

A Psicologia Social vai ao cinema no Brasil: Para pensar a relação entre a ética e a estética

*Márcia Pereira Pedroso
marcia-pp@hotmail.com*

O filme é uma interferência na realidade, ele pode produzir sujeição em série, repetição do mesmo, mas pode também obrigar a inflexões e desvios, porque é parte ativa desta realidade. A eficiência da fábula cinematográfica deve ser buscada nesse fazer, nesse livre jogo de possibilidades alternativas, tipo muito especial de atividade a que é convidado o espectador (LUZ, 2007, p. 35).

Resumo: Este ensaio busca acompanhar a trajetória do cinema produzido no Brasil desde o período do “Cinema Novo” até o período da “Retomada” e pensar sobre sua diversidade, buscando problematizar suas diferentes fases de desenvolvimento, a partir da relação entre seus contextos, suas técnicas de produção, suas propostas estéticas e a percepção sobre o impacto ético-político dessas obras. Deste modo, discute-se aqui a ética e estética da comunicação sobre a perspectiva de como a cinematografia veicula o sofrimento e a miséria em nosso país. Toma-se para tanto, a estética como fundamento expressivo do valor ético, como parte do próprio argumento, que pode ser uma amálgama de conteúdo – ética – e forma – estética. O objetivo é explorar o campo, recortando e costurando os posicionamentos de estudiosos e cineastas importantes para, ao fim da discussão, propor algumas reflexões.

Palavras – chave: cinema, ideologia, ética.

Introdução - Por que a Psicologia Social precisa ir ao cinema produzido no Brasil?

Em 1895, em Paris, Lumière, um dos inventores do cinema, acreditava que a sétima arte não teria o menor futuro como espetáculo e que só serviria para pesquisas científicas. Ao contrário do que previam seus inventores, hoje podemos testemunhar o impacto que esta indústria de contar histórias exerce geração após geração (BERNARDET, 2004). Das partículas cinematográficas encontradas no vaudeville¹, passando pelo pioneirismo dos irmãos Lumière e chegando à revolução comercial em grande escala, o cinema vai constituindo-se como um meio de comunicação que desenvolve uma linguagem própria e uma aproximação peculiar com o público (TURNER, 1997).

Todo ano, no Brasil, 90 milhões de espectadores circulam pelas salas de cinema e destes, 11%, ou o equivalente a 9.900.000, assistem a filmes feitos aqui mesmo no Brasil (ARANTES, 2008). Essa percentagem de audiência aos filmes feitos no Brasil preserva as salas brasileiras de

¹ Vaudeville foi um gênero de entretenimento de variedades predominante nos Estados Unidos e Canadá do início dos anos 1880 ao início dos anos 1930. Desenvolvendo-se a partir de muitas fontes, incluindo salas de concerto, apresentações de cantores populares, "circos de horror", museus baratos e literatura burlesca, o vaudeville tornou-se um dos mais populares tipos de empreendimento dos Estados Unidos. A cada anoitecer, uma série de números eram levados ao palco, sem nenhum relacionamento dire(c)to entre eles. Entre outros, músicos (tanto clássicos quanto populares), dançarina(o)s, comediantes, animais treinados, mágicos, imitadores de ambos os sexos, acrobatas, peças em um único ato ou cenas de peças, atletas, palestras dadas por celebridades, cantores de rua e filmetes. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Vaudeville>>. Acesso em 16 dez. 2008.

uma internacionalização total, embora seja possível questionar se esta internacionalização, de fato, não ocorre mesmo assim. Além dos mecanismos de proteção interna, também há uma significativa fatia do mercado nacional conquistada pelo amadurecimento das produções brasileiras e da sua estrutura que permite que as produções se aproximem dos brasileiros – pela distribuição e pelo marketing de lançamento dos filmes.

Em um mercado mundial dominado pelas produções hollywoodianas, todos os artifícios são necessários à proteção dos mercados cinematográficos nacionais, desde investimentos em novas tecnologias, marketing ou incentivos financeiros e fiscais, até a construção de legislações cuidadosas que limitem a inserção de produções internacionais. No caso do Brasil, o movimento recente do aumento dos filmes nacionais em cartaz e de espectadores merece uma análise mais atenciosa, procurando perceber que relação se estabelece entre o brasileiro e sua produção cinematográfica, que se insere hoje, inclusive internacionalmente, com mais facilidade. O resultado pode ser considerado fruto tanto dos mecanismos de mercado quanto da inventividade artística dos cineastas brasileiros.

