eventual abertura para o produto que vem do exterior que é esteticamente válido e que portanto para nós também se torna matéria de experiência. E a rejeição do que vem do exterior como ocupação econômica e domínio do mercado brasileiro de cinema, e a imposição de padrões culturais que violentam a nossa cultura. Mas que esse perigo existe na prática, existe, não vamos esquivar. Daí vinha a polêmica amistosa que estava se esboçando com o Paulo Emílio. O Décio e eu tentamos desde o fim de 1976, discutir com ele sobre isso, mas infelizmente não foi possível.

BERNARDET – Mas na medida que esse esteticamente mais válido não seja opressor e tenhamos condição de dialogar com esse esteticamente mais válido em pé de igualdade.

ANTONIO CANDIDO – Certo. É preciso ver que seria simplificar excessivamente considerar estrangeiro apenas na medida em que ele é opressor econômico. O Paulo rejeita também o estrangeiro na medida em que ele é esteticamente a imposição daquilo que aconteceu na Índia: quer dizer, o cinema hindu se constituiu, mas graças a estereótipos, a padrões fornecidos pelas oleogravuras sentimentais inglesas do fim do século XIX, que criaram a idéia, a superimposição da idéia da "mother India". Aí seria realmente uma intromissão estética, mas que seria também tão rejeitável quanto a intromissão econômica.

ISMAIL XAVIER – Eu acho que para colocar bem esse problema do estrangeiro, a própria Índia fornece o exemplo do Satyajit Ray, que é um cineasta nitidamente influenciado pelo cinema estrangeiro (o neo-realismo é uma matriz dele) e que é um dos poucos a sair dessa produção em massa do cinema hindu. E o Cinema Novo brasileiro é o outro caso que já foi aqui citado.
Agora, dentro dessa relação entre o econômico e o cultural, e a complexidade dela, nós podemos voltar ao problema do conceito do cinema subdesenvolvido, que também me estranhou muito. Eu acho muito difícil fazer essa identificação entre o econômico e o cultural, e transportar para o campo cultural o que seria em princípio um conceito econômico. Eu não entendo bem o que ele coloca como cinema subdesenvolvido, no geral, englobando os aspectos econômicos e os aspectos culturais. Acho muito difícil definir o que é uma cultura subdesenvolvida, em relação a quê. Inclusive tendo em vista o fato de que ele joga muito com o conceito de expressão, como um dado positivo a produção cultural é positiva, na medida em que ela é criativa, na medida em que ela é expressão do que emana da particularidade do meio, da sociedade de onde ela provém – fica difícil trabalhar com esse conceito de subdesenvolvimento no plano cultural. Se bem que eu concordo, mais uma vez, que é fruto do objetivo do texto.

MARIA RITA – Eu acho que, independentemente do exemplo que o Jean-Claude nos deu no início, as interpretações que se fizeram deste texto foram de um modo geral bastante distorcidas. Não apenas no seminário do Rio, mas aqui em São Paulo, entre grupos de alunos, jovens universitários ou mesmo cineastas, o texto foi encarado de uma maneira chapada e maniqueísta que anula toda a riqueza que ele tem. Por outro lado eu vejo uma outra distorção, desta vez da nossa parte, quando nós tentamos encontrar no texto – falando em ocupante e ocupado, cinema subdesenvolvido etc. – *conceitos*. Porque justamente essa nossa tentativa de destrinchar e de ver na reflexão do Paulo uma conceituação anula a ambigüidade, e a riqueza que vem da ambigüidade, de uma série de – na falta de melhor palavra – "conceitos" de que ele se utiliza, de expressões como ocupante e ocupado que são metáforas, quase que explicitamente metáforas. Se a gente tenta destrinchar as coisas em termos de conceitos, a gente tem que anular a ambigüidade, porque o conceito por definição não é ambíguo, ele tem que ter suas múltiplas determinações explicitadas. Num texto ensaístico como este – que nem de longe pretende ser um texto científico – corre-se o risco de anular boa parte da riqueza que vem dessa própria flutuação de significados dessa própria imprecisão. Tenho a impressão de que estamos também distorcendo as idéais – é claro que num sentido diferente do que tomou, por exemplo, a discussão que tiveram os alunos do Paulo em classe; eles adoram o texto de forma inteiramente acrítica, com freqüência não entendem ao que se refere a terça parte do que está escrito mas acham sempre que é isso mesmo, é tudo ótimo, genial etc. muito mais em função do próprio carisma que tem o Paulo, da maneira como ele escreve, e do embalo do próprio texto, que é muito bonito, do que efetivamente da sua compreensão. Não sei se nós não estamos fazendo uma distorção no sentido oposto, querendo entender a mais.

BERNARDET – Eu acho que você tem razão num ponto: conceitos como ocupado e ocupante, têm toda uma identificação funcional dentro do texto. A gente poderia até falar, não sei, em conceitos flutuantes. No entanto em relação ao cinema subdesenvolvido, já não existe isso. Realmente há uma afirmação taxativa, certos cinemas são e sempre foram subdesenvolvidos e outros nunca foram. Eu gostaria então de retomar essa expressão, cinema subdesenvolvido, porque acho que o Ismail tem razão, já que o texto a usa de forma mais afirmativa possível.

MARIA RITA – Você tem suficientemente definido o que seja este cinema subdesenvolvido nas diferentes análises que o Paulo faz, se você pegar trecho por trecho dos que se referem ao cinema hindu, ao cinema japonês, ao cinema árabe, e depois a distinção que ele estabelece entre estes diferentes cinemas e o brasileiro, você tem como características comuns, além da imagem cultural do ocupado retransposta pelos próprios filmes, a sujeição econômica claramente definida em todos os casos de subdesenvolvimento.

ISMAIL – Eu só acho que as referências que ele faz ao caso hindu, ao caso árabe e ao caso japonês são introdutórias para a colocação do nosso problema. E pelo fato de serem sínteses, elas não poderiam entrar na complexidade de todos esses países. Porque se a gente fosse falar de cinema árabe em termos analíticos a gente teria que ir muito longe: por exemplo, uma coisa é o cinema argelino, outra é o cinema egípcio. O próprio caso do cinema japonês é bastante complexo: essa relação entre imitação e afirmação de características nacionais, o problema econômico. Existem trabalhos recentes que afirmam que existia um certo tipo de cinema japonês que foi reprimido, que o cinema que nós vemos hoje não é tão japonês como se pensa. Enfim, existe toda uma série de problemas complexos, que eu acho interessante deixar de lado agora e voltar para o plano específico do cinema brasileiro, porque se nós formos entrar na discussão dos outros cinemas nós vamos entrar num círculo difícil de sair.

