ESTRATÉGIA DA FANTASIA O CINEMA BRASILEIRO DJALMA LIMONGI BATISTA

Esclarecendo bem: esta é uma reflexão pessoal sobre o cinema brasileiro, onde discuto, basicamente, as relações cineastas x filme x público. Como tal, deve interessar especialmente aos diretores emergentes das novas gerações, como eu mesmo. No entanto, crítica alguma aqui ativada como análise, pode ser tomada como argumento para depor contra o cinema brasileiro em geral, ou contra filme e realizador em particular. Mesmo porque, o problema do cinema brasileiro não se esgota nas mãos de seus cineastas; outras estratégias deveriam ser também buscadas por todos os setores do filme: produtores (aos níveis individuais e empresariais), artistas (atores, fotógrafos, montadores, músicos, cenógrafos, etc.), técnicos, exibidores, publicitários, organizadores, entidades, escolas, críticos, teóricos, legisladores e distribuidores de Cinema.

É preciso repensar, renovar, revitalizar todo o complexo do cinema brasileiro urgentemente.

Um dado se impõe nos anos 80: Cinema é basicamente fruição estética. Seja em que nível for — da qualidade técnica à concepção estética-ideológica — o filme atinge um determinado público porque tal público gosta de usufruir aquele filme. De desfrutá-lo. Porque se gratifica com ele — espetáculo ou anti-espetáculo — no instante de sua projeção, na sua lembrança, nas discussões que motiva, nas recordações afetivas que ele remete, na realidade que possa haver desvendado. Mesmo que o filme seja mais radicalmente construído para arrebentar alguma estrutura de narração, ou contrapor valores pré-existentes, em dado plano cultural, e propor outros.

Todo filme propõe uma fantasia. Realiza ou não uma fantasia. Celebra ou não uma fantasia. Reivindica ou não uma fantasia. Nenhum processo cognoscitivo em arte pode dispensar a fantasia. Senão passa a ser qualquer outra matéria (sociologia, antropologia, linguística etc.) menos objeto de arte (refiro-me tanto ao produto mais industrial/comercial como ao mais experimental, de vanguarda, no caso do cnema).

No público, em qualquer público, já está latente a expectativa em relação a todo e qualquer filme.

O artista é um realizador capacitado para utilizar uma linguagem cinematográfica. Através dela revela e interfere no que já está na cabeça (nos anseios, desejos, expectativas, compreensão, afetividades, emoções, etc.) das pessoas que formam, por uma composição de maioria num dado momento histórico, o que se chama "público". O artista sensibiliza a percepção deste público do mesmo modo que esse mesmo público já havia sensibilizado a do cineasta.

O cinema brasileiro precisa recuperar em seus filmes a fantasia (iconográfica e sonora) de seu público.

Neste sentido, várias são as tentativas realizadas ultimamente, para as quais tem sido fundamental a presença da EM-BRAFILME, como maior produtora, distribuidora e financiadora do cinema nacional. Ainda assim, são muito tímidas, e como encontram resistência na maior parte das autoridades brasileiras! É também terrível saber que a precariedade da nossa pobreza, ao nível econômico, não nos permite uma certa margem para possíveis erros, desacertos e falhas. Isso não só restringe o processo de atualização do cinema brasileiro a uma asfixiante lentidão, como também a uma periclitante afirmação. Talvez por isto estejamos sempre condenados aos modismos. . . Daí, a necessidade de teorizar em cima deste assunto ser ainda mais premente.

Eu desconfio que, em cinema, temos sempre sonhado em inglês, francês, japonês, alemão, tcheco, italiano... Enquanto a música popular brasileira e a televisão — que são como o cinema, os atuais fenômenos de comunicação e arte basicamente industriais e de massa — deram ao público a possibilidade de identificação com seus próprios anseios, emoções, fantasias, o cinema brasileiro quase que permaneceu cinema de ninguém, de público algum, de coisa alguma.