Outro aspecto dessa inserção nacional e internacional pode se relacionar ao fato de que não é de hoje que a maioria dos produtos da indústria cultural, pela luta de público e mercado, tem se distanciado da arte para se moldar de acordo com certas fórmulas pré-estabelecidas e estereotipadas. Como artifício pela busca de aproximação com o público, ao invés de desafiar as normas sociais existentes, reafirmam-nas e censuram tudo que tenta subvertê-las (THOMPSON, 1995). Vale nos perguntarmos se, em um momento tão pungente do cinema brasileiro, ele também não procura se valer desses subterfúgios, produzindo aquilo que o público deseja consumir.

Com seu “Cinema Novo” – nome que denuncia que houve uma história anterior que ali se extingue, para o início de uma nova etapa – passando pela “Embrafilme”, até chegar ao “Cinema da Retomada” (BUTCHER, 2005), o Brasil foi constituindo uma relação no mínimo particular com a Sétima Arte e, entre idas e vindas, foi estabelecendo formas de expressão relativamente nossas, ao mesmo tempo ovacionadas pelo público e muito recriminadas pela crítica.

O cinema, enquanto meio técnico de transmissão cultural de massa, ou seja, orientado para a produção em larga escala e para uma difusão generalizada de formas simbólicas – ações e falas, imagens e textos produzidos pelos sujeitos e reconhecidos como construtos significativos, que representam ou dizem algo – precisa ser discutido naquilo que se refere a suas implicações para a

vida social. Assim, uma das tarefas mais importantes da Psicologia Social é discutir as conexões entre os sentidos mobilizados pelas formas simbólicas veiculadas e as relações de dominação que, porventura, delas se originem, fazendo uma interpretação da ideologia que ali se estabeleça ou se sustente (THOMPSON, 1995).

A tarefa deste ensaio é tentar acompanhar a trajetória do cinema produzido no Brasil desde o período do “Cinema Novo” até o período da “Retomada” e pensar sobre sua diversidade – o que não nos permite falar em cinema nacional como um corpo homogêneo de obras –, buscando problematizar suas diferentes fases de desenvolvimento, a partir da relação entre seus contextos, suas técnicas de produção, suas propostas estéticas e a percepção sobre o impacto ético-político dessas obras.

O trabalho interpretativo é bastante complexo, pois “aproximar-se deste campo com a expectativa de que alguém possa apresentar análises incontestáveis é como usar um microscópio para interpretar um poema” (THOMPSON, 1995, p. 94). Por isso, o objetivo é explorar o campo, recortando e costurando os posicionamentos de estudiosos e cineastas importantes como Glauber Rocha – autor do famoso texto “Eztetyka da fome 65” (ROCHA, 2004, p. 63) – e Ivana Bentes (2001) – autora, entre outros textos, do polêmico artigo “Da estética à cosmética da fome” – para, ao fim da discussão, propor algumas reflexões.

Na introdução deste ensaio, fizemos uma breve contextualização do cinema no Brasil, buscando justificar sua importância como meio de comunicação de massa e tema para a Psicologia Social. Daqui por diante, o ensaio será dividido em duas partes: um primeiro tópico – O “Cinema Novo” e a “Retomada” –, onde faremos uma breve revisão destes dois períodos de produção cinematográfica no Brasil, com uma sinopse do “Cinema Novo” e uma sinopse da “Retomada”, já elencando alguns dos ideários, obras e contextualizando cada um desses momentos. Um segundo tópico buscará situar o lugar da Psicologia Social nesta discussão, utilizando como ferramentas para esta empreitada os conceitos de ideologia de Thompson (1995) e de retórica de Billig (2008). Nas considerações finais, traremos a visão dos críticos e teóricos fazendo nossa síntese interpretativa sobre o cinema produzido no Brasil nos dois períodos estudados.

1. O “Cinema Novo” e a “Retomada”: sinopses

1.1 O “Cinema Novo”

... Um filme não é arquitetura de efeitos, mas expressão de problemas. (ROCHA, 2003, p. 49)

O “Cinema Novo”, feito principalmente a partir dos anos 60 no Brasil, pode ser considerado um experimento de seus cineastas em “contestarem as tentativas anteriores de se estabelecer um cinema brasileiro que reproduzisse modelos estrangeiros” (BUTCHER, 2005, p. 17). Este desafio à “colonização cultural” se articulava à idéia de diretores como Glauber Rocha que considerava que “os modos de produção seriam indissociáveis da linguagem” (BUTCHER, 2005, p. 17). Glauber pensava que haveria de se encontrar uma expressão cinematográfica própria, como ele diz em seu famoso manifesto “Extetyka da Fome 65”: “a definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração (ROCHA, 2004, p. 67)

Sua visão era de que deveria haver uma filosofia, não em um filme, mas no conjunto de filmes desta época, o que daria ao público uma visão de sua própria existência, como povo faminto que precisava enxergar-se em projetos realizados a partir da “Política da fome”, ao perceber o “condicionamento econômico, político que os levou ao raquitismo filosófico e à impotência” (ROCHA, 2004, p. 64).

