

QUANDO SE ESCREVE SOBRE CINEMA BRASILEIRO NO MEU PAÍS

Quando se escreve sobre cinema brasileiro no meu país, a Argentina, não se fala somente em filmes dirigidos e produzidos no Brasil, mas de todos os aspectos da produção, distribuição e exibição, assim como da realidade do país. Nos últimos anos há um lento processo de integração cultural regional, perceptível tanto na exibição recíproca das cinematografias quanto nas coproduções crescentes. Porém, em outros espaços – a crítica e o público em geral –, essa integração fica difícil. Este artigo quer explicar os avanços e dificuldades desta recepção em Buenos Aires.

Vê-se muito pouco cinema brasileiro na Argentina comercialmente. A recepção no país *hermano* está condicionada pelas centenárias e coloniais características da distribuição e exibição cinematográficas no mercado sul-americano. Vizinhos que não se enxergam por conta de um sistema imperialista que nos coloniza e isola mutuamente. Há cinema brasileiro apenas em Buenos Aires, e o país é imenso... Por outro lado, as dificuldades de exibição do cinema brasileiro na capital não são muito diferentes das que enfrenta o próprio cinema argentino.

“Se não pode vencer, junte-se a eles”: a distribuição e o marketing das *majors* para *Central do Brasil*, *Cidade de Deus* e *Tropa de elite* foram eficientes no mercado argentino. Nos cinemas de arte, exibem-se os filmes legitimados na Europa, muito poucos (por exemplo, *Orfeu*, *Madame Satã*, *O invasor* e *Amarelo manga*) e com inexpressivos números de público – menos de mil espectadores. Hoje em dia, este circuito está esvaziado e em crise.

O cinema brasileiro se mostra maciçamente, isso sim, nos festivais argentinos. Existe em Buenos Aires há cinco anos o Cine Fest Brasil, promovido pelo Itamaraty. Além disso, os festivais de Mar del Plata e Bafici são janelas onde é exibida a produção mais recente do cinema verde-amarelo. Em 2011, *Girimunho* levou a Menção Honrosa do festival. No Bafici deste ano, houve uma retrospectiva do Cinema Marginal. Vale dizer que, no interior da Argentina, nada é exibido.

Noutros termos, primeiro e terceiro setor (Estado e sociedade civil) se interessam na integração, e o segundo setor (as empresas de capital), somente em regime de coprodução com as multinacionais. Isso torna a atividade cinematográfica regional carente de viabilidade própria (cf. Gustavo Dahl). As iniciativas dos estados são insuficientes quando falamos em distribuição cinematográfica dentro de um processo de integração regional. Outro obstáculo são os ideários nacionalistas, de grande presença nas estéticas.

O processo de integração está se formando aos poucos, a partir dos espaços da produção, os festivais e a crítica universitária. O processo é lento por conta da sua complexidade. Outras vias e produtos da cultura já têm intercâmbios mais intensos, como o turismo, a teledramaturgia, o ensino superior e as colaborações na área de Ciência e Tecnologia, cada dia mais intensas. E por que não o cinema? Em primeiro lugar, podemos atribuir isso às características

predominantes nos filmes. Longe do período clássico-industrial, o cinema contemporâneo da América do Sul não tem uma vocação pelo grande público. Em consequência, o apelo popular é pouco e entramos num antigo debate sobre o nacional e o popular, comum também nos dois países. Em segundo lugar, com a moeda depreciada, resulta um mal negócio trazer um filme nacional para a Argentina, onde as salas de cinema de arte são cada vez menos e se torna difícil recuperar em pesos os investimentos realizados.

Considere a recepção local do cinema brasileiro organizada em três espaços: os meios massivos, as revistas especializadas e a crítica universitária. O público argentino ainda está longe do cinema brasileiro; por este motivo, a crítica nos meios massivos também é pouco valiosa. As estreias brasileiras, uruguaias e paraguaias juntas na Argentina, entre 1996 e 2003, representavam 1% do universo total do período. No entanto, as cifras referentes ao intervalo 2003-2009 são mais animadoras por conta dos acordos de codistribuição: com 26 filmes, aproximavam-se dos 3%.