MARIA RITA – Veja Ismail, é claro que não seria o caso de extrapolar o texto e entrar em complexidades que o texto não levanta. Mas de qualquer modo definindo esses cinemas, essas diferentes cinematografias subdesenvolvidas o que o Paulo Emílio coloca como característico delas é em primeiro lugar o fato delas transmitirem uma imagem dos próprios países que não foi composta por eles mesmos, mas uma imagem que vem de fora. Em segundo lugar, no fato delas se apoiarem economicamente em capitais que não são do seu próprio país. Ele coloca – ainda que vagamente – a respeito do problema que o Bernardet levantou, a respeito de obras desenvolvidas em cinematografias não desenvolvidas, a possibilidade de você ter uma florescência econômica muito grande, uma quantidade muito grande de filmes que possa dar a ilusão de um desenvolvimento que efetivamente não ocorre, ou a existência de obras que teriam uma postura crítica das questões em pauta e que seriam igualmente subdesenvolvidas no caso, pois em vez de combater a própria situação de subdesenvolvimento, elas se debatem em meio a ela. Então me parecem caracterizações mais ou menos precisas, com a grande vantagem de tornar a ambigüidade da situação brasileira maior que o contraste. Justamente porque a partir da colocação dessas situações nítidas é que o Paulo coloca a nossa particularidade de ao mesmo tempo sermos nós ou outro. Então a própria noção de subdesenvolvimento, que num caso é baseada na oposição nacional x estrangeiro. Inclusive há um trecho específico no texto, não me lembro aonde, em que ele fala de subdesenvolvimento como

fruto de um determinado tipo de relação com o exterior, que alguns países nunca tiveram, como é o caso do Japão: o relacionamento do Japão com o mundo nunca foi um relacionamento subdesenvolvido, nunca houve uma relação com o exterior que caracterizasse a situação de subdesenvolvimento. Com isto você já poderia ter já 3 características definidoras do que poderia ser, um conceito de cinema subdesenvolvido que possa servir de base para uma discussão dessa ordem. No entanto sem esquecer jamais que elas são usadas dentro da economia interna do texto como fatores de oposição, na medida em que elas são situações claras que por isso mesmo se contrapõem a nossa, que é confusa. E isso é que me parece muito bom

BERNARDET – Aí a gente chega, pelo que você está dizendo, à conclusão de que o cinema brasileiro é subdesenvolvido. Esse subdesenvolvimento não se define pela situação econômica apenas (você mesma citou numa outra ocasião que o próprio cinema italiano teve toda uma fase paupérrima em que a produção chegou quase a desaparecer – não pode haver filmes mais pobres que alguns filmes do Rosselini), não é o capital (o cinema italiano está dominado pelo capital estrangeiro) não é nem a ocupação do mercado (mais de 95% do capital empregado no cinema inglês é americano, e no entanto o cinema inglês não é subdesenvolvido). Então não são esses fatores, aos quais a gente está acostumado a se referir, que definiriam o subdesenvolvimento do cinema do Brasil. Certamente uma atitude, uma situação mais geral do ponto de vista cultural e político e de dependência cinematográfica, mas cinematográfica como decorrência. Por mais ocupado que seja o mercado. Talvez possamos dizer: com o mercado ocupado, se a gente aceita e se deleita com essa ocupação, então seremos subdesenvolvidos, mas com a mesma ocupação, se lutamos contra, então não seremos subdesenvolvidos. Não sei se é uma colocação que a gente poderia fazer.

MARIA RITA – Não, não me parece que o Paulo daria essa definição de subdesenvolvimento; ou pelo menos não há aqui indícios que levem a esta colocação.

BERNARDET – Mas então o que define? Já que não são esses fatores que definem. Por outro lado, eu não acho que filmes como *Viramundo*, *Terra em Transe*, *O Anjo Nasceu* sejam filmes subdesenvolvidos. Não vejo absolutamente porque esses filmes teriam que ser subdesenvolvidos. Embora a gente aceite o conceito de subdesenvolvimento aplicado em geral ao cinema brasileiro. Então qual a relação, qual a contradição que existe entre uma determinada situação de produção, cultural, política, econômica e o aparecimento de determinados filmes que, pelo menos intuitivamente a gente não colocaria como subdesenvolvidos. Não sei esmiuçar isso. Por serem filmes críticos ou por terem uma afirmação estilística maior? Acho que não.

ISMAIL – Eu também não sei como determinar. Ainda que seja uma atitude ainda abstrata, na medida em que ela é de puro princípio, eu tentaria evitar a aplicação desse conceito no plano cultural, não aceitar mesmo. Inclusive discutir contra ele e dizer que não tem sentido falar disso.

BERNARDET – Se nós discutirmos dentro do texto nós podemos chegar a isso.

ISMAIL – O caso da Índia que ele cita é muito interessante. Pelo menos em nível econômico de distribuição, a produção do cinema hindu é enorme. E como no caso do próprio cinema europeu tem capitais estrangeiros (o cinema italiano é um caso típico). O que oporia aqui o subdesenvolvimento hindu ao "desenvolvimento" italiano? O que talvez está implícito também no texto e na nossa discussão, é que a própria situação geral desses países é que permitiu certos critérios, o que neste momento influi decisivamente na forma de nós nos aproximarmos do cinema hindu. Por exemplo, não se fala que o cinema inglês é subdesenvolvido. Os ingleses estão se vendo como subdesenvolvidos, estão reclamando barbaramente, que foram reduzidos a produzir documentários para TV e que o cinema de ficção não existe na Inglaterra.

BERNARDET – Foram mesmo, isso é verdade. Mas dois ingleses que estiveram nos últimos anos no Brasil e que têm uma visão crítica da cinematografia inglesa, nunca usaram essa palavra, que o cinema inglês é subdesenvolvido. Falavam em crise da produção. Realmente a produção poderia estar em crise, eventualmente até desaparecer. Mas eles não usavam esse conceito, nem nós pensávamos em aplicar esse adjetivo de subdesenvolvimento ao cinema inglês, por mais dominado que ele seja e ele o é.

Foto: Amilcar Monteiro Claro

ISMAIL – Acho que nós estamos projetando para o cinema aquilo que é a imagem geral do país. Daí ficar mais fácil imaginar um cinema brasileiro subdesenvolvido, um cinema árabe subdesenvolvido e mais difícil imaginar ou aceitar que exista um cinema de um país europeu subdesenvolvido. O caso do Canadá pode ser outro exemplo, em que a não ser por essa última florescência em Quebec, foi sempre um cinema dominado inteiramente. E ainda hoje, na área anglo-saxã é totalmente dominado. Eu vejo que, talvez dentro da própria construção do texto do Paulo Emílio, este critério também esteja presente, implícito.

MARIA RITA – Veja, a analogia não é gratuita. É claro que essas cinematografias todas trazem em si a marca do subdesenvolvimento. Pelo simples fato de se desenvolverem em situações subdesenvolvidas. Acho que isso é básico. Acho que você pode tranqüilamente fazer essa associação. Não é gratuito, é um dado a ser levado em conta.

BERNARDET – Vamos aceitar essa colocação que você faz, em estender a palavra subdesenvolvido ao cinema, pelo fato de a gente aplicá-lo à situação geral do país. Agora, dentro disso, os filmes, ou certos filmes são subdesenvolvidos?

MARIA RITA – Veja, a analogia não é gratuita. É claro que essas cinematografias todas trazem em si a marca do subdesenvolvimento – pelo simples fato de se desenvolverem em situações subdesenvolvidas. Acho que isto é básico. Eu acho esta discussão muito procedente, mas ela extrapola o texto do Paulo. Nós podemos achar que ele deveria ter colocado mais claramente uma série de questões – mas ele não coloca. Você sabe precisamente qual era a posição do Paulo com relação a essa questão, não por este texto, mas por outros que você conhece. Você mesmo disse que, conversando pessoalmente com ele, o Paulo jamais consideraria um filme como o do Glauber como um filme em si subdesenvolvido, mas isso é uma outra coisa. Este problema em específico o Paulo não desenvolve. Ele fala de uma cinematografia, de um movimento de cinema que abrange tudo – produção, mercado, filmes – mas não fala de filmes específicos. Talvez a gente pudesse achar que ele deveria ter falado, ou até mesmo saber o que é que teria dito, mas de qualquer modo isso seria uma questão que a gente estaria levantando.

