

BRASILENOS

POR FABIÁN NÚÑEZ

SANGUE
LATINO

COMO AS REVISTAS LATINO-AMERICANAS DISCUTIRAM O CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 1960 E 70



O Cinema Novo brasileiro é o movimento cinematográfico latino-americano mais celebrado pelas revistas cinematográficas especializadas da América Latina nos anos 1960. Respeitado e admirado, é elevado à mesma altura (ou mais) de outros cinemas novos mundiais e, por conseguinte, considerado uma referência para as demais cinematografias latino-americanas. Até a segunda metade da década, em comparação ao Nuevo Cine Argentino e à então recente produção do cinema revolucionário cubano, o Cinema Novo brasileiro é considerado o mais alto grau, estético e ideológico, alcançado pelo cinema latino-americano até então. Devido a essa razão, há um enorme esforço, por parte das revistas, em conseguir informações sobre o Cinema Novo e o Brasil. Por conta desse esforço, as principais fontes são os próprios realizadores e críticos brasileiros simpáticos ao movimento, como Alex Viany e José Carlos Avellar.

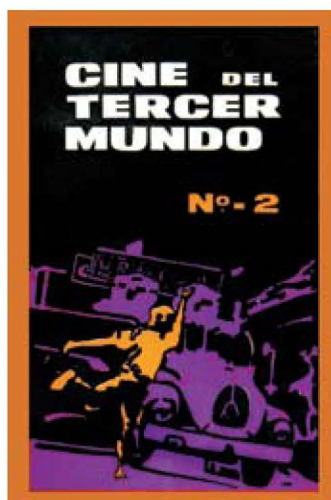
No entanto, devido às mudanças ocorridas no movimento, a partir da virada dos anos 1960/70, o entusiasmo em relação ao Cinema Novo se arrefece. Os filmes não exercem mais o mesmo impacto, principalmente, por ficarem cada vez menos explícitos em termos políticos, justamente no período de ascensão do cinema “de intervenção política” no subcontinente, em especial após o aparecimento da trilogia *La hora de los hornos*, do argentino Grupo Cine Liberación. A alegorização dos filmes brasileiros é interpretada pelas revistas, conforme uma leitura tradicional, como um subterfúgio frente ao endurecimento do regime militar, a partir do final dos anos 1960. É significativo como diminui, em relação à década anterior, a quantidade de informações sobre o cinema brasileiro nos anos 1970. A atenção das revistas

se volta a outras cinematografias, sejam as vinculadas ao cinema “de intervenção política” (basicamente Argentina, Uruguai, Bolívia e Colômbia), sejam as que conhecem um salto de produção (Venezuela, Peru e Colômbia) ou, então, por conta de um momento político que atrai a simpatia dos redatores (o Chile de Allende e a Nicarágua sandinista). Geralmente, encontramos na década de 1970 apenas notas, resenhas e escassas entrevistas, que somente informam o atual estado da produção cinematográfica brasileira, ressaltando, em geral de modo negativo, as pornochanchadas e o Cinema Marginal. Como a principal fonte são os próprios cinemanovistas ou críticos simpáticos ao movimento, o Cinema Marginal é basicamente visto de modo pejorativo.

Em relação ao aumento da produção cinematográfica nos áureos tempos da Embrafilme, é extremamente rara a existência de artigos que analisem esse *boom*. Grosso modo, há referências ao aumento da produção fílmica brasileira, mas com um tom melancólico, como o triste reconhecimento da vitória do cinema industrial sobre a ousadia estética e ideológica dos filmes do Cinema Novo do início dos anos 1960. No entanto, apesar da crescente diminuição de artigos sobre o Cinema Novo nas revistas cinematográficas especializadas, continua uma profunda simpatia em relação ao movimento e aos seus realizadores, mesmo quando os seus filmes são cada vez mais problematizados. Sublinhamos, por exemplo, que vários cinemanovistas mantêm laços afetivos com os redatores vizinhos. A proximidade ideológica com os realizadores é um vínculo importante, apesar das divergências estéticas ou querelas políticas, como podemos notar, por exemplo, com a passagem de Glauber Rocha por Cuba, ao residir na ilha por mais de um ano.

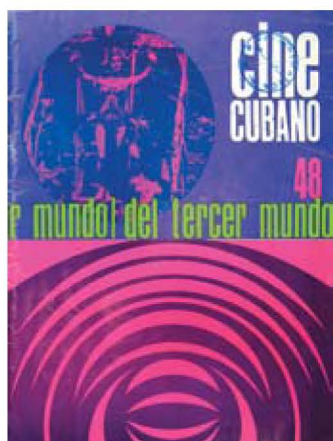
Nos anos 1960 e 1970, várias revistas cinematográficas vieram à luz na América Latina. Algumas publicações prosseguiram a “onda” do cineclubismo que invadiu o nosso território na década de 1950. No entanto, algo comum em muitas dessas revistas é a sua vida efêmera e/ou a sua periodicidade irregular. Alguns países, como Argentina ou Uruguai, se regozijam de terem tido, nas três décadas mencionadas, uma intensa atividade cineclubística e uma erudita crítica cinematográfica. Inclusive, alguns desses críticos latino-americanos colaboraram em publicações especializadas estrangeiras. Concordamos que o principal campo de disputa entre os partidários e adversários do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) foi a crítica de jornal, enquanto que, tradicionalmente, as revistas já agrupavam redatores que compartilhavam um determinado *parti pris*. Assim, é extremamente rara uma mudança radical na linha editorial nas publicações especializadas latino-americanas – é o caso da Filme Cultura, durante a sua 2ª fase (1970-1971), com José Carlos Monteiro como o seu diretor-editor. Em suma, é possível identificar as publicações simpáticas ou francamente defensoras do NCL.