Assim como em momentos anteriores, sucedem-se ciclos produtivos com diferentes enfoques, também no “Cinema Novo” desenvolveu-se uma sucessão de períodos internos. O primeiro – 1960-1964 – foi marcado pela mitologia do nordeste brasileiro e sua miserabilidade, quando foram produzidas obras como “Vidas Secas” (1963, Nelson Pereira dos Santos) e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), do próprio Glauber Rocha. O segundo momento, sob a conjuntura da ditadura militar, trazia uma reflexão sobre a história nacional e os embustes desenvolvimentistas da política da época. Este período – 1964-1968 – foi marcado por filmes como “O Desafio” (1965, Paulo Cezar Saraceni) e “Terra em Transe” (1967, Glauber Rocha). O último, mas não menos importante ciclo do “Cinema Novo” – 1968-1972 –, trouxe os ares do Tropicalismo, seus chistes e exotocidades com filmes como Macunaíma (1969, Joaquim Pedro de Andrade).

Alguns autores consideram que o “Cinema Novo” se estenda até meados dos anos 80, encerrando-se com produções como “Memórias do Cárcere” (1984 de Nelson Pereira dos Santos). Este cineasta, que fecharia o período do Cinema Novo, teve também o privilégio de ter sido considerado o autor que o teria aberto, com sua obra “Rio, 40 graus” (1955). Além disto, também

foi considerado precursor do ideal do “cinema de autor”, podendo, com estes títulos, ser classificado como um ícone de um cinema brasileiro engajado.

O ‘autor’ no cinema é um termo criado pela nova crítica para situar o cineasta como poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas. [...] Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor comercial; [...] é não-autor. (ROCHA, 2003, p. 34-35)

Os filmes anteriores à produção de Nelson Pereira Santos eram considerados ingênuos, enquanto o primeiro filme do “Cinema Novo”, “Rio, 40 graus”, deixa de lado a demagogia e mostra uma nova perspectiva ao cinema brasileiro. Para Santos, a técnica não estava em primeiro plano, porque a verdade não precisava de disfarces, refletores e lentes especiais. Neste momento lança-se o slogan do “Cinema Novo”: “uma câmera e uma idéia” (ROCHA, 2003, p. 106). É um cinema que nasce para desbancar a linguagem hollywoodiana que havia invadido o Brasil e para isto tinha um projeto que poderia ser considerado ambicioso e até pretencioso.

Ele pretendia distanciar-se de produções como as da Vera Cruz – a chanchada, a pieguice dos romances e a demagogia de filmes que tratavam de problemas como a fome e a pobreza de forma superficial, buscando esconder as contradições da sociedade brasileira. Para o “Cinema Novo” a “arte engajada deveria fazer a defesa do nacional ante essa ocupação, cujo principal canal de penetração eram os meios de comunicação de massa e seus produtos – difusores de uma cultura alienígena representada pela música, pelo cinema e pela publicidade” (GARCIA, 2007, p. 184).

O “Cinema Novo” parecia muito revolucionário para o seu tempo – com suas idéias de produzir filmes técnica e esteticamente toscos, para se alinhar coerentemente às condições de vida e de produção brasileiras, como forma de assegurar uma identidade e uma linguagem nacional despreocupada com a maquiagem e preocupada em ser fidedigna aos problemas do país – parece ter se distanciado do populismo exigido pelo grande público, ficando muito voltado para si mesmo e para o público engajado.

Para o seu idealizador, Glauber Rocha, “o *Cinema Novo* deveria não só filmar a miséria, mas responder por uma estética da miséria” (GARCIA, 2007, p. 184). As conquistas foram uma linguagem reconhecida mundialmente, uma indústria de produção razoável e o lugar de cinema mais estudado do país. Mas o diálogo com o público não construiu fortes lastros e muitos dos temas fortemente datados perderam-se na falta de memória.

1.2 A “Retomada”

“As relações entre a indústria do cinema e o poder público articulam historicamente questões como mercado, fomento, legislação, distribuição, formação de público, tecnologia e relações com o cinema internacional” (FORNAZARI, 2006, p. 654). Juntas, a EMBRAFILME² – Empresa Brasileira de Filmes S.A – e a ANCINAV – Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual – foram os pilares da política que estreitou as relações entre o Estado e o cinema, buscando assegurar o terreno da produção brasileira a partir de subsídios governamentais.