A circulação regional, estimulada pelos acordos comerciais, propiciou também uma densa troca de símbolos e sentidos entre os povos, como aconteceu com *O ano em que meus pais saíram de férias*, um filme que retrata problemas sul-americanos para falar da realidade brasileira, interpretada e reconhecida pelos vizinhos enquanto “mais um”.

O primeiro sucesso do cinema da retomada em Buenos Aires foi *A ostra e o vento*, com matérias nos jornais de grande circulação, como La Nación, Clarín e Página/12, mas não críticas especializadas. Foi diferente o caso de *Central do Brasil*, que contava com a distribuição da *major* Buena Vista/Disney. Chegou com 27 cópias, capital e interior, e desatou um impacto positivo e forte na crítica. A crítica de um filme posterior de Walter Salles, *Abril despedaçado*, foi pesada. Atribuíram-lhe padrões televisivos, o que não é nenhum elogio no contexto da cinefilia argentina, especialmente agressiva quando percebe estas contaminações. O mesmo aconteceu na estreia de *Lula, o filho do Brasil*, atacado por ser “global”. A crítica permite advertir no discurso o imaginário cultural que um país tem sobre o Outro que é o Brasil. A pobreza, a violência do racismo e o narcotráfico são referências fortes da brasilidade na recepção local.

Lula, o filho do Brasil





À esquerda: *Amarelo manga*,
à direita: *O caminho das nuvens*



VERA BUNGARTEN

A crítica exerce um papel importante em relação à produção brasileira porque o público deste cinema é especializado e procura orientação; além do mais, para as estreias feitas sem propaganda, são trazidos atores e diretores globais, perfeitos desconhecidos na cena argentina... A crítica constrói um sentido para o filme e um imaginário do país de origem, é um espaço vivo e político, que reproduz (ou não) lugares comuns e estereótipos. Os jornais mencionados têm uma política de impulso ao Novo Cinema Argentino – notas de pré-estreia, entrevista a diretores, extensão das críticas, uso de fotos. Mas não há uma política da crítica que oriente a recepção do cinema da região, que ganha críticas mais sucintas, ajustadas ao comentário do tema e, às vezes, ao modo como é tratado.

Os lugares-comuns e os estereótipos se comportam paradoxalmente. Quando estão presentes, são criticados; e se não estão, se critica o filme como carente de autenticidade – porque o crítico tem esse estereótipo em mente e espera vê-lo na tela, vale dizer, projeta o seu horizonte de leitura. Quando aparecem na tela, a crítica se debruça sobre o modo “correto”, ou não, como são mostrados. *Cidade de Deus* foi criticado pela espetacularização da violência urbana, e *Tropa de elite* foi apresentado como continuação de *Cidade de Deus*, discutindo o mesmo assunto.

Nas críticas de jornais, não há distinção entre a realidade e a imagem que a mostra, o que é alienante enquanto crítica artística. A crítica passa do filme à construção de uma imagem do Brasil. Vejamos, por exemplo:

“...la favela Cidade de Deus, un barrio misérnico de Río de Janeiro donde impera la violencia, los niños a los nueve años ya llevan revólver, trafican drogas y muchos de ellos mueren antes de los veinte. Esta favela de nombre paradójico, porque desde luego está dejada de la mano de Dios, es el ejemplo palmario del Brasil hambriento y sin ley con el que el nuevo presidente ha prometido acabar.” (Página/12, 1/2/2003)

Ou, sobre *Amarelo manga*:

“Como tantos filmes brasileños y de modo inevitable, tratándose de un país con una de las estadísticas de violencia más altas del mundo, por la película de Assis circula una tensión siempre a punto de estallar, por cualquier detalle tonto.” (Página/12, 11/3/2005)

De modo perverso e competitivo, na crítica argentina as avaliações sobre um Brasil pobre, violento e desigual continuam sendo indícios de autenticidade fílmica e de reforço, no contraponto, de um ideário argentino segundo o qual nosso país é mais justo. Vejamos o tratamento do racismo na crítica de Página/12 sobre *O caminho das nuvens*:

“...a su reaccionarismo a toda orquesta el realizador debutante Vicente Amorim le suma (...) el suficiente arrojo (de algún modo hay que llamarlo) como para poner a la impecable blonda Cláudia Abreu a hacer de pobre, en un país en el que un abrumador porcentaje de gente desposeída es negra o mulata y sufre de severos problemas de salud y nutrición. Pero claro, ya se sabe: los yanquis las prefieren rubias”. (Página/12, 22/5/2004)



Das revistas especializadas, considerei três: *EscribiendoCine*, *OtrosCines* e *El Amante Cine*. Nas primeiras, fala-se dos filmes e também do mundo cinematográfico brasileiro e mundial como um todo. São publicações especializadas que concentram um nicho de leitores que abrange do setor produtivo ao público cinéfilo que lê a crítica como orientação do seu consumo. Já *El Amante Cine* é fechada a um público cinéfilo, com uma forte política de estímulo ao Novo Cinema Argentino.

EscribiendoCine comenta argumentos e notícias sobre estreias e eventos do cinema brasileiro na cidade. Vejamos o que aconteceu com *Lula, o filho do Brasil*. A análise estilística é rara, há uma contextualização do filme em relação à circunstância política pré-eleitoral, que também aparece na *OtrosCines*. Aqui, a crítica de Diego Battle trata o estilo da fotografia, o roteiro e a trilha sonora. Faz um comentário forte sobre o argumento, que considera pobre e não faz jus à história real de Lula e seu impacto internacional. Para encerrar, destrói o filme por ter uma construção própria da teledramaturgia da TV Globo, com atores de novela.

Não são críticas que se aprofundam para além do plano do enredo e da direção, caracterizando-se por um estilo impressionista – crítica de opinião pessoal, que confunde a realidade brasileira com a sua representação fílmica. Não são trabalhados aspectos clássicos da crítica como adaptação, roteiro, fotografia, atuação ou montagem, ou ainda uma valoração diacrônica – para isso, a história do cinema brasileiro deveria ser conhecida, o que só acontece nos espaços universitários da pesquisa. São publicações concentradas na produção de uma crítica sobre o cinema argentino, que dedicam críticas enxutas ao resto da cinematografia mundial, num contexto de informações gerais sobre o campo da produção, distribuição e consumo.

Articular a crítica com informações do mercado e colocar as filmografias da região no mesmo espaço que quaisquer outras do exterior são trabalhos que os jornalistas deixam de fazer, imersos numa crise que apaga a especialização do crítico de cinema rumo a um jornalismo mais geral. Canais para estar por dentro não faltam: a *web* e as trocas simbólicas já comentadas nos aproximam. Penso que este debate mais aprofundado está se fazendo noutro campo da crítica, o terceiro que mencionei. As universidades da área de estudos do cinema e audiovisual, na Argentina e no Brasil, organizaram-se em associações científicas que reúnem os debates em congressos anuais de cinema. São numerosas as teses produzidas no Brasil e na Argentina sobre as relações comparadas entre um e outro cinema, historiografia e história, crítica, estética, mercado e política cinematográfica. Recomendo três sobre a integração cinematográfica do Mercosul: as de Denise Mota Silva e Gabriela Morena (PROLAM-USP), e a de Marina Moguillansky (Universidade de Buenos Aires), utilizadas como fonte para este artigo.

Falta, como já disse, uma política da distribuição, da exibição e da crítica cinematográfica e jornalística argentinas que destaque com profundidade os debates e os dilemas brasileiros que, ao final, não são tão diferentes dos que discutimos quando falamos em cinema argentino. ■

Andrea Molfetta é escritora e pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Tecnológicas da Argentina (CONICET). Professora Visitante da USP e da UFRJ, publica sobre cinema e arte eletrônica do Cone Sul desde 1998. Organiza regularmente o Seminário Brasil-Argentina de Estudos de Cinema, com fomento das agências de Ciência e Tecnologia dos dois países, no qual promove a conexão entre as pesquisas especializadas para promover um ponto de vista comparativo e integracionista entre as culturas.