

CINEMA E DEPENDÊNCIA

A recente publicação de *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Salles Gomes (Paz e Terra, Embrasil, 1980), dá-se em meio às discussões e revisões do nacionalismo e desenvolvimentismo. Discussões travadas por Fernando Henrique Cardoso, Luiz Carlos Bresser Pereira, Miriam Limoeiro Cardoso, e que crescem em 1977 com o lançamento do livro de Caio Navarro Toledo, *Iseb: Fábrica de Ideologias*. Toledo aponta o caráter ideológico do projeto nacional-desenvolvimentista formulado pelo Iseb, denunciando a ilusão de um desenvolvimento autônomo no interior do sistema capitalista. Abre-se daí debate sobre o livro de Caio Navarro e sobre o Iseb, de que participam, dentre outros interlocutores, Marilena Chauí, Maria Sylvia de Carvalho Franco, Nelson Werneck Sodré, Hélio Jaguaribe, Bolívar Lamounier.

À primeira vista, a obra de Paulo Emílio Salles Gomes faria parte de reflexão marcada pelo desenvolvimentismo. Ainda mais se observarmos seu uso constante do conceito de *subdesenvolvimento* (e de atraso). Entretanto, o conceito de subdesenvolvimento não se encontra aí referido ao modelo desenvolvimentista.

No nacional-desenvolvimentismo, o subdesenvolvimento é pensado enquanto *etapa* da revolução burguesa, *estágio* de transição entre atraso e progresso, entre capitalismo selvagem e maduro. Daí a via política proposta: modernização do país através da mobilização dos setores progressistas (burguesia "nacional", classe média, proletariado), na luta contra o oligarquismo e o imperialismo.

Na trajetória crítica de Paulo Emílio, o subdesenvolvimento não aparece enquanto *estágio* ou *etapa* de transição, e sim como *estado*. O que o afasta da retórica desenvolvimentista. Nas linhas iniciais de *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* (originalmente publicado em *Argumento*), lê-se: "Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela". O subdesenvolvimento é um estado não existente, tanto hoje quanto no passado, para o cinema das metrópoles; mas é um estado que se entranha no cinema das "colônias".

Paulo Emílio considera o cinema brasileiro marcado, desde sua origem, pelo subdesenvolvimento e por suas "leis": maldição de atraso e miséria, ausência de continuidade, decadências prematuras. Na sua história, estabelece três momentos que considera importantes: a bela época, a chanchada e o Cinema Novo.

A bela época, iniciada em 1908 graças à produção industrial de energia elétrica, tem como limite o ano de 1911. Neste ano, a produção estrangeira passa de artesanal a industrial, expandindo-se e solapando o cinema nacional. Como segundo marco, assinala a chanchada da Cinédia e Atlântica (décadas de 30 e 40) com sua conquista de amplo público. No terceiro momento apontado, o Cinema Novo, de final da década de 50 e início de 60, aparece o trabalhador como herói das películas, ocupando o lugar do malandro e do pilantra das antigas chanchadas. Estabelece-se, entretanto, contradição entre a presença do trabalhador na *tela* e sua ausência na *sala* de projeção. Embora conferindo um estatuto intelectual ao cinema brasileiro, o Cinema Novo não atinge a comunicação com o grande público. Tal contradição não pôde ser desenvolvida no interior do próprio Cinema Novo, devido à ruptura ocorrida no processo político e cultural brasileiro com a crise do populismo.

O subdesenvolvimento manifestar-se-ia, portanto, na própria trajetória do cinema. Trajetória interrompida, pontilhada, seccionada, muitas vezes apagada. Afirma Paulo Emílio: "Como o da Bela Época, o Cinema Novo viveu uma dúzia de anos, sendo que ambos tiveram o seu destino truncado, o primeiro, pela pressão econômica do império estrangeiro, o segundo pela imposição da política interna". E acrescenta: "Apesar da diversidade de circunstâncias o que sucedeu a um e outro se insere no quadro geral da ocupação".

Esse quadro geral de ocupação explicaria a debilidade cultural, a opressão do ocupado pelo ocupante, a marginalização de setenta por cento da população. No cinema, em que a "cultura" se imbrica diretamente no político e no industrial, revela-se a dialética entre ocupante e ocupado, entre autonomia e dependência. A crítica e a produção cinematográfica caberiam se inserir neste quadro, enquanto instrumentos de tomada de consciência, visando à educação política das massas e desalienação de uma elite voltada para a qualidade exportada das metrópoles: "Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação na ótica do ocupante".

Antonio Cândido, referindo-se ao grupo de que participa juntamente com Paulo Emílio, reunido em torno da revista *Clima* e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, define a proposta do grupo como "pensamento radical" que, embora distinto de uma posição revolucionária, afasta-se de uma visão senhorial do Brasil. Paulo Emílio: "O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado". Pensamento "radical": buscar criticamente o passado, tomar as contradições pela raiz.

A partir da dialética entre ocupante e ocupado, entre dependência e autonomia, proposta por Paulo Emílio, se poderia pensar num cinema que integre o veio popular de ampla comunicação com o público (chanchada em suas versões musical, pornô e pornocultural), ao estatuto político e intelectual dos mais densos filmes do Cinema Novo. Ao cinema brasileiro caberia, portanto, além da conquista de mercado, a instauração de consciência crítica orientada para a ruptura do estatuto "colonial" do país. O que exigiria o questionamento da linguagem cinematográfica e dos mecanismos de financiamento dominantes no cinema multinacional.

Roberto Ventura