Com a extinção da ANCINAV e da EMBRAFILME em 1990, durante o governo Collor, a produção do cinema brasileiro caiu assustadoramente.

Alguns filmes, é verdade, tinham sido produzidos antes do desastre. Outros se fizeram em condições de produção primárias, foram mal lançados, ou nem chegaram às telas das salas comerciais. Assim debilitado, o cinema brasileiro saiu do imaginário popular brasileiro (ORICCHIO, 2003, p. 25).

Este mercado só voltou a crescer com as leis de incentivo à cultura – Lei nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, ou Lei 8.685. Ambas incentivavam a doação de parte dos impostos para a produção cultural brasileira protegendo o mercado nacional. O “Cinema da Retomada” pode ser considerado um exemplo desta articulação entre o cinema e o poder das políticas públicas. “A partir de 1995, a produção brasileira melhora. São lançados vários títulos, entre eles “Carlota Joaquina” de Carla Camurati, que, [...] funciona como espécie de marco zero da Retomada do cinema brasileiro” (ORICCHIO, 2003, p. 26).

O novo período áureo do cinema brasileiro traz sucessos como “Carandiru”, “Lisbela e o prisioneiro” e “Os normais”, atingindo um público de 21,4 milhões de espectadores em 2003 (BUTCHER, 2005). A produção estabilizou em 20 a 30 títulos por ano, em torno de 170 longas-metragens entre 1995 e 2001 contra menos de 30 da década anterior (ORICCHIO, 2003, p. 27).

Mesmo com esse estouro do cinema nacional, “menos de 10% dos brasileiros têm salas de projeção e a relação de salas por habitantes no Brasil é uma das mais baixas do mundo” (BUTCHER, 2005, p. 95). Hoje, mesmo com o número em ascensão, há cerca 2045 salas de cinema

² Em 1969, surgia com capital misto – majoritariamente público – a Empresa Brasileira de Filmes, a Embrafilme. Inicialmente, visava à distribuição de filmes brasileiros no exterior, com o objetivo de difundir uma imagem positiva de Brasil, mas logo tal intenção foi deixada de lado a favor de uma expansão mais agressiva do mercado nacional (GARCIA, 2007, p.186).

no Brasil, o que significa mais ou menos de 90.000 habitantes para cada sala, enquanto o número ideal seria de 30.000 habitantes por sala.³

Contudo, os números de salas e espectadores de filmes brasileiros subestimam sua audiência dos filmes da “Retomada”, porque a aproximação entre televisão e cinema, tanto em termos de linguagem, como pelo fato de a televisão veicular os filmes brasileiros, aumenta exponencialmente o acesso dos brasileiros a estas produções. A diferença que deixa de ser tão marcada no modo de se fazer, aparece apenas no modo de se ver.

Muita gente ainda fala, tarde demais, das diferenças entre a linguagem cinematográfica e televisiva. São a mesma linguagem, com os mesmos signos, a mesma força da fotografia, a mesma ilusão de volume provocada pelas imagens que se movem em planos sobrepostos, música, palavras, luz e movimento. A diferença não está na linguagem em que se constrói a narrativa no cinema ou na televisão e sim na maneira como uma e outra são apreendidas. A diferença não é como se faz, mas sim como se vê. Uma sala iluminada apenas pelas imagens que por algum tempo numa grande tela se movimentam, sem que sobre elas tenhamos qualquer controle, é cinema. Uma pequena tela se esforçando para chamar atenção o tempo que for possível, sempre e enquanto nós deixarmos, é televisão (FURTADO, 2000, s.p.).

O cinema que brota depois da produção quase zero gerada pela crise da indústria cinematográfica durante o governo Collor “renasce tributário de uma determinada forma de produção, baseada em renúncia fiscal e controlada, ao menos em parte, pelos departamentos de marketing das empresas investidoras” (ORICCHIO, 2003, p. 29). Contudo, ao mesmo tempo em que se submete a estas regras, produz obras que não deixam de falar do Brasil, em toda a sua variedade de estilos que livremente circulam entre a missão de divertir, preocupar-se com a situação social, ou ambos.

Podemos afirmar, de acordo com o Orocchio (2003, p. 32-33) que na década de 90 “tudo se tornou muito difuso”. Com o fim da guerra fria e a abertura econômica do país, os primeiros sinais do alento da saída do regime militar nos anos 80 começam a aparecer. As mazelas sociais e as contradições seguem as mesmas – carências, miséria, pobreza – mas “ficou mais difícil localizar os responsáveis diretos”. Desta forma, o cinema da “Retomada” não parece ser tão direto quanto o produzido pelo “Cinema Novo” – este último considerado o “superego” do cinema nacional –, mas segue ligado a temas como uma identidade própria e o enfrentamento às questões brasileiras.