O cineasta brasileiro enveredou, por exemplo, por um dos seus maiores equívocos: confundiu as classes dominantes da sociedade brasileira com o povo em geral. E sujou tudo, e degradou seus filmes, extirpando deles toda a fantasia de um povo, de uma cultura, em nome do que seria crítica social. Na melhor das intenções, agrediu, pela capacidade intelectual e até pelo talento (ou nível de informação) de seus realizadores, aqueles que deveriam ser seus principais e únicos objetivos: o filme e o público.

Pelo fato de "perceber" talvez mais claramente os mecanismos e estruturas da sociedade, o cineasta passou a ser, ao invés de artista, uma espécie de "terapeuta social" (egocêntrico, daí o papel de mártir haver-lhe assentado bem), repleto de métodos sociológicos, antropológicos, psicanalíticos, semióticos etc., debaixo da verdade ideológica. Ainda por cima, passou a agir na base de uma espécie de terapia de choque, que, como se sabe, leva qualquer ser humano à depressão. Depressão contra a qual o público reagiu, generalizadamente.

Acho que em nenhum outro momento da História do Cinema o público de qualquer nação foi tão agredido e avacalhado, mas nem por isto deixou de haver momentos de agudíssimas críticas sociais e proposições de novas linguagens. E, o que é pior, no plano do próprio filme vemos se estabelecer, com um pesar imenso e muito temor, um nível crítico e generalizado de criatividade.

Porém, a maioria dos cineastas se compraz em justificar tudo isto com queixas: 1) de um suposto condicionamento do público de Cinema, ou 2) de ausência de recursos financeiros para usar gruas, incendiar matas e prédios, derrubar helicópteros. . .

No primeiro caso, temos o cineasta, quase sempre mais criativo, ousado, mas infelizmente, mais preconceituoso. Oriundo da classe média ou da classe alta, em geral rejeita seu próprio mundo e vê o Cinema como objeto intermediário, um visor - pelo qual vivenciará a descoberta de um outro mundo, uma nova realidade a princípio mitificada, logo a seguir des-mitificada. Este cineasta se julga com poderes onipotentes, ainda que de envergadura apostólico-revolucionária, de espelhar a realidade do espectador para o próprio espectador. E este é o seu problema fundamental: a pessoa (o cineasta) que direciona o espelho/câmera na escolha do que vai mostrar, já coloca seus próprios juízos de valores. E até que ponto tais juízos estariam emocionalmente (e esteticamente) desligados de toda uma vivência cultural que, por si mesma, é uma vivência de classe, dentro de uma sociedade estratificada? Ou seja, na própria realidade que se pretende espelhar ao público, o fato de que no espectador existam e co-existam os mais diversos níveis de realidade - inclusive os da fantasia (quase sempre rachaçados como "alienados" ou "falsos" por estes cineastas), até no seu grau mais desajustado dos padrões convencionais, e até no seu grau esquizofrênico - a partir de qual desses níveis de realidade o cineasta brasileiro em geral se propôs espelhar o próprio público?

Já que este tipo de cineasta rejeitou sua realidade de classe e tentou superá-la pela idealização de uma que também não correspondeu à dura realidade descoberta através do Cinema, é faĉil constatar que na maioria dos seus filmes a realidade brasileira cristalizará imutavelmente em "porca", "vômito", "imunda" (palavras fáceis de encontrar nas entrevistas), "grosseíra", empobrecida em tudo que ela já tem de mais pobre. Esse é um processo autodestrutivo que, de tão freqüente, já se configura, como dado cultural inerente ao cinema brasileiro. Esta espécie de suicídio moral (tão ao gosto de uma vanguarda européia da primeira metade deste século) decididamente não parece agradar aos mais diversificados públicos no Brasil.