MAURÍCIO SEGALL – Por circunstâncias que fugiram totalmente ao meu controle eu não pude me preparar para esta conversa. Mas uma coisa só que eu queria apontar é que existe o texto da revista *Argumento* e a minha carta na época foi muito mais calcada no texto da revista *Cinegrafia* do Centro Acadêmico Armando Salles de Oliveira de São Carlos, que foi uma entrevista muito descontraída, em que na introdução ele diz o seguinte, que seria interessante reproduzir "A conversa Reichenbach, Araújo, Mazzini e eu deve ter resultado numa massa sonora bastante informe. Não é de espantar que a transcrição redunde num aglomerado caótico de palavras e frases. O caos, pela sua própria natureza, não se presta a revisão; por outro lado é sabido que se coaduna com a criação. Da massa de frases sem sentido acabam emergindo idéias que reconheço que me são caras e que talvez sejam minhas". Nessa entrevista aqui da revista *Cinegrafia* as coisas são ditas de maneira muito mais extremadas. Em *Argumento*, a coisa se arredondou.

MARIA RITA – Eu gostaria de fazer um parênteses explicativo. O trecho que você leu foi a maneira que o Paulo encontrou de dizer, sem querer ser indelicado com as pessoas que fizeram a entrevista, que a fita gravada foi extremamente mal transcrita. Havia uma série de coisas – talvez surgidas de um embaralhamento de vozes falando ao mesmo tempo, ou de frases truncadas – que não correspondiam precisamente àquilo que o Paulo tinha dito. A gente pode claramente perceber formulações de frases que não lhe eram habituais, e erros gramaticais que o Paulo não cometia quando conversava normalmente. Realmente a conversa deve ter sido um embrulho total, e mal gravada ou mal transcrita da gravação. Mas o Paulo jamais constrangeria as pessoas dizendo que elas pudessem eventualmente ter transcrito mal as suas palavras; por isso ele escreveu aquela pequena nota introdutória à guisa de explicação.

MAURÍCIO SEGALL – Isso sim. Mas acontece que realmente alguns aspectos ficaram totalmente fora do texto publicado na revista *Argumento*, independentemente de como tenha sido feita a transcrição. E deve ter sido isso que a Maria Rita disse, mas foi pena que não tenha havido uma correção. Porque a publicação *Cinegrafia* é para estudantes e aí os conceitos foram realmente radicais mesmo. E em cima desta é que a minha carta se baseou, muito mais do que o texto publicado em *Argumento*.

MARIA RITA – Mas me parece que em sua carta você levanta uma série de problemas fundamentais que, independentemente da eventual má transcrição ou da exacerbação de posições que pode ter esse texto com relação a outros textos, são problemas que dizem respeito ao pensamento do Paulo de um modo geral, que se explicitam inclusive aqui (em *Trajetória no Subdesenvolvimento*), num texto pensado e refletido como este de *Argumento*. De modo que uma série de coisas que você diz a propósito do texto publicado em *Cinegrafia* são válidas também para "Trajetória no Subdesenvolvimento".

MAURÍCIO SEGALL – Isso é verdade. A coisa básica mesmo que tem na minha carta e que eu deveria reler (afinal ela é de 74) é a dúvida que eu tenho com essa posição extremada *a ver* cinema brasileiro. O Antonio Cândido disse com muita simplicidade o que eu acho que é o cerne. Existem muitas coisas em volta ainda. O que aconteceu com o Paulo Emílio nessa coisa, é que ele não se deu conta – realmente – da influência que ele tinha sobre a juventude. Porque evidentemente, muitas coisas que ele diz nessa entrevista são forçadas de mão, visto que era uma situação muito mais informal. Mas acontece que as forçadas de mão foram aceitas literalmente. Eu tive diversos exemplos disso. Então, de repente, a célebre atitude de só ver cinema brasileiro – que tem de ser qualificada dentro do pensamento todo do Paulo Emílio, e a gente tem que lembrar muito bem que ele pode chegar a essa posição depois de ver todo o cinema estrangeiro, e é onde o Antonio Cândido colocou muito bem o problema – isto passou, dado ao carisma do Paulo Emílio, a se constituir regra junto a muitos alunos. Então de repente, você pergunta se alguém tinha visto uma boa fita estrangeira e a resposta era não. Porque, se perguntava. "Ah, porque eu não vejo fita estrangeira". Isso foi resultado do quê? Foi um processo próprio ou um resultado direto da absorção literal das palavras do Paulo Emílio? Pessoalmente acho que foi a segunda hipótese. Infelizmente a carta nunca foi discutida. Na época, talvez para Paulo Emílio clarificar certas coisas teria sido interessante a discussão disso.

> O fascismo latente de cada um pode levar a posições que não são nacionalistas, mas pura e simplesmente chauvinistas.

MARIA RITA – Realmente não foi discutida a sua carta, mas ela foi tão divulgada, e pelo próprio Paulo Emílio, que acabou havendo uma forma de discussão possibilitada pelo confronto entre o seu texto e o dele. O Paulo não discutia as suas objeções, mas na medida em que falava na sua carta, suscitava nas pessoas o interesse pela reflexão em torno das questões que você colocou.

MAURÍCIO SEGALL – Não me preocupa o fato em si de minha carta não ter sido discutida e divulgada. O problema era realmente a discussão do conteúdo. Eu acho que não existem grandes divergências no fundo. Existem perigos contingenciais. A relação desta juventude, no caso, com o cinema estrangeiro e que talvez possa se extrapolar e talvez tenha se extrapolado para outras formas de expressão cultural, este que era o perigo para mim. Houve coisas que Paulo Emílio falou nessa entrevista sobre o *Independência ou Morte*, onde ele diz que tem um tecido cívico elementar que está presente nas escolas e quando aparece tem inclusive uma importância cultural, aí tem problemas que bordejam certas posições políticas sérias. Porque esse tecido cívico que ele coloca, daí eu falar muito em minha carta

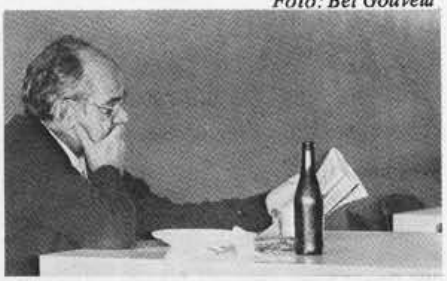
no perigo do fascismo latente em cada um, não é, pode levar a posições que não são nacionalistas e que são, pura e simplesmente, chauvinistas. Não sei até aonda a gente pode levar o conceito de chauvinismo na cultura, não sei como ele funciona, nunca pensei muito nisso, mas o chauvinismo para mim é um mal, claramente. E as coisas aqui bordejam freqüentemente o problema do chauvinismo. Eu volto a dizer: eu tenho a certeza de que certas colocações não eram colocações para valer ao pé da letra, mas tinham o efeito de valer ao pé da letra. E isso é perigoso. E de fato, uma vez falando com o Paulo Emílio quando eu insisti no problema do carisma, ele realmente se mostrou muito surpreendido. E o tal carisma aumenta a responsabilidade das pessoas, a meu ver.