³ Informações sobre o número de salas e a expansão do cinema no Brasil podem ser encontradas no site do Festival do Rio. Disponível em: <http://festivaldoriorio.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=58>. Acesso em 04 dez. 2008.

2. A Psicologia Social: para pensar a relação entre a ética e a estética no cinema brasileiro

No primeiro tópico, tentamos acompanhar a trajetória do cinema produzido no Brasil nos períodos do “Cinema Novo” e da “Retomada”. A partir das relações entre os contextos dos dois períodos, suas técnicas de produção, suas propostas estéticas e a percepção sobre o impacto ético-político dessas obras, buscaremos, no segundo tópico, situar o lugar da Psicologia Social nesta discussão, utilizando como ferramentas os conceitos de ideologia de Thompson (1995) e de retórica de Billig (2008).

Para tanto, inicialmente vale notar que o diálogo entre o “Cinema Novo” e o “Cinema da Retomada” é inevitável, pois o primeiro é constituinte do segundo, de modo que é impossível para a “Retomada” não se relacionar com o “Cinema Novo”, seja pela via da imitação, da reformulação, da competição, ou mesmo da sua negação (ORICCHIO, 2003). Também é importante observar que esses nomes – “Cinema Novo” e “Retomada”, dados a estes ciclos do cinema no Brasil, não são consensuais no meio cinematográfico.

Primeiro, porque para alguns teóricos os dois períodos dão ares de iniciarem ou reiniciarem histórias que pareciam ter acabado e isto não se confirma, pois mesmo com todos os percalços e preconceitos havia cinema antes do “Cinema Novo”, havia cinema entre o que se chama “Cinema Novo” e “Retomada” e haverá cinema depois de ambos. Segundo, porque dentro dos próprios períodos temos uma variedade tão grande de produções que não é possível defini-las por uma única nomenclatura e muito menos por uma forma de se fazer cinema apenas.

Contudo, são períodos nomeados e marcados na maioria dos estudos sobre cinema e servem como referência para pensarmos contextos históricos específicos, sem a pretensão de reduzir o cinema feito nestas duas épocas no Brasil a circunscrições rígidas, que não foram idealizadas nem mesmo pelos precursores de cada período. Conforme Walter Lima Jr., em depoimento intitulado “A Sombra de Glauber Rocha”, no livro de depoimentos de Lúcia Nagib (2002), “O Cinema da Retomada”, nem mesmo o próprio Glauber Rocha achava que o “Cinema Novo” tinha um carimbo de sua presença ou do que quer que fosse.

Para Lima Jr., antes de se imporem formatos e carimbos ao cinema brasileiro é necessário o reconhecimento de sua qualidade mais admirável: de se inventar e reinventar a todo o momento. Então, entendendo um estilo como “uma maneira estética de pensar o mundo” (p. 30), pode se

considerar que “cada estilo contém internamente contradições e desdobramentos” (LUZ, 2007, p. 34).

2.1 O lugar da Psicologia Social na discussão sobre cinema no Brasil

Para pensar o lugar da Psicologia Social na discussão sobre o cinema produzido no Brasil, é necessário primeiramente situar o cinema como um meio técnico – substrato material, pelo qual uma forma simbólica é produzida e transmitida – e também, como meio de comunicação de massa orientado para a produção em larga escala e para uma difusão generalizada de formas simbólicas. Essas formas simbólicas são constituídas de ações e falas, imagens e textos produzidos pelos sujeitos e reconhecidos como construtos significativos, que representam ou dizem algo (THOMPSON, 1995).

Além do mais, é importante partir

do pressuposto de que a mídia é atualmente um dos mais importantes equipamentos sociais no sentido de produzir esquemas dominantes de significação e interpretação do mundo. [...] Os meios de comunicação de massa produzem formas de existir que nos indicam como nos relacionar; enfim, como ser e viver dentro de um permanente processo de modelização (COIMBRA, 2001, p. 2).

Por fim, precisamos reconhecer que o objetivo da Psicologia Social é discutir as conexões entre os sentidos mobilizados pelas formas simbólicas veiculadas e as relações de dominação que, porventura, delas se originem, fazendo uma interpretação da ideologia que ali se estabeleça ou se sustente. Ideologia é entendida aqui, no seu sentido thompsoniano (1995), como o uso de formas simbólicas para produzir ou manter relações de dominação. Desta forma, a Psicologia Social precisa ir ao cinema produzido no Brasil e levá-lo tão a sério quanto são levados os estudos sobre a televisão.

