

FEV
200
PRETO

**CULTURA DE MASSAS E CRIATIVIDADE ARTÍSTICA
NO BRASIL DA ABERTURA POLÍTICA**

Ana Maria Villela Cavaliêri

CULTURA DE MASSAS E CRIATIVIDADE ARTÍSTICA
NO BRASIL DA ABERTURA POLÍTICA

Ana Maria Villela Cavaliéri

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Estudos Avançados em Educação para a obtenção do grau de mestre em Educação.

Orientador: Zilah Xavier de Almeida

39

Rio de Janeiro
Fundação Getúlio Vargas
Instituto de Estudos Avançados em Educação
Departamento de Filosofia da Educação

1987

RESUMO

A abertura política brasileira iniciada no ano de 1978 não parece estar sendo acompanhada, na área da cultura, por uma retomada do vigor da criação cultural verificado na década de 60 e que foi interrompido pelo regime autoritário instalado no país.

A penetração da lógica mercantil no âmbito cultural vem dificultando a expressão de formas artísticas e empurrando a criação no sentido do consumo de entretenimento.

O cinema brasileiro, por exemplo, encontra-se em dificuldade pois afastou-se de sua proposta original de vir a ser um cinema expressivo culturalmente sem, por outro lado, ter conseguido se estabelecer como uma manifestação da chamada cultura de massas.

A abertura política não trouxe mudanças culturais importantes porque, mais do que um problema político circunstancial, vivemos a crise de um mundo que desvaloriza a dimensão estética da vida na medida em que transforma seus homens em meros consumidores, comandados por um sistema que prescinde cada vez mais do pensamento, da vontade e da capacidade de escolha de cada um desses homens.

RÉSUMÉ

L'ouverture politique brésilienne entamée dans les années 1978 ne semble pas être suivie, dans le domaine de la culture, d'une même reprise de vigueur dans la création culturelle observée dans les années 60 et interrompue par le régime autoritaire instauré dans le pays.

La pénétration de la logique mercantile dans le ressort de la culture rend difficile l'expression des formes artistiques et pousse la création vers la consommation de divertissements.

Le cinéma brésilien, par exemple, se trouve en difficulté car il s'est écarté de son propos originel, à savoir un cinéma expressif culturellement, quoiqu'il n'ait pas réussi à s'établir comme une manifestation de la dite culture des masses.

L'ouverture politique n'a pas apporté d'importants changements culturels parce que, outre le problème politique circonstanciel, nous vivons la crise d'un monde qui réduit la dimension esthétique de la vie à mesure qu'il transforme ses hommes en simple consommateurs, commandés par un système qui se passe de plus en plus de la pensée, de la volonté et de la capacité de choix de chacun de ces hommes.

S U M Á R I O

INTRODUÇÃO

1. UMA CONCEPÇÃO DE CULTURA

2. PERFIL DE OPINIÕES SOBRE O CINEMA BRASILEIRO

2.1 O cinema brasileiro segundo a crítica cinematográfica

2.1.1 Liberdade e personalidade no cinema brasileiro

2.1.2 A implantação da indústria cinematográfica brasileir ra

2.1.3 A tentativa do cinema brasileiro de se impor como mercadoria

2.2 O cinema brasileiro segundo os cineastas

2.3 O cinema brasileiro segundo o público especializado

3. CINEMA BRASILEIRO: VOCAÇÃO ARTÍSTICA OU COMERCIAL?

3.1 A transformação do espaço cultural em mercado

3.2 A limitação da formação do público às leis da oferta e da procura

4. UMA VISÃO CRÍTICA DA CULTURA DE MASSAS

4.1 A expansão desmedida

4.2 A confusão entre cultura e diversão

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

INTRODUÇÃO

Muito já se estudou e discutiu sobre a efervescência cultural verificada no Brasil nas décadas de 50 e 60, que se caracterizava por uma busca de originalidade e autonomia de nossa cultura. O "Cinema Novo", o teatro de Arena, o CPC - Centro Popular de Cultura (ligado a UNE), o MCP - Movimento de Cultura Popular (ligado ao governo de Pernambuco), o Tropicalismo, o experimentalismo na poesia, as artes em geral avançavam no sentido da elaboração de uma cultura que se pretendia popular, nacional e revolucionária.

A transformação política ocorrida no país em 1964 e o surgimento da censura e de outras formas de coação e desestímulo à produção cultural, além do exílio de grande quantidade de intelectuais e artistas, interrompeu bruscamente todas aquelas experiências. Como reação a tal estado de coisas surgiu um movimento cultural de resistência que procurava ocupar os pequenos espaços disponíveis mantendo acesa a chama da criação cultural e também preservando e divulgando o acervo construído em etapas anteriores. Este foi o papel dos cineclubes, grupos de teatro amador, imprensa nanica e outras experiências da década de 70. Mas as dificuldades eram muitas e esses movimentos tinham pequena repercussão na sociedade.

Criou-se na época uma espécie de consenso entre os que se posicionavam criticamente frente àquela realidade de que o "vazio cultural" e a dificuldade de realização de propostas mais arrojadas e inovadoras devia-se à falta de liberdade no país. A expectativa entre os que participavam da

"resistência cultural" era de que, no momento em que nos livrássemos dos entraves do autoritarismo, haveria um grande desenvolvimento da cultura e então explodiriam todas as manifestações reprimidas pelo regime militar.

