

# Mostras retrospectivas: A crítica publicada nos catálogos e a reconstrução de uma memória histórica do “cinema brasileiro”

Cyntia Nogueira\*

## **Resumo:**

A partir da primeira metade desta década, constatamos, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, um movimento consistente de revisão crítica do cinema brasileiro através da realização de mostras retrospectivas e da publicação de “livros-catálogos” que propõem novas abordagens para a compreensão de diversos momentos e aspectos do cinema produzido no Brasil. Este artigo procura analisar o papel da crítica veiculada nessas publicações como mediadora de uma nova recepção para os filmes e como espaço de legitimação e disputas por autoridade cultural na renovação dos parâmetros de análise e classificação consolidados pela tradição crítica moderna, baseados em noções como “nação” e “autoria”. Observa-se, assim, a construção de novos cânones estéticos e políticos, assim como a defesa do cinema popular de gênero.

**Palavras-Chave:** cinema brasileiro – crítica – memória.

## **Abstract:**

After the first half of this decade, it was possible to see, especially in Rio de Janeiro and São Paulo, a consistent movement of critic revision of Brazilian cinema through the promotion of retrospective exhibitions and the publication of "catalogue-books"

---

\* Formada em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Comunicação, Imagem e Informação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente, é professora substituta da Faculdade de Comunicação da UFBA.

which suggest new approaches to the comprehension of several moments and aspects of the cinema made in Brazil. This article intends to analyze the role of the reviews published in those products as the mediators of a new reception to movies and as a space of legitimating and of cultural authority dispute in order to renew modern criticism tradition consolidated analysis and classification parameters, based on notions as "nation" and "authorship". Thus, the construction of new political and aesthetic canons, as well as the defense of popular genre cinema can be observed.

**Keywords:** Brazilian cinema - critical review - memory

Este artigo pretende investigar qual o papel ocupado pela crítica publicada nos catálogos e no programa de três mostras retrospectivas, realizadas na primeira metade desta década, na renovação do discurso histórico sobre o cinema brasileiro. A hipótese trabalhada é a de que, além de constituírem um contexto renovado para a recepção dos filmes, é possível verificar nessa produção textual um esforço consistente de revisão e questionamento dos parâmetros de análise e de classificação que ajudaram a instituir e a sustentar os principais cânones cinematográficos nacionais ao longo de, pelo menos, quatro décadas.

O recorte justifica-se pela relevância cada vez maior dos catálogos e, em alguns casos, apenas dos programas, como um "lugar" de publicação para jovens críticos e um "espaço" de revisão crítica do cinema brasileiro. Isso pode ser percebido tanto a partir dos recortes propostos, quanto pela quantidade e qualidade de textos, informações técnicas, entrevistas, depoimentos e material iconográfico disponibilizados, o que traduz, muitas vezes, o resultado de um longo trabalho de pesquisa em cinematecas e arquivos pessoais e, não raro, um esforço de restauração e preservação das obras exibidas.

O produto "catálogo", assim, permite ampliar o trabalho crítico da curadoria, fornecendo novos dados para a contextualização estética, cultural e histórica dos filmes e conferindo maior permanência à reflexão e aos debates propostos pelas mostras.

Por outro lado, parte-se do pressuposto de que a principal tradição crítica de pensamento sobre o cinema brasileiro, herdeira do ideário político-moderno consolidado a partir dos anos 60, edificou seus parâmetros de análise e classificação a partir das noções de "autoria" e "nação", conceitos que, como observa Jean-Claude Bernardet (1994), tiveram um forte

impacto também na construção de um discurso histórico sobre o cinema produzido no país.

Embora, como observam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983), a percepção do cinema brasileiro a partir de sua vocação para "interpretar" ou "representar" o país - o que atribui aos cineastas uma espécie de missão - apareça em diversos momentos da história do cinema brasileiro, de acordo com a formulação canônica da crítica moderna esse sentido missionário deve ser acompanhado por um esforço de investigação da linguagem cinematográfica, ou seja, pelo casamento entre inovação estética e crítica social (Xavier, 2001).

Bernardet (1995), em outra obra expressiva e cheia de sugestões polêmicas, acusa os recortes e contextos viciados que embalam a chamada "Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro". Se, por um lado, visões nacionalistas e o gosto por olhares panorâmicos tenderiam a achatar sob o mesmo plano conjuntos significativos e diversos de nossa cinematografia, por outro, o autor identifica um pendor para entender o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes, com o privilégio à produção e aos grandes autores, em detrimento da exibição e do contato com o público.

