

**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 pão 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 cine-

ma 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-reduzida. 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 fisio-nomia 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

## OBSERVAÇÕES A POSTERIORI

os mesmos. É claro porém que o ponto básico de ensaio, criado por Antonio Candido e Maria Rita a “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” que propicia a “penosa construção de nós mesmos” impede a antinomia de se cristalizar em qualquer destas oposições-variações. Ainda assim, ainda que considerando a antinomia uma poderosa metáfora, uma dramatização de todas as contradições implicadas na estruturação do nosso meio cultural — a discussão de vários outros tópicos ligados à problemática central nem por isso fica mais fácil. Por exemplo, Maria Rita distingue no pensamento de Paulo Emílio, a mera ocupação física do mercado pelo produto estrangeiro (pela entrada maciça, como disse Bernardet de subprodutos da indústria cultural americana), na obra de valor vinda do exterior. No 1º caso o filme estrangeiro é reduzido à mera condição de mercadoria, volume, obstáculo à nossa própria expressão; no segundo, seria elevado à categoria de cultura da alteridade, necessária à conformação e enriquecimento de nossa própria cultura.

Mas para a gente aceitar esse raciocínio precisaria admitir que Paulo Emílio tivesse pesos e medidas diversas para avaliar a estruturação do filme enquanto produto típico da indústria cultural. No caso do filme nacional, a série de filmes, para Paulo Emílio, por pior que fosse, em um processo cumulativo, acabaria por revelar inúmeros traços de nossa realidade cultural, acabaria por tornar expresso um conteúdo latente cultural nosso (o “mesmo”). Ora, porque não admitir também que a maciça entrada do pior produto americano pudesse igualmente revelar traços autênticos, indicadores de uma autêntica fisionomia nacional, a fisionomia nacional da alteridade?

Como se vê, é impossível pensar nos pronunciamentos de Paulo Emílio separando a noção de mercado de cultura, seja para o filme nacional, seja para o estrangeiro. À primeira vista a gente poderia anular a contradição, o diferente tratamento dado ao filme ruim nacional e ao filme ruim estrangeiro, deslocando o eixo da discussão, do produto para a crítica. Paulo Emílio no artigo “Explicapresenta” que abriu a série de crônicas suas sobre cinema nacional para o *Jornal da Tarde* diz: “O filme ruim, pelo simples fato de emanar de nossa sociedade, tem a ver com todos nós e adquire muitas vezes uma função reveladora”. Muito certo, mas então a dialética da penosa construção de nós mesmos

entre o não ser e o ser outro deixa de existir, pois o filme ruim estrangeiro teria por princípio também “muito a ver com todos nós”, tanto quanto o bom, aquele que nos chega raramente (ou nunca chega) oriundo dos Estados Unidos, da Europa, da África ou do resto da América Latina, como lembrou Bernardet. Por que eu também não poderia descobrir no filme estrangeiro mais estúpido (como Paulo Emílio me convida a fazer com o filme brasileiro) os traços vivos e vigorosos do caráter nacional da alteridade? Por outro lado é bem verdade que a ocupação física do mercado pelo produto estrangeiro, como assinalou Maria Rita, no caso do cinema, pelo nível de capital e tecnologia envolvidos, diversamente do caso do teatro, impediu até recentemente a formação de condições mínimas concretas, base para qualquer expressão, boa ou má. O problema é que para se defender o espaço necessário à constituição das condições materiais que permitam a expressão nacional pela via do cinema, se tem chegado, a partir de Paulo Emílio, a impasses nada dialéticos na tentativa de formular adequadamente a relação economia-cultura.