No segundo caso, um outro tipo de cineasta se apresenta: também rejeitando sua origem de classe média ou até de camada mais humilde, procura sobrepujar essa origem através da imitação dos arquétipos da fantasia criados pelos cinemas das multinacionais. Na tentativa de dominar a linguagem cinematográfica, geralmente a reduz ao academicismo dos anos 40 e 50. Além disso, sem saber manipular os elementos cinematográficos mais elementares ou sem saber estabelecer a conexão orgânica com toda a estrutura dramática da obra, que calcada principalmente nos chamados "filmes de ação", arrasta-se interminavelmente num realismo tosco, sem qualquer estrutura dramática. Esse é quase sempre um cineasta ingênuo, preocupado com as preferências do público, já que é financiado por exibidores e distribuidores. Infelizmente, porém, para esses exibidores e distribuidores as diferenças entre produzir cinema e "hamburguer" são de pouca monta - para eles, os únicos obstáculos para produzir, por exemplo um "filme de catástrofe" seriam a falta de dinheiro e de permissão para comprar e atear fogo ao Edifício Itália no centro de São Paulo, no que julgariam provavelmente estar filmando "em todo seu realismo"... No entanto, seria a ousadia desta espécie de mogul nacional, se entre nós houvesse uma tradição de show-business, que até poderia criar um mercado popular muito mais amplo e rentável do que o atual, ao qual esses produtores facilmente se acomodam. Possibilitaria também a transformação desses cineastas em, no mínimo, ótimos artesãos.

É do primeiro tipo de cineasta que saem as obras cinematográficamente arrojadas, as de maior impacto cultural, que interessam ao público mais exigente e sofisticado, ao público intelectual e, também ao Ministério da Cultura, que termina assim por sancioná-las como "autênticas obras da cultura brasileira." É no segundo tipo que encontramos os artistas mais populares, que aplicam rudimentares conhecimentos técnicos, adquiridos no filme de propaganda às pronochanchadas, ao filme caipira, à comédia "trapalhônica", aos cinejornais. No entanto, mesmo encontrando aceitação em boa parte do grande público, são subdesenvolvidos demais e incapazes para sustentar uma indústria que fizesse frente ao mercado ocupado pelas multinacionais, ou para despertar o interesse dessas mesmas multinacionais em produzi-los, como fazem com a música popular brasileira.

Em ambos os casos, é preciso que o cineasta brasileiro recupere a motivação mais óbvia para produzir: a paixão. A paixão pelo Cinema e a paixão pelo público.

Não é só a paixão pelas idéias abstratas, por melhores que sejam suas intensões em relação ao público. É preciso que se formule uma estética cinematograficamente contemporânea a este público que expressa qualquer idéia — onde exista fundamentalmente a fantasia deste público — capaz de conduzir seu interesse pelo filme.

Por outro lado, não basta, nem de longe, o cinema do tipo "perfeitinho", mediocremente embalado para um provável consumo, sem criação ou ousadia, que de cara se torna insuportável para um público que assiste, diariamente, a uma televisão e a um cinema super-atuantes repletos de ousadia e criatividade, pelo menos ao nível de produção e técnica. Não bastam também nem a imitação dessa televisão nem desse cinema estrangeiro, nem sequer o dinheiro gasto em excesso numa produção (há exemplos de fracassos retumbantes nesses sentidos), nem o cinema do tipo *jingle*, tecnicamente bem cuidado, mas que não elabora uma estrutura capaz de motivar o espectador além da terceira seqüência.

A paixão pelo Cinema e pelo público exige ainda mais do cineasta brasileiro: o domínio da linguagem cinematográfica (não importa o nível da proposição) e a adequação do visual e do sonoro à montagem coordenada de tudo na expressão de todas as realidades do público brasileiro. Só assim surgirão sua fantasia e o artista-cineasta criador desta fantasia, espontâneos e vitais, seja qual for a escolha de público feita pelo cineasta (já deve ter ficado evidente que, no caso, defendo aqui, acima de qualquer outra, a preferência pelo enorme "grande público").

O cineasta brasileiro conta já com cursos especializados em Cinema e até faculdades, apesar de a profissão não ter sido ainda oficialmente reconhecida. Creio que esta proposta de o realizador tentar recuperar sua paixão pelo cinema e por seu público envolve diretamente as escolas de Cinema.