Apesar deste último aspecto não ser uma particularidade "brasileira", por aqui a idéia da produção como um fim em si mesmo seria, em suas palavras, numa "profissão de fé ideológica" (1995, p.26). Assim, diante do que seria uma irremediável ocupação do mercado interno pelo produto norte-americano, o nosso destino seria o "filme cultural", "de arte", investido da incumbência de "representar" o país. Daí, também, acusa, a escassez de estudos teóricos que contemplem a questão da exibição e, muito menos, da recepção.

Sob esse aspecto, o presente texto se insere dentro de um esforço de deslocar o olhar do âmbito da produção, ou seja, da análise dos filmes, para

o da crítica entendida aqui como instância mediadora de uma nova recepção de boa parte do que o cinema brasileiro produziu ao longo de sua história, tentando identificar o surgimento de recortes e contextos renovados para a compreensão dessa cinematografia.

Como objeto de estudo, tomarei como exemplo dois catálogos e um programa de três mostras realizadas em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Brasília, escolhidas por suas respectivas abordagens e pelo impacto que representaram na renovação dos discursos históricos autorizados sobre tema: "Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras – Filmes produzidos nos anos 60 e 70" (2001), com organização e curadoria de Eugênio Puppó, "Miragens do Sertão" (2003), com curadoria de Hernani Heffner, e "Cinema Brasileiro: a vergonha de uma nação" (2004), com organização e curadoria de Remier Lion.

Para a análise desses produtos, utilizarei alguns pressupostos da Estética da Recepção, tendo em vista o pensamento de Hans Robert Jauss (1994). Ao propor, no final da década de 60, um método de análise das obras literárias e da história da literatura que levasse em conta o papel do leitor e da recepção, Jauss defende que:

"A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete" (1994, p. 25)

Sob essa perspectiva, o teórico afirma que o novo não deve ser considerado jamais como uma categoria apenas estética, mas também como uma categoria histórica. Se a reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita descortinar as questões para as quais ela foi resposta, a pergunta reconstruída é sempre abarcada pelo horizonte de expectativa do presente - e o entendimento, resultado da fusão desses dois horizontes.

Nesse sentido, Jauss afirma que um passado literário só logra retornar quando: (1) uma nova recepção o traz de volta ao presente; (2) uma postura estética modificada se reapropria de coisas passadas; (3) o novo momento da evolução literária lança uma luz inesperada sobre uma literatura esquecida.

Ampliando essa abordagem para a análise de outras expressões artísticas, no caso, as obras cinematográficas e a história do cinema brasileiro, acredito ser possível identificar, a partir dos dois catálogos e do programa escolhidos, traços desses três percursos. O objetivo, portanto, passa a ser mapear como esses produtos contribuíram para a resgatar um horizonte de expectativa passado, construir um horizonte de expectativa presente e, por fim, possibilitar um novo contexto de recepção e de produção de sentido para os filmes exibidos.

Por outro lado, procurarei caracterizar a atividade da crítica também como um trabalho de memória. Para isso, me apoio no aporte teórico reunido pela pesquisadora Aline Pereira (2004), em sua análise sobre as estratégias de legitimação da crítica teatral moderna brasileira através da consagração da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, como marco fundador do teatro moderno no Brasil<sup>i</sup>.

Utilizando o conceito de *quadros sociais da memória* proposto por Halbwachs (1990), ela observa que, ao mediar os eventos públicos, ajudando a constituí-los dentro da comunidade cultural em que se inserem, os críticos se legitimam enquanto autoridades culturais. A crítica, no caso, a jornalística, é vista como um quadro social da memória, ou seja, um espaço de legitimação que possibilita, ao longo do tempo, a construção e reprodução de discursos autorizados. Sob essa perspectiva, o conhecimento produzido pelos críticos, reafirmado a cada nova crítica, atua na formação de uma *memória coletiva* e, portanto, também de uma *memória histórica*, reinterpretando o presente a partir da análise de elementos do passado.

Pereira chama atenção, ainda, para as contribuições de historiadores como Pierre Nora (1984) e Jacques LeGoff (1984). O primeiro no que diz respeito à ênfase na importância dos “lugares da memória”, que a pesquisadora aproxima da noção de “quadros sociais da memória”. Para Nora, observa, os lugares da memória “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (Nora, apud Pereira, 2004, p. 74).