Vou me deter agora na segunda parte de feitura do filme nacional conforme Paulo Emílio, aquela parte de “finalização” elaborada pela crítica. Por “crítica” quero me referir aqui não necessariamente ao especialista mas a qualquer um de nós que veja o cinema nacional como uma via privilegiada para levar o Brasil aos brasileiros. Gosto muito da continuação do pensamento de Paulo Emílio sobre o filme ruim, em “Explicapresenta”. Diz ele: “Abordar o cinema brasileiro de má qualidade implica numa luta tenaz contra o tédio mas é raro que o esforço não seja compensado. O subdesenvolvimento é fastidioso mas a sua consciência é criativa”. Os resultados práticos dessa atitude têm sido dos mais fecundos. Maria Rita lembra que, em classe com alunos, a exposição do pior filme nacional acaba por trazer à tona uma série de traços interessantíssimos pertinentes à nossa cultura. Também eu observei isso no Centro de Pesquisas do IDART; à medida que nós pesquisadores falávamos, através de pequenos comentários escritos, da ruindade sem remissão de algumas pornochanchadas, estas acabavam por assinalar uma série de coisas muito agudas ligadas ao imaginário popular. Contudo essa atitude, derivada diretamente das posições de Paulo Emílio, tem também trazido uma série de

consequências que julgo negativas para a crítica, tem levado a uma crítica sem crítica. Ismail assinala muito bem como esta atitude acaba gerando uma posição que tende a valorizar a simples expressão enquanto tal. Todo o filme, o pior, possuiria um conteúdo latente e um expresso. Caberia à crítica tornar expresso o latente e a simples capacidade de pescar o submerso trazê-lo à tona (ou inventá-lo!) a deixaria maravilhada. Como disse ainda o Ismail o peculiar passa a ser bom simplesmente por ser peculiar, característico. Ou então, mesmo no nível do conteúdo expresso, a simples indicação de alguns aspectos epidérmicos da nacionalidade (e que foram bem assinalados pelo Maurício em sua carta a Paulo Emílio) passaria a ser um valor em si. A prática indiscriminada dessa atitude tem levado àquilo que Bernardet chamou nessa reunião de “curtição do medíocre” e eu, por meu lado, tenho sempre chamado de “sofisticação às avessas”. A gente poderia até inventar um lema: “Quanto pior melhor para a revolução nacionalista cinematográfica”. — ou então: “Viva Tudo”.

Ora, se faço todas estas ressalvas ao pensamento de Paulo Emílio é porque acho que a gente também tem que ter diante dela a sua própria atitudezinha dialética. O desenvolvimento da crítica cinematográfica brasileira hoje não pode em hipótese alguma ocorrer sem levar em conta em primeiríssimo plano o conjunto da atuação teórica e prática de Paulo Emílio. Mas, para mim, a penosa construção de nós mesmos (de nossa consciência crítica cinematográfica) só pode se dar na dialética rarefeita entre não concordar com Paulo Emílio e lhe ser, ainda assim solidário, absolutamente solidário.

Há uns dois anos tive oportunidade de ler muitos textos de Paulo Emílio, de me inteirar de alguns aspectos de sua atuação no campo da política e da política cultural. Observei uma coisa curiosa: ele veio de uma atuação política sem matiz, na qual Ocupantes e Ocupados assumiam para ele posições muito claras e definidas. Fora a circunstância de que toda a atuação política é em si mesma necessariamente, redutora. A rejeição desse seu primeiro ideário político, ou a sua simples memorização, foi, depois, várias vezes, nas entrelinhas de artigos sobre cinema, tratada de forma paraficcional, como estórias exemplares e muito engraçadas. Além disso o mundo do cinema e o da política a um determinado momento de

## OBSERVAÇÕES A POSTERIORI

Tal como o cinema estrangeiro que nos é dado ver, um cinema brasileiro também reprime e sufoca outro cinema brasileiro.

Jean-Claude Bernardet

sua ensaística lhe pareceram muito ricos e nuançados para poderem ser tratados dentro de antinomias. Passou a desconfiar das formulações absolutas, tanto em política quanto em cinema. Porém, na última fase de sua vida, assim me parece, recupera uma clara capacidade de decisão, uma clara capacidade de posicionamento político sem perda de contato com a imensa gama de tons que a vida mostra pelo universo da arte e da qual tomou conhecimento por meio de sua longa meditação sobre cinema. Para mim "Trajetória no Subdesenvolvimento" sintetiza de forma estupefata o seu próprio itinerário onde política e cinema aparecem confundidos. Com esse artigo Paulo Emílio recupera só na aparência o proselitismo sem nuances de sua iniciação política porque o usa agora manhosamente dentro de um universo outro, o do ensaio no limite da ficção. Não retira a eficácia da antinomia nem o seu significado primeiro mas tingea com todas as cores de sua própria trajetória intelectual.