ISMAIL – E pode também ter outros resultados, digamos, inversos. Porque eu acho que em certos momentos a radicalização dele, os exageros digamos, tiveram sobre certas pessoas uma influência num caminho inverso. Eu falaria assim em termos da minha própria experiência, sou parte dessas pessoas que tiveram uma formação sob a orientação do Paulo Emílio. E acho que não somente no meu caso, como no caso de outras pessoas, os exageros dele num certo momento e o próprio achatamento de certas questões, provocou deslocamentos. Que não teriam talvez ocorrido se não tivesse havido essa radicalização dele.

ANTONIO CANDIDO – Talvez fosse necessário fazer um comentário marginal ao que a Maria Rita disse. Nós estamos trabalhando em dois planos bem distintos e eu acho que os dois são válidos. O Paulo Emílio tem um ensaio feito para não tirar conclusão, porque é propriamente um ensaio, um debate em torno de problemas para que surja mais inquietação, mais esclarecimento, mas é claro que ele faz questão de não resolver nada. Portanto querer reduzi-lo a conceitos seria mutilar o seu caráter de ensaio. Mas há um segundo plano, um segundo aspecto que está também em nossos espíritos, sobretudo a partir das colocações do Bernardet e que se reforçam a partir do que o Maurício disse e que é, a meu ver, uma extrapolação também legítima; aliás, mais uma especulação que uma extrapolação. É que este ensaio extremamente rico, que aceita a contradição, que aceita a ambigüidade, porque ela é a marca do nosso próprio país, este ensaio esposou de certa maneira o ritmo de formação do país e da cultura. Traduzindo na prática ele implica numa série de conseqüências concretas, coisas que Bernardet quis levantar. Assim a discussão foi por esse caminho, e eu acho legítimo indagar qual o tipo de cinema que decorre daí, qual o conceito nacionalista que decorre daí, qual o perigo de chauvinismo que vem daí. Eu creio que a gente não deve ter medo de estar cristalizando ou coagulando o pensamento do Paulo. Nós sabemos que ele é fluido no ensaio. Mas há uma segunda etapa que o Bernardet levantou e eu achei legítima: dada a imensa ação que o Paulo tinha, como presença e como produção cultural, qual a conseqüência prática que isso traz? Nós estamos discutindo *também* esse aspecto. Que pode redundar, como diz o Maurício nos jovens exaltados chegarem à conclusão "não vejo mais fita estrangeira".

ANTONIO CANDIDO – Isso é uma coisa da história da cultura: qualquer posição que quer marcar tem que ser exagerada. Com bom senso, com meio termo, com equilíbrio, não se faz passar nada. Com equilíbrio, não digo, mas com excessivo senso de medida. Daí eu ter colocado no início esse problema que repito para o Maurício, porque os outros parece que concordaram: existe dentro do pensamento do Paulo a respeito disso, dois momentos diferentes. Há o momento do debate, do ensaio, que é o momento de formulação do problema e como diz você ele é muito mais arrendondado. Há depois o momento da luta e da afirmação; aí ele faz o que toda pessoa faz, que é acentuar taticamente, exagerar. Então seria realmente deformador querer extrair deste ensaio uma posição sistemática de conceitos *figés*. Agora, é uma especulação válida saber do ponto de vista positivo ou negativo – não importa – quais as conseqüências, para a visão que a gente tem do cinema brasileiro, de uma atitude tão poderosa como foi a do Paulo. Poderosa sobre todo mundo, sobre nós os amigos dele, que brincávamos com ele: "então Paulo, que negócio é esse, não se vai mais ao cinema ver fita estrangeira? " Isso era no plano da piada, mas eu creio que a posição é bastante clara sob este ponto de vista, apesar de não ser uma posição esquemática, na medida em que ele estabelece uma diferença entre a colonização cultural e o empréstimo cultural legítimo que está implícita no ensaio, quando afirma – de início – que nós somos também o outro, nós somos o outro lado também. Daí a posição grave que não temos. O caso sério do Brasil, e mesmo da América, é que a geração do Paulo e minha, sentiu isso muito politicamente. O Paulo quando foi preso, em novembro de 1935, estava todo vestido de branco, com um livro do Haya de la Torre, que pôs debaixo do braço, inclusive taticamente, para não ser um de Marx nem Lenin. Mas isso também era sintomático do interesse pelos movimentos populares da América Latina. Nós fomos uma geração profundamente marcada pela revolução mexicana

Foto: Bel Gouveia



de 1910, sobretudo pelo governo Cárdenas de 1934, que foi a reativação da revolução. Então colocava-se o seguinte problema que marcou todos nós. México, Peru, Equador, Colômbia, Bolívia foram países em que o ocupado tinha uma cultura. O ocupante veio e destroçou essa cultura. Então a gente especulava, como os intelectuais mexicanos daquele tempo especulavam: havia uma cultura originária desses países que era preciso restaurar, pois havia sido massacrada pelo espanhol. Só que era uma ambigüidade você fazer isso em língua espanhola, compreende, você chamar-se Haya de la Torre. Havia o livro do escritor boliviano, Jesus Lara que estudava um sujeito chamado José Valparrimache Mayta, que era um poeta boliviano quechua. Jesus Lara sustentava a seguinte tese: que a entrada da cultura espanhola foi uma diminuição das possibilidades culturais da Bolívia, foi o maior azar da cultura boliviana. Se não tivesse acontecido, aquelas civilizações pré-incaicas teriam se desenvolvido, se mantido etc. Nós colocávamos para o Brasil esse problema, concluindo que não existia. A posição do Paulo Emílio tem que ser pensada um pouco também historicamente, biograficamente. Ele estava cansado de saber que não tinha sentido você postular, o reivindicar a preeminência de uma cultura local que não existe. Cultura local do Brasil é tupi-guarani, que não é propriamente a mais brilhante do mundo, e nem vale como alternativa. De maneira que o artigo do Paulo é perfeitamente lúcido quanto à nossa condição de tomadores de dinheiro emprestado, de cultura emprestada – obrigatoriamente. A partir disso é que se coloca o problema. Daí o ensaio dele ser um dos que coloca com mais acuidade isso, porque ele não opta no plano ontológico. Agora, no plano deontológico coloca possibilidades do que se vai fazer. Penso pois que nesse artigo a gente vai se encaminhando, um pouco sem querer, para os dois níveis. E eles são legítimos: o nível da pertinência das posições do Paulo teoricamente e o nível de quais são as conseqüências que vêm disso.

Nós tocamos agora em algumas conseqüências que podem ser algumas negativas e outras positivas. Mas nós podemos falar longamente sobre as conseqüências positivas disso, que eu acho muito importante.

MARIA RITA – Eu gostaria de salientar uma coisa que é das que mais me impressionam com relação à atuação do Paulo Emílio. É o fato de que a posição que ele assumiu acabou levando, não apenas a uma valorização maior, mas à própria descoberta de significados culturais no que normalmente é tido e classificado como subcultura. Acho muito importante salientar isto, tendo em vista eventuais prolongamentos dessa atitude que o Paulo propõe, de um modo específico com relação a cinema, mas abrangendo também outras áreas. Depois que o Paulo foi para o IDART(*), dirigindo o centro de pesquisas da prefeitura, em que havia pesquisas sobre teatro, música, artes plásticas, literatura, etc., e mesmo com alunos que assistiam às suas aulas de cinema na Faculdade de Filosofia, que não eram exatamente alunos de cinema, o Paulo tentava desenvolver um certo tipo de levantamento histórico e de reflexão em torno por exemplo do rádio ou do circo que tendia a dar uma importância a essas formas de cultura ou subcultura tão grande quanto a que ele havia dado ao cinema popular. E tendia a formar uma espécie de universo subcultural de grande significação cultural, muito coeso e muito significativo enquanto reflexo da própria maneira de ser brasileira.