2.2 A questão ética da estética

O problema não é apenas a história contada, mas o modo de contar. [...] O cinema logo passa a ser um campo de embate para formas concorrentes de contar histórias, o que significa, também, de repetir ou de reinventar a história (LUZ, 2007, p. 35)

Para esta análise torna-se fundamental a compreensão de que “a forma pode ser considerada parte do próprio argumento e, nesse caso, a diferença entre forma e conteúdo cai por terra” (BILLIG, 2008, p. 13) e, portanto, na produção cinematográfica, como em tudo o mais, tanto os adornos de um argumento quanto o seu conteúdo podem expressar sua ideologia e sua ética.

Desta forma, por trás de qualquer estética haverá sempre uma posição ideológica – tomando como ponto de partida para este conceito a idéia marxista de anterioridade do real frente à consciência ou, em outras palavras, de que uma representação deriva de um objeto. Então, “o problema essencial não está no dilema ideologia/não ideologia, mas na forma como cada ideologia (e cada estética) particular estabelece seus vínculos e define os interesses com os quais ela assume compromisso” (XAVIER, 2005, p. 67).

Toda narrativa de uma história é sempre a representação de uma suposta realidade, que edifica posicionamentos e visões de mundo – de homem, do que seja bom e do que seja ruim – características destes posicionamentos. Deste modo, não há possibilidade de neutralidade para as narrativas, porque não há neutralidade nas representações de mundo que subjazem a elas (MOSCOVICI, 2003). “É sobre esta ótica que se legitima um exame acerca da forma de mostrar e de dizer, uma re-flexão ou re-dobramento sobre os constituintes da linguagem do cinema” (LUZ, 2007, p. 35).

Ao mesmo tempo, a linguagem ou as linguagens do cinema apresentarão diferentes *ecos* no mundo, gerados pela possibilidade de escuta, de interpretação e de crítica. A fricção entre o discurso explicativo do autor, que conceitua e ordena esta realidade, e outras possíveis explicações para ela traduzem-se em embates de saberes, onde uns tentam sobrepujar outros (MOSCOVICI, 2003). “O espectador é um executante que realiza aquele mundo” (LUZ, 2007, p. 36).

Então, os diferentes tipos de cinema, sejam narrativos – que fabricam fábulas institucionalizadas, clássicas, naturalistas, melodramáticas – ou não, podem ser analisados como aproximações da realidade e aí está, precisamente sua conotação ética – não somente porque irão brigar em torno do que dizer ao espectador, mas também pelo como dizer para melhor atingi-lo em sua credibilidade. As ofertas de alternativas, a escolha pelos clichês, as possibilidades de inversão de visões tradicionais, ou como ambas as probabilidades aparecem nas produções cinematográficas, fará a aproximação de ideologias e de éticas que traduzirão seu papel político de intervenção na realidade, em sua manutenção ou em sua transformação.

3. Considerações finais - um trajeto interpretativo pelos ideários a respeito do “Cinema Novo” e da “Retomada”

Estas considerações finais serão um recorte da visão de alguns críticos e teóricos, ao fazer uma síntese interpretativa sobre o cinema produzido no Brasil nos dois períodos estudados.

Primeiro, serão estabelecidas algumas diferenças básicas entre os dois períodos– sua ideologia e sua ética – e depois serão trazidos os motivos pelos quais estes períodos foram e são tão admirados e tão condenados.

Enquanto o “Cinema Novo” dos anos 60, “época em que o mal-estar social podia ser associado a atores políticos definidos”, sabia a quem atribuir os problemas do Brasil e tinha sua mira no imperialismo e nas suas diferentes manifestações dentro de nossa cultura (como o fato de se querer fazer cinema nos moldes do cinema hollywoodiano no Brasil), o cinema da “Retomada” carrega em si uma diversidade característica da fragmentação dos anos 90, quando as causas coletivas se enfraqueceram em nome de agendas individuais (ORICCHIO, 2003).

Se a pergunta fosse o que se transforma no período de 30 anos entre a década de sessenta e a década de noventa, teríamos, entre outras coisas, que voltar à obra de Glauber Rocha e a seu manifesto “Eztetyka da Fome 65” (2004), para entendermos a proposta filosófica e ética do “Cinema Novo”, em que a fome deixa de ser um lema da vitimização e é enunciada pelo cineasta, em um sentido afirmativo e transformador:

A questão ética é a de como mostrar o sofrimento, como representar os territórios de pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? A questão estética pode se resumir da seguinte forma: como criar um modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios de pobreza, do sertão, da favela, dos seus personagens de dramas? (BENTES, 2007, p. 194).