A oposição Ocupado/Ocupante (em outro contexto) foi usada pela primeira vez por Paulo Emílio, salvo erro, em 1960 (02 de 06) em um artigo para o suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, "Não Gostar de Hiroshima". A respeito do filme *Hiroshima meu Amor* ele diz entre outras coisas: "Não são apenas artísticas as regras que a fita viola, mas igualmente as do jogo político. As antinomias da última guerra são ignoradas. Ocupantes e Ocupados, amigos e inimigos, participam todos do mesmo cortejo de vítimas". Bom, acho que ficou claro para todos nós, interessados em discutir as idéias de Paulo Emílio, como ele viola as regras do puro jogo político para revitalizá-las no plano da cultura.

Antonio Cândido diz que é impensável um crítico literário francês perguntar-se se um bom romance francês é realmente francês, livre de imposições estrangeiras. Acho que é verdade, mas verdade principalmente por se tratar de um esquema culturalmente dominante. Dominante; suficientemente seguro, forte e dominador para não se sentir ameaçado pelas influências e/ou imposições; ele pode observar e transformar elementos vindos de fora sem se sentir ameaçado na sua identidade e integridade. Dominante porque foram esmagadas as diferenciações culturais regionais existentes na França; na concepção do esquema dominante, a França se reduz a Paris e seu "rayonnement". Mas não há dúvida de que grupos que não aceitam a dominação cultural, política e econômica da burguesia parisiense e adjacências, que tiveram sua literatura e até sua língua praticamente exterminadas, grupos que reivindicam e começam a lutar pela sua identidade e autonomia cultural, como ocorre no sul da França ou na Bretanha, podem perfeitamente se perguntar se tal "bom romance ou bom ensaio" os expressa, ou expressa a França. Num mundo dividido em países nos quais e entre os quais funcionam mecanismos de dominação em todos os níveis, o não-questionamento sobre a identidade de uma obra ou de um processo cultural é expressão do bom funcionamento do esquema de dominação. A busca de identidade é expressão de uma luta contra a dominação, mas também pode ser simultaneamente expressão de uma vontade de dominação.

Ismail Xavier

Ao ler a transcrição, me pareceu útil lembrar uma questão que não chegou a constituir um pólo de desenvolvimento da conversa, embora tenha nela se manifestado. A meu ver, não foi acentuada a necessidade de uma reflexão sobre o modo pelo qual se manifestam no cinema brasileiro certos conflitos e processos de repressão que evidenciam as "contradições internas". A nação não é homogênea; cada filme brasileiro, enquanto afirmação de valores e interesses de uma parcela da sociedade, não pode ser visto como expressão integral de um organismo de parte solidárias. Através de cada filme, algo (da condição nacional) se afirma, mas também algo se nega. Tal como um cinema estrangeiro que nos é dado a ver, um cinema brasileiro (dado) também reprime, ocupa o lugar de, sufoca outro cinema brasileiro, voz de outros interesses e expressão de outros valores que não os dominantes. Enquanto produto local, cada filme é uma vitória econômica sobre o colonialismo; entretanto, ao lado desta constatação imediata, fica a existência de uma crítica sobre o seu papel ideológico no interior destas contradições próprias a uma sociedade fraturada.

A oposição de Paulo Emílio — Ocupante/Ocupado — não ignora tais contradições. Sugere, inclusive, a necessidade de pensá-las de modo abrangente, para que se evite o esquematismo de uma análise abstrata, embora de classe. Tal sugestão, porém, coexiste com momentos de uma dissolução de contrários comprometedoras, quando assumida tal e qual se apresenta no texto. Neste sentido, esta observação é mais uma proposta no sentido de que se caminhe em direção à esperteza do conjunto, evitando uma aderência aos eventuais tropeços do detalhe.