ANTONIO CANDIDO – Uma das conseqüências disso, é a influência que ele teve nitidamente sobre certos alunos. Por exemplo, a sua tese de mestrado, que me impressionou profundamente pelo fato de fazer a descoberta de um mundo cultural totalmente ignorado em São Paulo. A tese da Maria Rita mostra que enquanto a burguesia fez a Semana de Arte Moderna no campo das artes plásticas, da literatura e um pouco da música, a pequena burguesia e certos setores qualificados do proletariado, manifestando uma espécie de cultura dos bairros de São Paulo, fez um grande movimento cinematográfico e teatral. Ela faz um estudo das Escolas de Representação, e das Escolas de Cinema indicando a sua atividade e produção. Eu creio que trabalhos desse tipo representam o prolongamento altamente positivo dessa posição do Paulo. Que é a comprovação de que a ocupação cultural, mesmo num país sem cultura própria como o Brasil, é mutiladora, inclusive quanto a certas formas positivas da cultura do ocupante, que são destroçadas também. E que podem ser recuperadas como o seu trabalho mostrou.

MAURÍCIO SEGALL – O problema do radicalismo se coloca justamente aí, que é o de querer achar em qualquer produto cinematográfico nosso uma contribuição para o esclarecimento da nossa cultura, isso ele sempre falou, não é? Inclusive dando exemplo de algumas fitas como *As Depravadas* ou outras do gênero. Aí, de novo, eu acho que é um campo muito dúbio, sem querer esclarecer o conceito, mas do outro lado, o das conseqüências que esse tipo de afirmativa traz. Inclusive, porque ele tem uma formulação muito curiosa, que é a de que o brasileiro tem uma incapacidade de copiar e por isso nós estaríamos a salvo de qualquer perigo. Quando na verdade essa afirmativa tem conseqüências bastante sérias, principalmente com os jovens, eu acho que ela não é muito verdadeira, não. Porque o copiar não é só uma linguagem, especificamente, mas é um pouco na intenção. E existe uma nítida intenção de cópia numa boa parte dessa produção classe C do cinema brasileiro, que toda juventude vai assistir porque é obrigatório assistir todo filme nacional. Isso tem uma certa relação com o problema da cultura, o que é essa cultura nossa. De repente, procura-se ver algo de nosso em tudo que é feito por nós, seja quem fizer. Isso se podia deduzir das afirmativas dele também.

(*) – IDART – Departamento de Documentação e Informação Artísticas da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Paulo Emílio foi diretor do Centro de Pesquisas em 1977, quando era diretora Maria Eugenia Franco e Secretário de Cultura Sábato Magaldi.

Olivia Pineschi, Marly de Souza e Carlos Imperial. **As Depravadas** – *1973 de Geraldo Miranda.*

BERNARDET – Não concordo com a sua interpretação. Não penso que a idéia do Paulo seja que um filme como *As Depravadas*, pelo seu conteúdo e pela sua forma, apenas isso fosse uma informação, uma possibilidade da gente discutir a nossa cultura, nosso processo cultural. É claro que, no entender dele, esses filmes trazem alguns elementos de uma certa subcultura, alguns elementos plásticos etc. Mas o básico é que a relação com esses filmes nos remete ao nosso processo cultural. Então o problema não é tanto ver se o filme *As Depravadas* é positivo ou ver que eventual aspecto crítico tenha o filme, mas ao abordar *As Depravadas* você se defronta com seu processo cultural. E um fato que eu acho interessante, quando se deslanchou há alguns anos atrás a polêmica contra a pornochanchada, que começou em áreas da crítica, do governo, do Conselho Federal de Cultura etc. *O Jornal do Brasil* recebeu e publicou uma grande quantidade de cartas de leitores contra a pornochanchada. Agora, tanto quanto eu saiba, nunca esses leitores tinham escrito contra a pornochanchada italiana que existe aqui. Em todas essas cartas o Lando Buzzanca está citado uma única vez. Portanto, é que a pornochanchada maculava alguma imagem de cultura ou de Brasil que se tem e através da relação com a pornochanchada – que é uma relação negativa, de rejeição – podia se esboçar por parte desses leitores um início de reflexão sobre o processo cultural no Brasil.

Acho fundamental – e isso eu assumo inteiramente – é que o se defrontar com esses filmes, inclusive pelo choque mesmo que uma elite recebe ao ver, por exemplo, *As Depravadas* é uma possibilidade de você iniciar uma discussão sobre o processo cultural.

ISMAIL – Quase como uma explicação psicanalítica. Uma vez expressado, tirado da área de repressão, existe um lado positivo, seja lá o que for que saia, é válido, enquanto incluído dentro de um processo que pode provocar superação. Aí eu também perguntaria se você assumiria que ele teria essa idéia que existe uma característica quase ontológica do brasileiro nessa incapacidade de copiar que ele aponta.

Isso porque eu sempre entendi que isso estava baseado em certos casos em que essa incapacidade de copiar tinha inclusive fatores bem específicos por trás dela. Mas eu não sei se ele teria afirmado como uma característica nacional *ad aeternum*.

MAURÍCIO SEGALL – Tem, sempre nesse contexto de extrapolar as afirmativas, nessa entrevista da revista *Cinegrafia.*

ANTONIO CANDIDO – Mas isso o Mário de Andrade também fazia, e está claro em toda a obra e na atitude dele. Ele sabia que não era para dizer certas coisas, mas dizia. O Mário de Andrade tinha afirmações agressivíssimas. Era capaz de dizer: não se deve ler poeta estrangeiro, é melhor ouvir um violeiro do norte do que Bach. Ele tinha um senso estratégico, acentuado, inclusive, por aquela formulação que faz, não me lembro bem onde, em que diz que usando a língua que usava afetada, irreal, estava certo de dar um cunho de transitoriedade à sua obra; e que na geração seguinte ela seria considerada coisa de um momento que passou. Mas achava que essa era a tarefa do intelectual de um país pobre como o Brasil, para poder chamar a atenção para a cultura do país.
Paulo Emílio entronca numa linhagem muito boa do debate brasileiro, que vem de José de Alencar e passa por Mário de Andrade.

BERNARDET – A pergunta que já fiz no início do debate. Somos incapazes de copiar. No entanto copiamos. Então o que surge? Se existe a intenção de copiar e a incapacidade, então qual é o resultado?

ISMAIL – Mas eu volto a insistir que eu não veria, nessa afirmação esse aspecto tão totalitário de englobar toda a produção; de que seja fatal que copiemos. A partir do texto de *Argumento* eu não veria esse aspecto ontológico brasileiro.

BERNARDET – "O filme brasileiro participa do mecanismo e altera através de nossa incompetência criativa em copiar". Me parece que é feita uma afirmação.

ISMAIL – Como outras, a própria referência ao Cinema Novo é feita através da neo-realista . . .

BERNARDET – Isso é verdade. Acho que você poderia colocar dois fatores. Um mais geral, que me parece ser uma das idéias básicas do Roberto Schwarz: as idéias transpostas, pelo fato de ser outra a conjuntura político-social acabam assumindo outras funções. É a análise que ele faz do liberalismo que passa para cá, etc. Realmente, então, a intenção de reprodução não reproduz, porque para que realmente fosse possível que reproduzíssemos era necessário que fôssemos iguais. . .

ANTONIO CANDIDO – Fora desse contexto a idéia fica fora do lugar. . .