Tendo em vista que os lugares de memória são necessários na medida em que promovem uma desacralização do cotidiano, Pereira identifica nas críticas jornalísticas um espaço de manutenção constante da autoridade dos críticos, considerando-as como um lugar de memória na vida cotidiana. No entanto, fazendo eco a LeGoff, ressalva que a constituição dos “quadros sociais” ou “lugares” da memória é sempre marcada por relações de poder, disputas por autoridade e autenticidade sobre a *memória coletiva*.

Isso nos leva a duas considerações em relação ao nosso objeto de análise. A primeira é a de que, de forma análoga, a realização de mostras retrospectivas e a crítica veiculada nos catálogos produzidos no âmbito desses eventos podem ser considerados igualmente como “lugares de memória”; a segunda, decorrente dessa constatação, é que, no contexto da crítica brasileira da última década, tais iniciativas passam a constituir “espaços de legitimação” para novos grupos sociais na disputa por autoridade cultural e poder de influência sobre a constituição dos discursos históricos sobre o cinema brasileiro.

### **A tradição crítica moderna: idéias de “nação” e “autoria”**

É no espectro de uma ampla renovação da crítica cinematográfica mundial e da afirmação do ficou conhecido como Cinema de Terceiro Mundo que se fortalece, no Brasil dos anos 50 e 60, uma geração de críticos preocupados

com a valorização de uma “identidade cinematográfica brasileira”. Alinhados a uma ideologia nacionalista de esquerda, jovens cinéfilos, críticos e futuros cineastas atuam, nesse período, como “inventores” de uma tradição estética e teórica com forte impacto na elaboração de discurso histórico sobre o cinema produzido no país.

As “tradições inventadas”, observam Eric Hobsbawn e Terence Ranger, têm como característica o fato de estabelecerem uma relação artificial com o passado histórico. De acordo com esses autores, “toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal” (2002, p.21). A invenção de uma continuidade histórica, assim, seria uma espécie de condição para a afirmação de grupos e movimentos ideológicos sem antecessores.

É o que ocorre com o Cinema Novo. A partir da militância crítica em jornais diários, revistas especializadas e órgãos de divulgação dos cineclubes, os cineastas do movimento conquistam espaço no meio cultural brasileiro e, através de seus textos, preparam terreno para a recepção de seus filmes. Assim, a partir de suas críticas, filmes e, aos poucos, de um crescente prestígio no cenário internacional de revistas e festivais de cinema, passam a defender um programa para o cinema nacional que tem como principais eixos, ideológico e estético, os conceitos de “nação” e de “autoria”.

Esse programa ganha contornos explícitos com o lançamento do livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de Glauber Rocha, em 1963. Adotando a metodologia do autor, o cultuado crítico e cineasta brasileiro reescreve a história do cinema brasileiro em busca de uma tradição para o Cinema Novo e, ao mesmo tempo, de parâmetros para uma estética “genuinamente” brasileira. O texto, assim, tenta definir quais os diretores brasileiros interessam ou não ao Cinema Novo.

Como bem sintetiza Arthur Autran: “Basicamente os cineastas destacados como exemplos são Humberto Mauro, Alex Viány, Nelson Pereira dos Santos

e Roberto Santos; enquanto na contramão da história estariam Mário Peixoto, a Vera Cruz, as chanchadas e Walter Hugo Khouri” (2005, p.32). Os cineastas que “interessam”, portanto, são aqueles que conseguem fazer um cinema comprometido com realidade social e elaborado esteticamente, com poucos recursos. A idéia de autoria, assim, ganha um sentido diferente daquele da política dos autores francesa, tal como desenvolvida ao longo dos anos 50 pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*.

Como observou Jean-Claude Bernardet, para os críticos-cineastas do Cinema Novo as produções autorais deveriam assumir compromisso com a realidade social e com a história, opondo-se por definição à indústria - características que seriam impensáveis no horizonte da crítica francesa. Glauber Rocha adota, assim, uma concepção “original” de autoria, que absorve os ideais estéticos e ideológicos do período. Segundo Bernardet: “A história é um campo de batalha ideológica, e Glauber, a partir do *autor*, apropria-se da história”. O Glauber teórico, assim, “constrói uma tradição a partir da ruptura, que passa a ter um efeito simultaneamente retrospectivo e prospectivo” (1994, p.139-144).