Enquanto as faculdades americanas codificaram todo o conhecimento desenvolvido pelo seu cinema para transmiti-lo de maneira rápida e pragmática ao jovem cineasta americano, fazendo-o aprender em poucos anos de estudo sistemático o que levaria muito mais para fazê-lo na vida prática, a escola de cinema no Brasil parece, ao contrário, despertar um total desamor pelo Cinema como veículo e pelo público como meta. É surpreendente como nenhum desses cursos ensina matérias essenciais para codificar, em linguagem especificamente aplicada a Cinema, a fantasia dos alunos, tais como direção de atores, cenografia, maquiagem, iluminação etc. Mesmo fotografia, som ou montagem são matérias tidas como especificamente técnicas, o que me parece confuso, já que elas só têm razão de ser em função da criatividade, das possibilidades que se abrem como instrumentos de manipulação do cineasta em função de sua obra. Quanto ao público, basta verificar que o único longa-metragem que conheço, realizado por uma faculdade de Cinema no Brasil ignorou totalmente as relações filme x público brasileiro...

Este desinteresse pelo público ao nível de sua fantasia, parece situar-se na posição aristocratizante que, de certa forma, domina a cultura brasileira em geral. E o Cinema, sem dúvida, parece ter sido o setor cultural mais atingido por este elitismo. Na última entrega da Coruja de Ouro, por exemplo, no Teatro Municipal de São Paulo, quando o prêmio começava a se popularizar junto ao público e a imprensa- num ano em que dois filmes brasileiros haviam conquistado o grande público: Xica da Silva e Dona Flor e Seus Dois Maridos - a crítica reunida como júri fez questão de premiar um filme (não se discute o mérito desta fita) totalmente desconhecido do grande público(*). E os organizadores da festa, então no auge da discoteca, aproveitaram para mostrar no palco um programa repleto de "irerês" e "botos", que exterminaram de vez com o principal prêmio do cinema brasileiro em relação ao seu já desinteressado público.

Em tudo parece que a kulture da pequena elite domina o nosso cinema, seja na vanguarda solicitada pelo universitário rebelde, seja na indústria com seu ranço insuportável para um público que vive realidades muito mais dinâmicas, espontâneas, vivas e imprevisíveis. A escola de Cinema precisa deixar de fazer cineastas defendidos contra este imprevisível e desenvolver neles a paixão pelas infinitas possibilidades desse público.

Os dados comprovam que os Mazzaropis e Trapalhões ganham na bilheteria qualquer super guerra estelar em dolby-stereo, com páginas coloridas nas revistas, out-doors, anúncios na TV de suas promoções. Mazzaropis e Trapalhões são fantasias, imagens até idealizadas, de grande parte do público brasileiro, assim como algumas pornochanchadas, mesmo que tacanhamente, são fantasias de um público, até então, sexualmente reprimido.

Mas o público brasileiro vai deixando as vagarosas naus portuguesas; pode ainda não ter alcançado as naves da cibernética, mas certamente vai longe, e não somente sonha com Mazzaropi ou Trapalhões, ou com o avacalhamento do sexo para poder liderar, ainda com muito sentimento de culpa, a fantasia erótica elementar em todo ser humano. O público brasileiro tanto vai mais adiante que consome muitas vezes as "novidades" mais elaboradas do cinema produzido no exterior, premiadas nos festivais mais importantes ou reconhecidas pela crítica mundial e local.

O argumento mais comumente usado para justificar este fato é o de que o filme estrangeiro já traz em si a fantasia por ter sido rodado no exterior. Ou seja, numa realidade que não é a nossa, e, na maior parte das vezes economicamente muito mais rica e privilegiada, o que seria por si só, um atrativo capaz de seduzir de imediato a preferência da platéia. O fato, por exemplo, de uma miss Jane Fonda (com todo seu back-ground de mito), vestida com roupas tidas como elegantes e charmosas (esquecendo-se o contexto dramático para o qual, em geral, tais roupas são rigorosamente elaboradas), fazer o simples gesto de abrir uma porta, cuja maçaneta e esquadria apresentam design rico pelos materiais e pela criação, bastaria para nos remeter a uma fantasia que qualquer filme brasileiro não conseguiria superar ou atingir em grau de empatia com o público.