Segundo Bentes (2007), a resposta ética, política e estética de Glauber foi violentar os sentidos do espectador, destruindo clichês intelectuais da miséria, via uma violência não escrachada, mas simbólica. Essa proposta permitiu ao “Cinema Novo” ir do sertão às favelas, analisar a relação do Brasil com o “estrangeiro” e tocar em questões como classe e militância. Se o clichê muitas vezes reflete a ideologização do argumento, a quebra deste permite abertura de perspectivas.

Quando o “Cinema Novo” se propõe a essa missão, pode-se dizer que ele mergulha em toda a possibilidade que lhe permite a retórica, não aceitando que temas recorrentes sigam sendo trabalhados sempre da mesma forma – ingenuamente, superficialmente – como fazia a proposta cinematográfica anterior. É permitido pensar que nada pode ser inquestionável e isto é levado às últimas conseqüências, assumindo-se esta premissa como conteúdo do argumento, como sua forma

e entrelaçando-se ao seu contexto, recusando-se em aceitar os termos convencionais de debate que instituem realidades sociais por meio de tradições argumentativas (BILLIG, 2008).

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (ROCHA, 2004, p. 65).

Contudo, embora possamos classificar o “Cinema Novo” como engajado, reconhecendo seu papel ético-político no Brasil, há aqueles que o acusam de ser um cinema produzido por intelectuais de classe média expressando suas próprias contradições e fazendo um cinema que não atingia o público, pois não era entendido por esse, como todo o movimento cultural de político do cinema na época (BERNARDET, 2007).

Portanto, conscientemente, jovens diretores resolvem fazer fitas que politizem o público. Todos iniciam seu filme com uma determinada visão da sociedade já esquematizada em problemas que provêm mais da leitura de livros de sociologia que de um contato direto com a realidade que iriam filmar: a favela. As histórias foram elaboradas para ilustrar idéias preconcebidas sobre a realidade, que ficou assim escravizada, esmagada por esquemas abstratos (BERNARDET, 2007, p. 23).

O cinema que desafiava a indústria cultural propondo que, em um país subdesenvolvido, a técnica e a estética deveriam ser essencialmente marcadas por esse subdesenvolvimento como forma de um posicionamento ético-político, foi acusado de restringir a realidade, dando a impressão de que ela tenha sido “inventada especialmente para o bom funcionamento da demonstração”. E o resultado disto, poderia ser, ao invés da politização desejada, a passividade de não ofertar ao espectador a possibilidade de imaginar outras saídas que não as dadas pelo filme.

O espectador absolutamente não é solicitado a participar da obra; a única coisa que se exige dele é que sente em sua poltrona e olhe para a tela, nada mais.[...] O filme fecha-se em si próprio, e o espectador, limitando sua participação a aceitar ou recusar, fica de fora (BERNARDET, 2007, p. 43).

Bem, muito embora alguns autores se posicionem desta forma com relação ao “Cinema Novo”, também há críticas severas ao cinema da “Retomada”. Bentes (2007) define o salto do “Cinema Novo” ao “Cinema da Retomada” como um mergulho em um ambiente de perspectivas políticas anêmicas e escassas ambições de experimentação estética. “Encontramos o sertão e a favela inseridos em um outro contexto imaginário, no qual a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de ‘tipicidade’ ou vista como uma ‘natureza’ diante da qual não há nada a fazer” (2007, p. 194).

Tal posicionamento fundamenta a idéia de que, dependendo da forma como determinados assuntos aparecem na cinematografia, eles deixam de intervir na realidade, para passarem a acessórios banalizados sobre essa realidade. Seria uma assunção do clichê como fundamento do argumento, ideologizando as mazelas sociais, em nome da identificação do público, que não seria violentado em suas concepções tradicionais, para ter suas concepções corroboradas e apaziguadas, postura que Bentes (2007) caracteriza como “cosmética da fome”.

Mas nem só de cosmética vive o cinema da “Retomada”. O fato de não possuir uma coesão interna que possa inscrevê-lo dentro uma forma somente, pode dar a idéia de fragmentação política, mas também pode ser entendido como uma autorização a diversidade e uma permissão à espontaneidade, sem a preocupação de uma coerência filosófica que o aprisione. No entendimento de Oricchio (2003, p. 59), “pensar o Brasil como uma totalidade era ambição do cinema dos anos 1960 que, por sua vez, retomava o projeto modernista dos anos 1920 em seu desejo de destacar ou, talvez, construir a nossa especificidade”.

O cinema da “Retomada” permite-se superficial em alguns momentos e extremamente dedicado à reflexão em outros. Basta que contrastemos duas produções como o filme “Pequeno dicionário amoroso” (1997) e “Bicho de sete cabeças” (2001) para podermos vislumbrar um tanto desta ambigüidade. Enquanto o primeiro pode ser classificado com frívolo, sem trazer questões importantes ao debate, o segundo coloca em cheque a família e suas estruturas autoritárias e impermeáveis às questões da vida.