Podemos afirmar que é essa tradição, vinculada à estética e à crítica moderna, que se afirma a partir desse momento como dominante dentro dos estudos de cinema brasileiros, servindo como referência para a constituição e perpetuação de seus cânones cinematográficos (Xavier, 2001).

### **A vergonha da nação! Do autor ao filme popular de gênero**

Diante da crise institucional vivida pelo cinema brasileiro a partir dos anos 80 e que vai culminar, na virada da década de 90, no dramático fechamento da Embrafilme, com o esfacelamento repentino e sem substitutos de um modelo de produção que vingou durante duas décadas, parte significativa da classe cinematográfica e da intelectualidade brasileira, frente à necessidade de, mais uma vez, legitimar socialmente o cinema

brasileiro, vai recorrer ao cinema novo como um momento de grande prestígio artístico do cinema "nacional", fiador da relevância e solidez dessa cinematografia.

Assim, busca-se novamente na "tradição inventada" não apenas uma matriz estética para o cinema brasileiro de "qualidade artística", mas principalmente um discurso que visa mesmo garantir a sua existência. De acordo com Luís Alberto Rocha Melo: "Paradoxal, no discurso da 'retomada', é que 'cinema brasileiro' não quer dizer *mercado de cinema no Brasil*. O que é 'retomado' no Brasil do período pós-Collor não é a atividade *em seu conjunto* (produção-distribuição-exibição), mas um determinado discurso político para legitimar a *produção de filmes*" (2005, p.67). Voltam à baila, assim, o tema da identidade nacional e do papel social e político dos cineastas.

Em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, lançado em 1995, Bernardet já apontava o esgotamento desse discurso histórico ao observar o quanto tal filosofia, calcada na ideologia da produção, teria embasado "grande parte dos entendimentos dos cineastas com as instituições de estado", tendo sido responsável, em boa medida, pela "paralisia da produção cinematográfica" do início da década. É, entretanto, apenas no final dos anos 90 e, principalmente, a partir dos anos 2000, que se pode observar, de forma mais articulada, a emergência de novos discursos e, também, de novos espaços de atuação para a crítica cinematográfica brasileira.

A realização da mostra e publicação do livro-catálogo *Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras – Filmes produzidos nos anos 60 e 70*, com organização, curadoria e edição de Eugênio Puppó, nesse sentido, podem ser considerados marcos na cinefilia brasileira recente. A primeira versão do catálogo, lançado em 2001, com apoio do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, contou 62 textos inéditos, que procuravam não apenas contextualizar para o espectador contemporâneo a dimensão histórica,

cultural e estética do movimento e das 43 obras exibidas, como também questionar algumas das categorias a partir das quais essa produção costuma ser lida<sup>ii</sup>.

A grande atenção conferida ao livro-catálogo, nesse sentido, revela o desejo de difundir não apenas um conjunto relevante de obras praticamente esquecidas, em sua maioria pouco vistas e debatidas, mas também de constituir uma fonte de pesquisa e referência para se pensar a partir diferentes matizes o cinema brasileiro culto daquele período. Vou me ater aqui a dois pontos, que considero particularmente relevantes para a nossa discussão.

Primeiro, o questionamento da própria denominação “marginal” ou, até mesmo, da validade, hoje, de categorias como “cinema novo” ou “cinema marginal”, fortemente marcadas por conformações político-ideológicas do período, para análise do cinema culto produzido no Brasil nos anos 60 e 70; e, em segundo lugar, a ênfase aos deslocamentos que os filmes realizados e reconhecidos sob essa rubrica promoveram – ou continuam a promover – no que se refere à idéia de nação e ao tratamento do tema da identidade brasileira.

Embora algumas dessas discussões não sejam propriamente novidade, dada às condições precárias de produção e circulação desses filmes, reforçadas pelo cerceamento da censura e pelo contexto ainda fortemente marcado por uma ideologia nacionalista, em que o conceito de “marginal” se opõe imediatamente ao projeto “construtivo” dos cinemanovistas, os embates ou namoros entre cinema marginal e cinema novo ficaram quase sempre restritos às polêmicas entre os próprios cineastas ou a trabalhos acadêmicos de estudiosos do cinema brasileiro.

Assim, temos, na verdade, duas interpretações que não são exatamente convergentes. No texto de abertura do catálogo, Jean-Claude Bernardet envereda por um percurso analítico que, programaticamente, toma um

distanciamento em relação às categorias “cinema novo” e “cinema marginal”, sugerindo uma leitura do cinema brasileiro culto desse período a partir de uma “apreensão mais tátil”, que priorize a “materialidade” dos filmes em vez de suas “significações e ideologias”. Afinal, observa, tanto a utopia romântica do cinema novo quanto a contra-cultura dos anos 60-70 hoje pertencem igualmente ao passado.