Em síntese, podemos afirmar que, por seu maior tempo de publicação, as principais revistas ideologicamente vinculadas ao NCL são Cine Cubano (Cuba), Hablemos de Cine (Peru) e Cine al Día (Venezuela). Por tal motivo, essas três publicações são uma das principais fontes de informação em qualquer estudo sobre cinema latino-americano, em especial o NCL. Uma outra publicação diretamente ligada ao NCL é a uruguaia Cine del Tercer Mundo, vinculada à experiência da Cinemateca del Tercer Mundo (C3M). Ironicamente, em relação aos três países latino-americanos com maior tradição cinematográfica (Argentina, Brasil e México),



encontramos dificuldade em identificar, com maior clareza, publicações expressamente defensoras do NCL. Esse aspecto por si só já manifesta um sintoma da situação política e cultural desses países nos anos 1960 e 1970. Claro que, nesses países, há redatores ideologicamente vinculados ao NCL, mas carecem de publicações cinematográficas especializadas francamente relacionadas ao movimento.

Posto isso, postulamos os dois – talvez – principais momentos do movimento de sístole e diástole do Cinema Novo com o resto da América Latina. Primeiro, a verve glaucoeriana, a partir de seu célebre manifesto *Eztetyka da fome* de 1965, e a impressionante acolhida de nossos filmes no Festival de Viña del Mar de 1967 e, em menor medida, no de Mérida de 1968. Num segundo momento, a recepção de *Macunaíma*, laureado em Mar del Plata em 1970, e a referência ao cinema brasileiro como o modelo de discurso industrialista. Esse último aspecto é tão marcante que em entrevistas e debates sobre o tema nos periódicos hispano-americanos, cabe ao cinema brasileiro ser a referência, positiva ou negativa, conforme a interpretação do redator, quando o assunto é a criação de uma indústria cinematográfica nacional.



Iremos focar a nossa atenção no segundo momento, ao discurso industrialista, uma vez que as relações entre Glauber e o resto do subcontinente são mais do que conhecidas e podemos dizer que são extremamente sacralizadas – aliás, como tudo o que diz respeito ao cineasta baiano.

O discurso industrialista postula que a criação de uma indústria cinematográfica nacional não é movida apenas por um interesse econômico mas, acima de tudo, político. A controvérsia com os defensores do cinema “de intervenção política” se deve basicamente a essa divergência. O campo do político, para essa vertente, se entende essencialmente como um conjunto de ações no âmbito das organizações políticas (partidos, sindicatos, grêmios, etc). O importante é entender que a cultura, para os defensores do cinema “de intervenção política”, é interpretada como o conjunto de ações do povo em sua luta de libertação nacional. Por sua vez, a vertente industrialista entende que a conquista do mercado local pela própria produção fílmica nacional é uma ação essencialmente política, movida por uma intenção mais ampla, a saber, o confronto com a produção estrangeira, interpretando-o como uma luta anti-imperialista. E é graças a esse fim último que ambas as vertentes, aparentemente tão opostas, convergem.



Assim, o cinema, mais do que mero entretenimento, é considerado uma manifestação da identidade nacional e popular. Portanto, não se trata apenas da defesa da geração de emprego ou renda a partir de empresas nacionais na atividade cinematográfica, mas da expressão de uma cultura. O relevante é o reconhecimento da necessidade de estabelecer um diálogo com o público. Isso significa que se torna fundamental absorver e processar os códigos narrativos da produção hegemônica, uma vez que a formação estética do público nacional, e dos próprios realizadores, se deu através dessa produção estrangeira hegemônica. Porém, os cineastas latino-americanos são cômicos das contradições inerentes ao uso desses códigos narrativos hegemônicos, buscando se afastar do chamado “cinema de espetáculo”. Talvez a tese industrialista seja a mais controversa, pois advoga que o cineasta latino-americano deve assimilar os modelos estrangeiros hegemônicos e, a partir deles, superá-los, ou seja, relacioná-los com elementos nacionais (e/ou subcontinentais).



Como não poderia deixar de ser, nas revistas, na virada dos anos 1960/70, a discussão sobre o que é cinema político é abordada. Os cinemanovistas (e os redatores simpáticos a eles) se preocupam em sublinhar, apesar dos filmes cada vez mais alegóricos, o caráter político do Cinema Novo, seja frisando a alegorização como modo de resistência na então desfavorável conjuntura nacional (censura e repressão), seja contra-argumentando aos seus críticos por intermédio do pensamento industrialista (que, reiterando, é visto como uma ação política).