Tal justificativa parte de uma noção falsa, pois nenhum exotismo em si é fantasia, e muito menos Cinema. Nem mesmo hoje o star-system sustenta em si o interesse por um filme, de tal maneira o público diversificou suas expectativas em relação aos mitos. O espectador só se deixa seduzir por uma cena se esta for inteiramente DIRIGIDA para ser sedutora. Ou seja, toda realidade filmada é uma realidade re-criada e, se funciona, em termos de espetáculo, é porque foi FILMADA para se ser espetáculo.

Na música, por exemplo, por ser uma linguagem abstrata e altamente ambígua, é possível "jogar bosta na Geni", pois, por maior que seja o impacto da letra, é a música propriamente dita (no caso, uma criação elaborada e requintada musicalmente como a de Chico) que segura o interesse do público por um verso que, de outra forma, poderia remeter tão somente a uma fantasia morbidamente moralista. Transformar isto, com toda sua ambigüidade, em imagem cinematográfica, acarretaria problemas muito mais complexos.

A tarefa de captar, interferir, realizar pela imagem e som em movimentos, ou seja, pelo Cinema, o sonho, a fantasia de um público, é extremamente delicada e precisa, árdua e caprichosa. Exige alto grau de sensibilidade, inteligência, autoconhecimento, e uma grande disponibilidade para todos os acontecimentos, sejam do mundo exclusivo do Cinema, sejam do próprio filme como matéria técnica; sejam os culturais, do cotidiano mais prosaico aos fatos históricos mais relevantes, imprevisíveis, latentes, reprimidos — a tudo que motivar toda a fantasia de um povo, sejam de como permitem localizar e selecionar esta fantasia para moldá-la cinematográficamente, desvendando-a e remetendo-a a outras fantasias e a outros níveis de percepção e conhecimento.

Ao cineasta, ao diretor de cinema, cabe trabalhar toda e qualquer realidade filmada.

E está aí para provar toda a produção do cinema brasileiro, que, de uma maneira ou de outra, atingiu um determinado público numa determinada época, e que serve de referência para nós cineastas estreantes e de uma nova geração: de Ganga bruta a Deus e o Diabo na terra do sol; de O cangaceiro a A morte comanda o cangaço; de Sinhá moça e Independência ou morte; de Garrincha alegria do povo a Flamengo paixão; de O ébrio a Bye bye Brasil; de Limite a Terra em transe; de Carnaval no fogo a Macunaíma; de O grande momento a São Paulo S/A; de Rio quarenta graus a Vidas secas a Como era gostoso o meu francês a Amuleto de Ogum; de sinfonia carioca a Dona flor e seus dois maridos; de Meu nome é Tonho a Esta noite encarnarei no teu cadáver; de Nem Sansão nem Dalila a O bandido da luz vermelha; de Aitaré na praia a Bahia de Todos os Santos; de Porto das Caixas a Um anjo nasceu; de Os vigilantes rodoviários a Lucio Flávio - Passageiro da agonia; de Marido de mulher boa a Os garotos virgens de Ipanema; de Os cafajestes a Toda nudez será castigada; de Bonequinha de seda a Todas as mulheres do mundo; de Iracema a Sai de baixo a Viúva virgem; de Agulha no palheiro a O pagador de promessas; de Carnaval na Atlântica a Roberto Carlos em ritmo de aventura; de Cinejornal brasileiro a Canal 100; de A grande cidade a Assalto ao trem pagador; de Tico-tico no fubá a O menino da porteira; de Uirá a Raoni; de Noite vazia a Convite ao prazer; de Florada na serra a A intrusa; de O canto da saudade a Gaijin - os caminhos da liberdade; de Mulheres e milhões a Dama do lotação; de Vício e beleza a 19 mulheres e 1 homem; de Viramundo a Os doces bárbaros; de Jeca Tatu a Os trapalhões... a lista se estende. E muito. E apesar de todos, é muito pouco, pouco demais.

É ainda muito pouco para quase um século de cinema, para quem detém — não detendo, ou seja, deteria — um dos maiores mercados de Cinema do mundo. É muito pouco para um povo que já deu mais que provas de criatividade e capacidade produtiva em todos os setores de sua história. É muito pouco para a nossa grande, enorme, imensa vontade de fazer CINEMA.

^(*) Perdida, de Carlos Prates Correia.