De acordo com Bernardet: “É como se não conseguíssemos pensar fora desse sistema de categorias. Tal sistema tem o efeito de promover semelhanças e afinidades entre filmes e diretores, em detrimento de diferenças e particularidades e também de outras afinidades. A perda é evidente, para os filmes e para nós” (2004, p.12).

Numa outra direção, ou seja, de revisão das querelas e proximidades entre os dois movimentos, Ismail Xavier resume a polêmica da seguinte forma: “(...) o Cinema Marginal pisou no acelerador e radicalizou o que já era agressivo e estranhável no cinema feito a partir da estética da fome; e descartou, ao mesmo tempo, certas premissas do Cinema Novo quanto ao sentido da intervenção política”. A saber: os objetivos pedagógicos e a crença em uma “suposta unidade entre tela e platéia que faria do cinema um ritual de identidade nacional” (2004, p. 23).

Uma vez que foi exatamente esse projeto nacional-popular, conduzido por produtores e cineastas oriundos do cinema novo, que prevaleceu na consolidação de um modelo de produção e distribuição para o cinema brasileiro totalmente atrelado ao financiamento estatal (Ramos, 1983), a ruptura dos “marginais” com tais pressupostos foi interpretada quase sempre através de suas alegorias desconstrucionistas, vistas como uma “instância privilegiada de consciência linguística no contexto do sentimento de perda de um objetivo histórico mais abrangente” (Stam, 2003). Ou seja, a percepção da nação como uma “comunidade imaginada”, nos termos de Benedict Anderson, surge associada à idéia de derrota do projeto nacionalista de esquerda e como sinônimo de uma opção pela anarquia.

No que tange aos aspectos estéticos, Rubens Machado Jr. contrapõe à seriedade dos filmes cinemanovistas ao interesse dos "marginais" pelo humor e pela chanchada, recuperada numa chave mais corrosiva de crítica social. No mesmo sentido, João Luiz Vieira, ao explorar o papel da paródia nos filmes "marginais", observa que o alvo satírico destes já não era o cinema estrangeiro, como nas chanchadas, mas o então "respeitável Cinema Novo". Assim, em vez da cultura popular folclórica valorizada por este, o cinema marginal preferiu a reciclagem de materiais heterogêneos da "baixa" cultura popular. E, no lugar de uma busca intelectualizada dos valores nacionais da alta cultura literária, promoveu "a redenção do que era tido como menor, baixo, desprezado, imperfeito e lixo como parte de uma estratégia de subversão". A iconografia visual do cinema novo, assim, ressurgiria nos filmes "marginais" como objetos de citações irônicas.

É fácil perceber, assim, que, no contexto do início da década, quando, como observa Ismail Xavier, diante das novas configurações políticas-institucionais do cinema no Brasil, a tendência é de "retomada do que havia de mais 'contratual' no Cinema Novo", tais filmes, mais próximos do ideário tropicalista, pareçam incrivelmente atuais não apenas em seus aspectos plásticos mas também em suas "significações e ideologias". A ênfase nas diferenças estéticas e nas visões de Brasil apresentadas por esses dois movimentos encontram no contexto de recepção contemporâneo um momento de forte atualização, em que os sentidos "marginal", ou mesmo, numa chave oposta, "marginalizado", perdem força diante das noções de "criatividade", "experimentação" e de "independência ideológica" em relação ao que poderia se configurar como um irremediável destino representativo do cinema brasileiro.

Nesse sentido, talvez possamos compreender melhor o impacto produzido pela mostra *Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras – Filmes produzidos nos anos 60 e 70*, que vai se tornar matriz de novos cânones estéticos e políticos para as gerações mais jovens de cinéfilos e de críticos,

alçando seu livro-catálogo à categoria de uma obra de referência obrigatória .

Esse impacto pode ser avaliado pela realização de mostras que se seguem a essa, a exemplo das retrospectivas Ozualdo Candeias, Julio Bressane, Carlos Reichenbach e Rogério Sganzerla, alguns dos principais diretores associados ao movimento, igualmente acompanhadas de abundante material crítico produzido especialmente para seus respectivos catálogos ou, ainda, quando, mais recentemente, ao divulgar a realização do curso “A Invenção do Cinema Marginal”, o Cineclube Tela Brasilis, em parceria com a Cinemateca do MAM-RJ, anuncia a “projeção dos filmes *mais raros e importantes* do que foi a fase de *maior liberdade e criatividade* do cinema brasileiro”(grifos meus)<sup>iii</sup>.