Nesse sentido, as entrevistas de Joaquim Pedro de Andrade, por ocasião de *Macunaíma*, são sintomáticas. É o caso das entrevistas publicadas em Cine Cubano (reproduzida do semanário montevideano Marcha) e no periódico argentino Cine & Medios, ambas de 1971. Ou seja, são artigos voltados para o epicentro do cinema “de intervenção política” (Argentina e Uruguai). O cineasta faz coro ao discurso industrialista e reconhece que o fenômeno da alegorização dos filmes cinemanovistas é resultante de condições políticas adversas. Devido a esse argumento contextual, Joaquim Pedro se esforça, a todo custo, em demonstrar o quanto *Macunaíma* é um filme político, assim como as suas declarações industrialistas. Ele vai mais além: questiona até que ponto um filme pode realmente mudar alguma coisa. Tais declarações são um recado explícito à encomiástica retórica revolucionária do cinema “de intervenção política”.

Esse aparente ceticismo está coadunado com a necessidade de circunscrever a atual situação do Cinema Novo. Segundo Joaquim Pedro, *Macunaíma*, ao mergulhar na formação ideológica e cultural do povo brasileiro, por intermédio das concepções oswaldianas e do Tropicalismo, dá um novo tom ao político e aos filmes cinemanovistas, um outro grau (não superior; o realizador faz questão de contestar qualquer concepção evolutiva do Cinema Novo) marcado por uma intenção artística e cultural inerente ao movimento brasileiro, inclusive anterior ao atual contexto hostil. No artigo publicado na revista argentina, o cineasta indica que o cinema brasileiro de importância cultural se encontra num outro estágio, distinto das demais cinematografias da América do Sul, não superior ou mais maduro, apesar de frisar

que a cinematografia brasileira tem maior experiência enquanto fenômeno cultural (?). E a passagem mais impressionante do artigo no periódico argentino é a analogia que Joaquim Pedro estabelece entre a obra de Fernando Solanas e o Cinema Novo, ao citar que o projeto do próximo filme do realizador argentino, conforme dito a ele pelo próprio Solanas, se voltaria para o realismo fantástico (trata-se de *Los hijos de Fierro*). Ou seja, Joaquim Pedro vê na obra de Solanas a passagem de um cinema diretamente político para uma obra de caráter mais teoricamente “profundo”, em questões nacionais e populares, o que guardaria semelhanças com o próprio processo do Cinema Novo. Ressaltemos que esse processo, como sublinha o autor, é independente da censura em si, apesar de ela ser uma triste realidade, pois acaba por incentivar uma produção de estilo alegórico. Então, o esforço de Joaquim Pedro é, simultânea e paradoxalmente, reconhecer que a censura é um fator relevante para impedir a realização de filmes “explicitamente políticos”, apesar de também sublinhar que tais filmes alegóricos desenvolvem uma vertente estético-ideológica do Cinema Novo *in nuce* desde os seus primeiros ensaios. Embora Joaquim Pedro não cite, chamamos a atenção de que Octavio Getino, outro integrante do Grupo Cine Liberación, também se encontra envolvido, nesse período, com um filme alegórico, *El familiar*.

Então, o esforço de Joaquim Pedro é, simultânea e paradoxalmente, reconhecer que a censura é um fator relevante para **impedir a realização de filmes “explicitamente políticos”**, apesar de também sublinhar que tais filmes alegóricos desenvolvem uma vertente estético-ideológica do Cinema Novo *in nuce* desde os seus primeiros ensaios.

Em suma, as declarações de Joaquim Pedro, nas duas revistas platinas (sendo que uma é reproduzida na não menos relevante Cine Cubano, porta-voz do NCL), respondem diretamente aos desacordos ao Cinema Novo frente ao impacto do cinema “de intervenção política”. Estrategicamente, o realizador brasileiro vai do impasse ao passe, ao tomar o ponto fraco do movimento (o incômodo fenômeno da alegorização) não como algo determinado pela situação repressiva do país, mas como algo muito mais importante, inerente ao processo cultural do Cinema Novo – sendo que o grande trunfo é apontar no próprio cineasta-modelo do cinema “de intervenção política” (ninguém menos que o codiretor do impactante *La hora de los hornos*) um processo semelhante. A surpreendente (e inteligente) argumentação de Joaquim Pedro desloca o problema da alegorização dos filmes brasileiros do argumento puramente contextual (a censura e a repressão) para um princípio fundamental intrínseco ao Cinema Novo, desde os seus primórdios. O resultado desse raciocínio, ao relativizar o célebre argumento contextual por intermédio de um proposto argumento fundamental, é validar politicamente as obras dos cinemanovistas e, simultaneamente, criticar o Cinema Marginal. A sofisticada argumentação de Joaquim Pedro manifesta as sutilezas da discussão sobre o sentido e a eficácia do cinema político, fora de leituras sectárias. ■

Fabián Núñez é professor adjunto do departamento de cinema e vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). Defendeu nessa mesma universidade, em 2009, uma tese de doutoramento sobre a recepção do Nuevo Cine Latinoamericano pelas revistas de cinema na América Latina.