BERNARDET – Então essas idéias acabam não só se transformando, mas assumindo uma outra função. Isso é um elemento importante, geral e não apenas cinematográfico da impossibilidade mesmo da simples reprodução. Por outro lado em relação ao cinema de um modo mais específico, lá onde a gente vê de modo mais sistemático a vontade de copiar de filmes produzidos de modo industrial, mas cópias artesanais. Acredito nessa incapacidade de copiar, mas não é uma incapacidade abstrata. Existe uma impossibilidade histórica geral ou mais particularmente cinematográfica em fazer essas reproduções. Mas certamente existem outros fatores que eu não sei muito bem quais são.

ISMAIL – Inclusive quando eu coloquei a questão de que existem fatores quando ele aponta essa incapacidade é justamente para voltar ao exemplo que eu dei no início, o problema do cinema mudo em que os fatores são bem claros, esse aspecto de indústria e artesanato e as condições de produção em que os filmes eram feitos é que geravam a infiltração daquilo que eles queriam que não se infiltrasse. E o próprio Paulo Emílio aponta isso. Por isso eu estranhei quando foi colocado como se fosse uma espécie de atitude voluntária ou que existem mistérios por trás dessa incapacidade.

MARIA RITA – Eu gostaria de comentar uma coisa da qual não tenho a menor certeza, mas de qualquer modo é uma coisa que eu sinto. É o seguinte: estou dando agora o curso do Paulo Emílio e tentando manter o esquema de aulas que o Paulo tinha começado no início do ano, que implica em ver um filme brasileiro por semana. E há semanas e semanas a fio em que não há outra coisa para se ver que não seja pornochanchada. Então a gente vai ver uma pornochanchada por semana, tomando como pressuposto que aquilo que a gente está fazendo é tomar contacto com um fenômeno que pode ser importante para a gente descobrir uma série de coisas, entender uma série de coisas, eventualmente se colocando, como diz você, politicamente, diante da situação. De qualquer modo a gente vai explicitamente assistir a esses filmes em geral muito ruins para estudar o significado que eles possam ter. No entanto, o que se passa em classe, após os alunos terem ido ver os filmes e terem discutido, é um negócio que me parece vagamente diferente. Embora todas as discussões comecem sempre dizendo que eles odiaram o filme – nunca ninguém gosta de nada porque o filme é sempre vulgar, é sempre de péssima qualidade, malfeito, imitação frustrada de filme estrangeiro, etc. – à medida em que a discussão progride vai havendo um envolvimento cada vez maior dos alunos com o filme em questão; por exemplo, os alunos que vão contar um filme para os outros que não o viram se divertem de tal modo, demonstrando o quanto no fundo eles curtiram o que viram, o quanto aquilo – independentemente de ser um tema de estudo – efetivamente lhes diz respeito de algum modo, que eu me pergunto se há atuação desses filmes junto a um determinado público que se pretende mais intelectualizado (de qualquer modo é um público universitário) não seria um sintoma muito mais drástico daquilo que é efetivamente a cultura nacional do que a gente costuma normalmente supor. Eu me lembro de uma observação que eu li há muito tempo, num texto do Décio de Almeida Prado a respeito de uma peça de Dercy Gonçalves, em que ele dizia coisa parecida. Décio tinha ido assistir à estréia dessa peça numa sessão especial para profissionais de teatro, feita numa segunda-feira,

quando as outras companhias não estavam trabalhando. Ao ver a reação do público, rindo até às lágrimas adorando o espetáculo, o Décio, na maior perplexidade, e mesmo um pouco inquieto, se perguntava sobre qual era o significado de aqueles jovens intelectuais, que em geral nas suas vidas profissionais curtiam textos dos mais sofisticados do ponto de vista cultural, fundamentalmente textos estrangeiros, e que tentavam fazer no Brasil um determinado tipo de teatro que de algum modo, mesmo sendo brasileiro, refletisse esse refinamento e essa sofisticação cultural que eles apreciavam no moderno teatro estrangeiro — Décio se perguntava qual era o significado de esses jovens intelectuais se encantarem tanto com um espetáculo que era justamente o oposto de tudo o que eles propunham, efetivamente se relacionando com o espetáculo, com a grossura e a vulgaridade de Dercy Gonçalves, se divertindo como ele nunca tinha visto essas mesmas pessoas se divertirem antes. Que diabo de cultura então é essa nossa — era a pergunta implícita — o que será que existe por detrás disto e que é preciso que a gente entenda? É um texto muito bonito este do Décio de Almeida Prado. Esta mesma perplexidade a gente sente muito quando ouve os alunos dizerem que odeiam os filmes e percebe o quanto afinal eles os apreciam. O Paulo dizia que os filmes brasileiros ficam muito mais interessantes quando relatados pelos alunos do que quando a gente assiste; e eu acho que é isso mesmo.

BERNARDET — Uma pergunta pode ser feita a esse respeito. Os alunos, ao nível do gosto, rejeitam esses filmes num comportamento ligado a uma espécie de estética muito elitista. Assume-se uma posição de distinção cultural ao rejeitá-los. E por outro lado, existe a curtição superior do medíocre. Mas após ter afirmado a superioridade cultural, após ter afirmado a elegância cultural então há possibilidade de curtir o medíocre. Quer dizer, primeiro eles se diferenciam, para depois - de cima - brincar com aquilo.

MARIA RITA — Isso não anula o fato de que eles efetivamente se relacionam com os filmes.

BERNARDET — Mas eu acho que a gente precisa procurar qual o tipo de relacionamento. É sistemático pessoas dizerem que não gostaram, que acharam vulgar e depois demonstrarem alguma forma de atração. Ou então, tal como isso acontece muito com a Dercy, de pessoas que se divertem durante o espetáculo e na saída dizem que é pavoroso etc. Há, realmente, uma ambigüidade cultural.

MAURÍCIO SEGALL — A esse respeito tem uma coisa curiosa. Você sabe, e isso é inequívoco, que em espetáculos teatrais, hoje em dia ainda, que tem palavrão, você sente nitidamente o público reagir com a expectativa do palavrão. Ri. E não é palavrão, não, pode ser palavrinha: "é uma merda", delicada, ri. Ri. Pelo palavrão, fora do contexto. Isso é uma minha observação tranqüila, eu vi isso com diversos tipos de público. Existe alguma atração pela grossura, realmente. Eu me lembro da minha juventude: realmente, você ia na Dercy Gonçalves era uma coisa só para homens, era absolutamente proibida para mulheres. Dercy não mudou desde aquela época, é a mesma Dercy. Mas existe algo realmente aí no tal famoso tecido cultural, agora aqui em lato senso onde de fato, ainda há uma atração especial pelo insólito, pela grossura, você compreende. Isso nos filmes deve funcionar também. Apesar de que eu devo confessar que eu me deixo atrair por certas grossuras, pois certas piadas são ótimas, mas isso eu não vejo muito nessas fitas aí. E quando você diz que põe no mesmo barco algumas fitas aí que você citou, aí você está com uma deformação terrível, que é a deformação de vocês que vão ver tudo, que são as pessoas que de fato podem diferenciar certas coisas. Mas os que não vão a tudo, estes só vão ver fitas diferenciadas se tivessem uma indicação muito precisa: esta de fato vale a pena ver, já que você não é estudioso do assunto, porque realmente não pode ver tudo, não é? Mas o que me diz *a priori*, que eu deva ver *A Viúva Virgem* e não ver *As Depravadas*? Só porque uma ficou duas semanas e a outra seis meses? Isso não. Aí existe também toda uma informação que falta. E acho que você aí está vendo o resultado contraproducente de uma certa atitude. Porque se você diz: tem de ver tudo, porque o nacional é mais importante etc., então — de repente — você faz tábula rasa. Quem tem o azar de ver três ou quatro fitas que não contribuem em nada, nem te divertem (e volto a dizer, eu não sou elitista nesse negócio, uma boa grossura eu vibro com o negócio, não há problema absolutamente nenhum) mas não existe isso também, não é verdade. Na maioria dessas fitas as grossuras... são grossas, não interessam. Não te fazem rir.