Podemos afirmar, assim, que embora reflexões e percursos analíticos como os propostos por Jean-Claude Bernardet apontem para um forte desejo de autonomia tanto para o cinema brasileiro quanto para a crítica, num momento em que, como sintetizam os críticos da revista eletrônica Contracampo<sup>iv</sup>, “devido à crença de serem *commodities* culturais, alguns filmes manifestaram uma propensão a novas institucionalizações do olhar sobre a história e a cultura nacionais” (2005), os filmes ditos “marginais” fornecem munição para questionar velhos argumentos repetidamente retomados no afã de legitimar socialmente o “cinema brasileiro”.

Por outro lado, vale observar, recuperando aqui o argumento de Aline Pereira, que ao eleger os ícones do cinema marginal como objetos de culto, um segmento importante da crítica que surge no final da década de 90 constrói também um espaço de legitimação para si própria, tanto pelo acúmulo de um conhecimento especializado sobre filmes raros e de difícil acesso quanto pela defesa de valores como “autenticidade”, “experimentação” e “independência”, através dos quais passam a disputar autoridade cultural e poder de influência sobre a construção de uma *memória histórica*.

Nesse sentido, a mostra e o catálogo *Miragens do Sertão*, realizada com apoio do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2003, com curadoria do crítico e conservador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Hernani Heffner, apresenta uma outra perspectiva de renovação dos parâmetros de análise e de revisão histórica. Dessa vez, o questionamento recai sobre a prioridade concedida ao cinema culto e seus grandes autores, fazendo emergir, a partir de um debate sobre as diferentes formas de representação do sertão no cinema produzido no país, uma forte tradição de cinema popular de gênero.

No texto de abertura do catálogo, Heffner ilumina alguns traços dessa produção que sempre dialogou de forma mais direta com a indústria cultural, a exemplo dos filmes de cangaço e de duplas sertanejas. Enquanto os primeiros teriam surgido a partir de uma interpretação do cangaço emoldurada pelo filme de western americano, os últimos teriam se consolidado no rastro do grande sucesso das duplas de viola e violão como Tunico e Tinoco, primeiro na rádio, e depois como um gênero de forte apelo mercadológico dentro da emergente indústria fonográfica brasileira. No cinema, obtêm igual êxito.

Ao tentar identificar o que poderia se configurar como algumas marcas de gênero no filme caipira, Heffner chama particularmente atenção para o diálogo direto dessa produção com elementos de uma "cultura sertaneja" de matrizes culturais populares. Trata-se de uma trajetória que têm origem na tradição de teatro inaugurada por Martins Pena (primeira metade do século XIX, entre 1830 e 1840) e nos espetáculos de circos-teatros, que englobam e repercutem a música sertaneja ao incluir duplas de viola e violão em seus espetáculos cômicos ou dramáticos, fazendo ressoar, a partir de uma perspectiva popular, acontecimentos como a história de Antonio Conselheiro ou a Guerra de Canudos. É desse universo, constata, que surge um personagem como Mazzaropi.

A ênfase no cinema popular de gênero e o foco na análise dos filmes como produtos midiáticos, muito pouco explorado nos estudos de cinema no

Brasil, têm um forte sentido político no contexto da mostra e da publicação do catálogo com 15 artigos de pesquisadores e artistas não só da área de cinema, mas também de música, teatro, literatura, artes plásticas. A idéia de compor um painel o mais amplo, plural e multidisciplinar possível sobre as formas de interpretação e representação do sertão em diferentes expressões artísticas e períodos históricos parece ter o firme propósito de deslocar o eixo de discussões que, na análise dos filmes ambientados no sertão produzidos a partir dos anos 90, privilegiaram, freqüentemente, a comparação estético-política dessa com o tipo de representação e de iconografia consagrada pelo cinema novo.