Para Oricchio (2003, p. 151), fazia-se cinema político nos anos sessenta, porque tudo estava impregnado de política. Mas, ao mesmo tempo, “era como se o Cinema Novo só pudesse perceber a miséria – e o potencial revolucionário que crescia no caldo cultural da injustiça – sem enxergar que muitas vezes a criatividade pode surgir mesmo neste contexto de grande carência material”. Tais comentários permitem-nos lembrar que não somente o filme pode ser ideológico, mas a crítica também, pois, se há coisas mais do que a miséria, podemos ficar curiosos sobre qual delas poderia ser considerada mais importante.

Da mesma forma, diferentes frentes se erguem na crítica ao cinema brasileiro contemporâneo – em sua defesa ou em seu ataque. Há os que o defendem como novas propostas éticas, políticas, estéticas pluralizadas e os que o afirmam como cosmética. Alguns se apegarão à estética da fome sem poder acolher as novas manifestações estéticas, sem pensá-las como um novo

colonialismo. “O cinema brasileiro do anos 1990 e o começo dos 2000 aponta para alguns caminhos paradoxais. O que há de mais vigoroso nele mostra a corrosão de um cânone - político e estético – firmado nos anos 1960 pelo Cinema Novo” (ORICCHIO, 2003, p. 228).

Para finalizar, podemos ponderar que nenhum dos dois períodos pode ser considerado um todo homogêneo, sem contradições ou ambigüidades. O cinema da “Retomada” trabalha com a linguagem televisiva, do marketing e da publicidade, mas isto não o diminui; pelo contrário, cada obra merece uma análise em detalhe, procurando identificar onde e como esta estética opera e em que medida ela pode ser um vetor das possibilidades críticas do espectador. Por sua vez, o “Cinema Novo” pode ser entendido como uma produção que, embora mais cultuada depois de seu tempo, assim é por ser reconhecida como uma apresentação ético-estética dos limites técnicos de uma época, o que não se repetiria hoje. Enquanto o cinema contemporâneo se desenvolve no contexto em que estamos mergulhados e seu argumento e ideologia nos envolvem de uma maneira bem mais visceral do que ao falarmos do passado e bem menos idealizada também.

4. Referências

ARANTES, S. Público de cinema no Brasil diminui 2,9% em 2007. **Folhaonline**, 12 jan 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u362747.shtml>>. Acesso em 16 dez. 2008.

BENTES, I. . Da Estética à Cosmética da Fome. In: **Jornal do Brasil**/Caderno B, Rio de Janeiro, p. 1 - 4, jul. 2001.

BENTES, I. Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo. In: BENTES, Ivana (org.). **Ecos do cinema:** de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 191-224.

BERNARDET, J. **O que é cinema.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

BERNARDET, J. **Brasil em tempos de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BILLIG, M. **Argumentando e pensando:** uma abordagem retórica à Psicologia Social. Tradução de Vera Lúcia Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BUTCHER, P. **Cinema Brasileiro Hoje.** São Paulo: Publifolha, 2005.

COIMBRA, Cecília Maria Bouças. Mídia e produção de modos de existência. **Psic.: Teor. e Pesq.** [online]. 2001, vol. 17, no. 1, p. 1-4. ISSN 0102-3772.

FORNAZARI, Fabio Kobol. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav. **Rev. Adm. Pública** [online]. 2006, vol. 40, no. 4, p. 647-677. ISSN 0034-7612.

FURTADO, J. Cinema e Televisão. **NÃO74**. Abr 2000. Disponível em: <<http://www.nao-til.com.br/nao-74/furtado2.htm>>. Acesso em 16 dez. 2008.

GARCIA, Tânia da Costa. *Tudo Bem* e o nacional-popular no Brasil dos anos 70. **História** [online]. 2007, vol. 26, no. 2, p. 182-200.

< <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vaudeville>>. Acesso em 16 dez. 2008.

<http://festivaldoriorio.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=58>. Acesso em 04 dez. 2008.

LUZ, R. A construção da narrativa. In: BENTES, Ivana (org.). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 29-40.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. 3ª ed. Tradução de Pedrinho Arcides Guareschi. Petrópolis, Vozes, 2003.

NAGIB, L. O. **Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed.34, 2002.

ORICCHIO, L. Z. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ROCHA, G. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

THOMPSON, J. **Ideologia e cultura moderna: teórica crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 6. ed. Tradução do Grupo de Estudos sobre Ideologia, comunicação e representações sociais da pós-graduação do Instituto de Psicologia da PUCRS. Petrópolis, RJ, Vozes, 1995.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo, Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.