Outra coisa que me ocorre também, e que seria curioso averiguar, porque fala-se muito da elite, na posição elitista, no intelectual é qual a reação comparativa de um público popular quando vê uma pornochanchada brasileira e uma pornochanchada estrangeira. Para ver se não existe um denominador comum na atitude frente a essa coisa. Será que ele vai rir mais com *A Viúva Virgem* do que com o Buzzanca, numa fita das felizes, do ponto de vista de piadas, de mecanismo etc. Não sei se existe uma observação nesse sentido, mas seria interessante fazer. Se você de repente chegasse à conclusão de que a reação é a mesma, já começam a se colocar novamente certos pontos de interrogação sobre qual é a contribuição específica de um ponto de vista cultural (agora cultural no sentido mais amplo possível) das pornochanchadas nacionais e das outras.

BERNARDET — Me parece que a reação iria ser a mesma, tanto na pornochanchada nacional como numa do Buzzanca. Com uma diferença. É que a reação, o diálogo praticamente não existe com o filme italiano, e a sensibilidade ao palavrão ela existe nas fitas brasileiras, e nas fitas estrangeiras é só quando as pessoas conseguem perceber no diálogo italiano uma palavra mais ou menos parecida.

Mas voltando à "deformação" a partir da *Viúva Virgem* eu também não aceito que isso seja uma deformação. Porque se existe, não digo uma crítica, mas uma certa informação jornalística em torno do cinema brasileiro é de se supor que essa informação jornalística pudesse diferenciar os filmes. Mas

justamente porque a crítica está conservando seus valores de elegância cultural, ela se encarrega de homogeneizar tudo, massificar tudo. É claro que não vemos tudo e nem todo mundo pode ver tudo, isso é óbvio. Mas existem mecanismos de orientação dentro do cinema, dentro da produção cultural. Em particular os jornais, que não fazem isso.

MAURÍCIO SEGALL – O tema da irresponsabilidade jornalística, é um tema em que não precisamos ir longe, não cumpre o seu dever mais elementar. Isso é verdade. Isso coloca o intelectual e o público numa bananosa. Porque, de fato, a uma fita na base da loteria, isso eu não faço, nem com fita estrangeira nem nacional. Mas o perigo realmente, dada a predominância da pornochanchada realmente que não contribui em nada é tão grande que você não vai ver. Suponho que com isso você concorde.

BERNARDET – Eu queria voltar a fazer uma pergunta. Quando Maurício chegou nós estávamos discutindo sobre a palavra subdesenvolvimento aplicada ao cinema. Essa expressão subdesenvolvido, em relação à literatura, como tem funcionado no Brasil? Fala-se numa literatura subdesenvolvida?

ANTONIO CANDIDO – Recentemente. A própria palavra é recente; creio que do tempo do Juscelino para cá. Não sei.

Me lembro de um artigo muito drástico nesse sentido do Carpeaux, num número do *Temps Modernes* em que você Bernardet colaborou, e que o Celso Furtado organizou. Ali Carpeaux propõe uma linha muito drástica, dizendo que o Brasil não tem literatura porque ainda não fez a revolução; o seu povo não atingiu a maturidade e o que há é uma superimposição de padrões da burguesia, de elite européia para uma elite brasileira subserviente, e que portanto anula a possibilidade de literatura no Brasil. Começará a ter literatura quando começar a fazer a revolução social.

Essa é a posição mais extremada possível, condicionando a literatura à revolução e, portanto, ao desenvolvimento de um esquema revolucionário. Mas eu não sou capaz de responder a sua pergunta. Tem uma última coisa que eu gostaria de dizer. Vendo essa preocupação do Paulo, como eu procuro ver, inserida numa certa tradição que vem dos românticos, ela se coloca com muita acuidade para o cinema, depois de ter se colocado para a literatura, para a pintura etc. No fim do século passado é que se colocou para a pintura o problema da paisagem, pois a missão francesa tinha trazido aquela pintura de atelier e fazia-se fundo de quadro como se fosse Fontainebleau. Jorge Grimm foi um professor alemão que pôs o cavalete nas costas e obrigou os alunos a pintar o Brasil como ele era. Foi a primeira vez que se fez uma equipe pintar ao ar livre, por volta de mil oitocentos e setenta e poucos. Essa atitude se recoloca periodicamente, e tenho a impressão de que agora é a vez do cinema, ainda que você, Bernardet, não ache que o cinema tenha que passar por essas etapas; e eu concordo com você. Mas o fato é que o artigo do Paulo trata muito bem dessa problemática. Ele propôs com mais matizes e mais nuances o problema de nós não conseguirmos deixar de indagar qual é o significado nacional de nossa cultura. Coisa que não tem sentido para as culturas matrizes. A gente não imagina sair um romance bom na França e o crítico dizer: esse é um romance perfeitamente francês, sem imposições culturais estrangeiras. Isso é impensável. Só na mentalidade de academia de província ou de coronel aposentado do Exército é que se colocará um problema desses. Mas no Brasil, para nós, ele é pateticamente atual. Nós só nos colocamos o problema da cultura para saber se ela nos explica ou se ela não nos explica. É uma instabilidade devida a isso que o Paulo debate: nós ainda não conseguimos acertar as contas com o que é a nossa cultura. É a dos outros; mas na medida em que ela é dos outros, você precisa afirmar que ela é sua, é evidente. Esse é o problema do Brasil, e tem um caráter patético. Creio que no momento ele não existe na literatura, mas sim no cinema. Na música, ocorreu na geração de Villa-Lobos, com essa tremenda discussão que José Miguel Wisnik estudou na tese de mestrado. A literatura discutiu isso à vontade na fase do modernismo e do pós-modernismo. Mas no cinema ainda está na fase mais aguda. Isso que vocês conversaram sobre pornochanchada, no fundo pressupõe essa idéia.

BERNARDET – Realmente, seria estranho um crítico literário parisiense perguntar-se se tal romance expressa ou não a França. O fato desse problema não se colocar indica que a França adquiriu uma identidade nacional suficientemente consolidada para que problemas dessa ordem não se coloquem. Embora vez por outra a influência do inglês sobre a língua

Foto: Amilcar Monteiro Claro

francesa preocupe alguns intelectuais. Mas, o ponto a que quero chegar, que identidade adquiriu a França? A burguesia francesa consolidou a sua identidade e a impôs hegemonicamente sobre outras classes e sobre o conjunto do país. Há gente no sul da França e na Bretanha que justamente se pergunta que identidade é essa, porque eles não se reencontram nessa identidade. Uma identidade conseguida à custa da eliminação das diferenças, da especificidade de outros grupos sociais, do sacrifício de outras línguas também francesas, de outras literaturas rejeitadas na suave categoria de "literaturas regionais". Essa identidade é mais a expressão da força cultural da burguesia francesa. Em termos brasileiros, é indispensável perguntar-se: quem busca que identidade e pra quê?