Produzida pela iniciativa de estudantes da Universidade Federal Fluminense<sup>v</sup>, a mostra traz um amplo panorama de filmes sobre o tema, englobando desde produções da década de 50 até o início dos anos 2000, o que inclui desde clássicos do cinema novo até filmes cômicos populares de Mazaropi ou dos Trapalhões. No entanto, não deixa de soar como uma deliciosa ironia que um dos destaques do evento tenha sido a exibição de uma cópia restaurada de "O Lamparina", uma sátira bem humorada sobre a história de Lampião, com Mazaropi no elenco, que teve seu lançamento em 64, mesmo ano de "Deus e o Diabo na Terra do Sol", o clássico cinemanovista de Glauber Rocha.

Bastante emblemática em sua proposta de resgatar e difundir pérolas do cinema popular brasileiro de gênero, a mostra "Cinema Brasileiro: a vergonha de uma nação!", realizada em 2004, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, assume praticamente um caráter de manifesto.

De acordo com o pesquisador Remier Lion<sup>vi</sup>, que ao longo de dez anos rastreou, em cinematecas e arquivos pessoais, as cópias de 35 filmes policiais, eróticos, de horror, ação ou ficção científica terceiro-mundista classificados por ele como "malditos", a proposta era oferecer "uma tradição e uma leitura do cinema brasileiro como cultura *pop*", de forma a contestar o "monopólio que a elite tem sobre a história do cinema brasileiro"<sup>vii</sup>. Aqui,

reivindica-se declaradamente uma compreensão do cinema como entretenimento e, portanto, como produto de uma indústria cultural cuja estrutura de produção, distribuição e exibição pressupõe sempre uma tensão entre processos criativos e estratégias mercadológicas.

Fruto direto de sua experiência com os cineclubes *Diablo* e *Malditos Filmes Brasileiros*, realizados no Instituto dos Arquitetos do Brasil e na Casa França Brasil, no Rio de Janeiro, a partir de 2001, a mostra mobilizou cinéfilos, pesquisadores e cineastas interessados em afirmar uma visão de cinema brasileiro alternativa à que foi consolidada pela tradição crítica moderna. Convidados a escrever os dois únicos textos publicados no programa, Carlos Reichenbach define a mostra como “inédita e obrigatória”, enquanto Heffner vai mais longe, redigindo uma espécie de manifesto:

“Escorraçados pela crítica e varridos da historiografia oficial, significativa parcela do que o cinema brasileiro apresentou ao longo do seu século de existência ressurgem na luminosa mostra *Cinema brasileiro*: a vergonha de uma nação. (...) Em circunstâncias corriqueiras formariam o *mainstream*, mas são tratadas como párias, verdadeiros cães sarnentos que maculam o panteão cinematográfico brasileiro. Sua grossura e tosquidão incomodam pela simples e desmoralizadora existência (...) Em dez anos de estudo (Remier) constatou que esse cinema popular esteve realmente presente junto ao público - era a face visível do cinema brasileiro para os espectadores - e que fugia à mesmice e falta de estilo de uma certa produção que freqüentava festivais e recebia a atenção do establishment” (2004).

O texto acusa, assim, o histórico desprezo da crítica e dos discursos oficiais sobre o cinema brasileiro pelo cinema artesanal de gênero e de apelo popular. Essa produção, em sua visão, colocaria em xeque, pela sua própria existência, modelos dominantes da cinematografia brasileira que, em suas palavras, “sempre se impuseram pela exclusão e pela negação”. Fazendo eco ao título irônico da mostra, reivindica o reconhecimento da existência de outros modelos de cinema brasileiro que constituiriam igualmente a nossa identidade cinematográfica. Por outro lado, a idéia de que em “circunstâncias corriqueiras” esses filmes seriam o *mainstream* traz à tona

algumas distorções de um modelo de produção que permanece, ainda nos dias de hoje, assentado em bases não-industriais (Autran, 2004).

Apona-se, assim, para uma diversificação do olhar sobre o cinema produzido no país, o que se associa a um esforço de preservação e difusão da memória do cinema brasileiro, possibilitando releituras críticas que buscam não apenas o reconhecimento e valorização de grandes diretores, mas também a partir de recortes que se propõem a pensar a importância e o papel de seus produtores, montadores, fotógrafos, atrizes e atores ou que privilegiam a análise comparativa e dialógica em detrimento do estabelecimento de cânones ou do que deveria ser um ideal cinematográfico brasileiro.

Edward Said (2004) observa que, diante da velocidade com que a comunicação avançou ao longo dos anos 90, há uma recomposição das possibilidades de intervenção e atuação da atividade intelectual nos dias de hoje. Ao seu ver, os críticos, nos contextos contemporâneos, teriam duas tarefas importantes a cumprir: 1) Proteger o passado e impedir seu desaparecimento, buscando narrativas e perspectivas alternativas aos discursos oficiais sobre a história e a identidade nacional; 2) a reconstrução de campos de coexistência em vez de campos de batalha, tendo em vista que os ideais revolucionários não impediram regimes nacionalistas opressivos.

São noções que se mostram bastante férteis para pensar também possíveis lugares e espaços para a crítica cinematográfica em países de cinematografias periféricas como o Brasil. Nesse sentido, é interessante notar que, assim como nos anos 50 e 60, a crítica ligada à atividade cineclubista e ao cultivo da cinefilia continua ser o "lugar" por excelência de renovação dos discursos históricos sobre o cinema brasileiro.

Mas diferente daqueles tempos, em que uma nova geração de críticos-cineastas estimulados por um movimento internacional de cinefilia e pelas urgentes demandas

histórico-sociais do período, buscavam construir parâmetros legitimadores de suas opções poéticas e estéticas, tendo em vista um programa único para todo o cinema brasileiro, notamos que no momento atual de efervescência cinéfila e cineclubística, prevalece o esforço de redescoberta e preservação de um passado cinematográfico vigoroso, ofuscado e, em muitos casos, quase definitivamente apagado de nossa *memória coletiva*, através da superação de algumas dicotomias históricas como a oposição entre arte e indústria.

### Referências bibliográficas

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Campinas, SP, 2004 Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

\_\_\_\_\_ e GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense, Embrafilme, 1983.

CAETANO, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005. Ensaio sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CINEMA BRASILEIRO: A VERGONHA DE UMA NAÇÃO. 2004. São Paulo. Programa da mostra de cinema. São Paulo. CINEMATECA BRASILEIRA, 2004.

HEFFNER, Hernani. Miragens do Sertão. IN: MIRAGENS DO SERTÃO. 2003, Rio de Janeiro. Catálogo da mostra de cinema. Rio de Janeiro, CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2003.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

MELO, Luís Alberto.Rocha. "Gêneros, produtores e autores – Linhas de produção no cinema brasileiro recente". In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005. Ensaio sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

PEREIRA, Aline. *Sobe o pano: a crítica teatral moderna e a sua legitimação através de Vestido de Noiva*. Niterói, 2004. 118f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

PUPPO, Eugênio (Org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras - Filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema Estado e lutas culturais. Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

SAID, Edward. O papel público de escritores e intelectuais. IN: MORAES, Dênis de. *Combates e utopias. Os intelectuais num mundo em crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

---

<sup>i</sup>Em sua dissertação de mestrado, intitulada "Sobe o pano: a crítica teatral moderna e sua legitimação através de vestido de noiva", defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Aline Pereira defende a idéia de que, ao eleger a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, como o marco fundador do teatro brasileiro moderno, a crítica teatral brasileira se legitima também enquanto crítica moderna, constituindo os parâmetros de sua profissionalização e fundando uma autoridade cultural e jornalística para si própria.

<sup>ii</sup>Realizada também no Rio de Janeiro, em 2002, e em Brasília, em 2004, no circuito Centro Cultural Banco do Brasil, a mostra foi crescendo a cada edição, assim como o seu livro-catálogo, que em sua versão mais completa traz 61 filmes de longa, média e curta-metragem catalogados e analisados e um total de 95 textos que ocupam pouco mais de 160 páginas. É possível encontrar a maior parte desses textos no site: <http://www.heco.com.br/marginal>.

<sup>iii</sup><http://www.telabrasilis.org.br/cursos>.

<sup>iv</sup><http://www.contracampo.com.br>. O artigo "1995-2005: Histórico de uma década" é assinado por Daniel Caetano, Eduardo Valente, Luís Alberto Rocha Melo e Luiz Carlos Oliveira Jr. Integra livro de ensaios publicado pela revista.

<sup>v</sup>A mostra foi idealizada, de acordo com os créditos do catálogo, por Aurélio Aragão, Felipe Bragança, Hernani Heffner, Ilana Feldman, Marina Meliande e Roberto Robalinho.

<sup>vi</sup>Vale, aqui, a observação de que o sucesso de sua proposta foi tão grande que, pouco depois, Remier Lion foi convidado a assumir o posto de programador oficial da cinemateca.

<sup>vii</sup><http://www.contracampo.com.br/67>. Entrevista concedida a Luís Alberto Rocha Melo.