MAURÍCIO SEGALL – Sabe que recentemente estive em Brasília num convênio de Museus e estava lá o Aloísio Magalhães, diretor do Centro Nacional de Referência Cultural e ele então definiu publicamente os objetivos do negócio, preocupado com os fenômenos culturais brasileiros. E depois falou da nossa formação cultural: português, negro e índio. Realmente bem isso aí, não é? Será que o italiano não tem nada a ver com esse negócio? Como é que fica?

ANTONIO CANDIDO – Por isso que eu acho que esse ensaio do Paulo é o que coloca, no Brasil, com mais nuances e senso de contrários esse problema. Por isso que o trecho que eu li no começo eu acho absolutamente fundamental. No próximo livro que eu vou escrever, com novos ensaios, eu vou colocar (estou avisando para ninguém pôr na minha frente) como epígrafe esse texto de Paulo: "Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e ser outro".

MAURÍCIO SEGALL – Uma das razões, talvez deste debate era de como é possível retomar este texto do Paulo Emílio, numa perspectiva atual. Este texto é de 74, em que o momento cultural era razoavelmente diferente. Como essa retomada do texto poderia ou não nos permitir um avanço não só na discussão, no caso teórico, mas de um avanço em conquistas de algumas coisas que o Paulo Emílio diz neste texto. No caso específico de cinema, por exemplo, a gente pode dizer que o avanço da lei de obrigatoriedade do filme brasileiro no mercado nacional obrigue certas modificações estruturais na própria dominação de mercado, até com a vinda de produtores estrangeiros no Brasil. De que maneira a gente pode retomar e repensar isso dentro de uma perspectiva de um lado de uma abertura democrática entre aspas e por outro lado da transformação dessa nossa própria contingência.

BERNARDET – Com relação a essa vinda de produtores, eu acho que a gente está deixando de ser um Portugal para virar uma Espanha. Por outro lado a tua colocação é pertinente, pois o ensaio do Paulo é tão global, os problemas da cultura brasileira que ele aborda não se alteraram nestes dois anos, continuamos a ser o outro, a ser e não ser.

ANTONIO CANDIDO – Concordo inteiramente com o Bernardet.

MAURÍCIO SEGALL – Era mais uma confirmação que uma pergunta.

ANTONIO CÂNDIDO – Mas se o Paulo Emílio visse esse negócio de Carlo Ponti e Jack Valenti... Ele tinha pavor desse negócio. O Paulo fez uma palestra absolutamente fenomenal num ciclo de quatro, que eu organizei para um grupo de empresários católicos. Eles ficaram todos fascinados e o debate foi até não sei que horas. O Paulo mostrou que o cinema brasileiro a certa altura, na bela época, estava conseguindo alguma coisa quando se tomou de interesse comercial a distribuição e ele foi liquidado. Aqueles industriais, que são nacionalistas em matéria de indústria, tomaram o pião na unha e entraram num debate interessantíssimo com o Paulo. Isso o Paulo não escreveu, provavelmente. Era uma análise econômico-cultural das diferentes etapas do cinema brasileiro.

BERNARDET – É a idéia básica do *Sete Anos do Cinema Brasileiro*, ainda que pouco desenvolvida.

ANTONIO CÂNDIDO – Então preciso reler isso. Ele tinha dados preciosos, citou os distribuidores, mostrou como os interesses comerciais entram na distribuição, como é que cedem do lado do cinema quando começa a entrar o domínio da televisão, como cedem a fatura do filme esteticamente para dominar pela produção, foi uma coisa extraordinária. Eu sei que aqueles industriais ficaram fascinados. O Paulo estava num dos seus grandes dias, e era preciso ver como politicamente ele colocou os empresários do lado dele, porque viram no problema do cinema os problemas que eles como industriais nacionalistas tinham em suas indústrias. Então eu digo, se ele visse isso hoje ele poderia fazer uma avaliação dentro dessa linha de pensamento dele. Essa coisa do Jack Valenti, que parece que está tomando conta...

OBSERVAÇÕES A POSTERIORI

Zulmira Ribeiro Tavares

Não me tendo sido possível estar presente à mesa-redonda vou procurar pensar os problemas colocados nessa ocasião a partir da transcrição da fita que tenho agora em minhas mãos. Tentarei ser, na medida do possível, tão espontânea diante da máquina de escrever como os participantes o foram diante do gravador, em uma proposta de "oralização simulada".

– De forma geral os participantes da mesa reconheceram a dificuldade em se falar do ensaio de Paulo Emílio (para *Argumento*) caso se procurasse nele um rigor conceitual. Antonio Cândido lembrou que como todo o texto muito rico que enfrenta uma realidade muito difícil de ser definida ele é dialeticamente contraditório. Bernardet falou sobre "conceitos flutuantes". Também eu tenho dificuldade em me estender sobre este texto de Paulo Emílio do qual, aliás, gosto muito; flutuantes ou não, contraditórios ou não, os conceitos de Ocupante e Ocupado marcam este artigo de tal forma que se infiltram em todos os outros pronunciamentos de Paulo Emílio ligados ao cinema brasileiro e, por assim dizer, "cobram" de nós todos, interessados no assunto, um pronunciamento a respeito. Bernardet contou como Sérgio Santeiro em um seminário, taticamente reduziu e empobreceu os termos e de modo geral os participantes da mesa reconhecem a sua propriedade em todo o contexto de fala e escrita de Paulo Emílio sem porém lhes atribuir um valor-verdade, ao pé da letra. Vejam só então: de um lado eles são suficientemente nítidos para permitir uma redução tática e, por outro, neles se reconhece uma riqueza, uma ambigüidade, uma "flutuação" não-redutora. E é isso mesmo: a antinomia é simples e diz respeito a situações bastante definidas em um contexto histórico claro. Os termos Ocupante e Ocupado defrontam-se em uma oposição nítida a primeira vez que a gente os lê e ligados a todas as propostas concretas enunciadas por Paulo Emílio sobre o problema da conquista de mercado para o filme brasileiro. O Ocupante investe com a força e a truculência do dinheiro vindo de fora e de mecanismos econômicos que o favorecem. Ocupante é a ação predatória do capitalismo aguçada no capital estrangeiro e por trás de ambos distingue-se a mentalidade colonizadora. Mas aí a coisa começa a se fracionar numa série de matizes. "Mentalidade colonizadora" refere-se a uma realidade diversa, já é o Ocupante visto como o "outro", a alteridade que se opõe à realidade brasileira: é cultura, são os traços culturais pertinentes às nações desenvolvidas. Que traços são estes, em que medida se distinguem e em que medida compõem a fisionomia nacional? Quando se referem à situação do Cinema Novo o termo se enriquece com outra acepção: O Ocupante agora claramente uma classe, são os donos do poder, os que dão forma (em termos de cinema) ao caráter mais que predatório que assume o capitalismo dependente. Mas o Ocupante é também a parcela da juventude intelectual que "tendeu a se dessolidarizar de sua origem ocupante". Como se vê, a oposição Ocupante/Ocupado desdobra-se e deita garras em uma realidade brasileira cada vez mais complexa. Conceitos estritos, de mercado, menos estritos, de economia, ligações destes com o conceito de cultura em sentido lato, de cultura em sentido estrito (ideologia) e por fim, claramente, com o conceito de classe, jogam continuamente os termos Ocupante/Ocupado em campos que se são sempre opostos não são necessariamente