Ao final dos anos 70 ocorreram no país mudanças políticas que trouxeram esperanças na retomada do caminho da democracia. A chamada "abertura política" foi acompanhada por mudanças na área da cultura, a começar pelo abrandamento da censura e por uma maior permeabilidade dos órgãos oficiais de cultura às propostas dos artistas e produtores culturais.

O que pretendemos analisar neste trabalho é justamente o tipo de impacto e de repercussão que a criação cultural dessa fase de abertura política vem obtendo na sociedade. Comparando-se esta criação à de outros períodos, o que a distingue? Pretendemos analisar em que medida a suposta volta progressiva da democracia ao país vem sendo acompanhada por avanços no sentido da democratização dos meios de criação e apreciação cultural e no sentido do florescimento de um debate livre sobre questões de política cultural e criação artística. De que maneira, por exemplo, o vertiginoso crescimento da indústria cultural no país vem interferindo em outros tipos de criação mais espontâneos e menos comerciais? Abordaremos ainda outros aspectos do tema, discutindo a possibilidade de se relacionar uma situação política concreta vivida por uma sociedade, com o desempenho de sua produção artística. Até que ponto uma ditadura política pode interferir efetivamente na produção artística em um país? Ou ainda, que tipo de expectativas sociais e existenciais

podem estar relacionadas de alguma maneira a surtos de fertilidade ou a momentos de esterilidade artística?

Nossa impressão inicial era de que o desenrolar da abertura política brasileira e a relativa volta à normalidade das atividades culturais, a partir dos últimos anos da década de 70, teria trazido não uma sensação de alívio e de estímulo, mas sim a perplexidade e o desconforto: teríamos, a partir de então, progredido nos debates sobre problemas cruciais da cultura brasileira? Questões como o colonialismo cultural, a democratização da produção cultural, a formação do público brasileiro para a criação artística brasileira, a massificação cultural imposta pelos grandes monopólios da comunicação, a (falsa) dicotomia entre a cultura culta ou letrada e a cultura popular estariam sendo discutidas sob novos prismas e na proporção em que o nível formal de democracia permitiria? O potencial criador que se imaginava contido e que a experiência da década de 60 fazia crer que era muito fecundo teria-se manifestado na proporção esperada?

De fato, em fins dos anos 70, houve uma reativação da produção artística que, além de um grande crescimento quantitativo, se caracterizou por um acentuado desenvolvimento técnico. Entretanto, nos perguntamos se essa produção cultural pós-ditadura, vista como um todo, conseguiu obter uma marca que a distinguisse fosse em aspectos estritamente artísticos, fosse em aspectos sócio-culturais. Temos dúvida se hoje existe por parte dos artistas, dos críticos e do próprio público, uma expectativa - que por exemplo existia na década de 60 - de construção de uma nova proposta cultural de modo que a expressão artística participe do conjunto

reestruturador de significados e valores humanos e sociais.

Temos a intenção de caracterizar e compreender alguns destes fenômenos recentes da cultura brasileira. No entanto, pela maior ligação e conhecimentos que adquirimos na área cinematográfica, nela concentramos nossa pesquisa empírica. Estamos preocupados com as questões abrangentes da cultura brasileira expressas acima; entretanto, achamos importante discutí-las tendo como base situações concretas que, devido a uma vivência pessoal, fomos buscar no cinema. A bem dizer, este trabalho é também um fruto de muitos anos de intensa participação no movimento cineclubista do Rio de Janeiro durante a década de 70. Procuramos organizar e refletir sobre os diferentes problemas do cinema brasileiro que, naquela ocasião, observamos de perto.

Na década de 60, o cinema brasileiro era um cinema precário, cheio de dificuldades técnicas, mas extremamente promissor - especialmente por sua característica autoral - e que desenvolvia-se junto com o surgimento de uma nova e numerosa geração de artistas. Atualmente temos um cinema relativamente bem desenvolvido tecnicamente mas de discutível expressividade artística e com grande dificuldade em renovar sua geração de artistas.

Seria fácil e excessivamente óbvio - e por isso um tanto suspeito - atribuir à repressão política e à censura, de forma unívoca, os problemas que afetam o cinema bra

sileiro nos últimos vinte anos. Este é um aspecto a ser considerado, mas não o único e talvez sequer o mais importante. Casos não faltam na história mundial em que apesar da falta de liberdade, da censura e de diversas outras formas de coação, os artistas cumpriram plenamente seu papel, produzindo obras importantes e movimentos artísticos significativos. Dostoievski e Tolstói na Rússia Czarista, Lorca, Picasso, Buñuel e Salvador Dali, na Espanha franquista são exemplos conhecidos.

Entretanto, no caso do cinema, não podemos desprezar o fato de ser a sua criação um processo industrial e coletivo que envolve altos custos e que por isso se torna muito dependente de circunstâncias políticas ou econômicas. O cinema, desde o momento da criação até a exibição exige aparatos industriais e comerciais que o tornam muito vulnerável a fatores externos ao interesse artístico.

Entre esses fatores nos parece que o político, ainda que mais aparente (censura, auto-censura, repressão política generalizada) pesou menos para o nosso cinema e é mais facilmente superável do que o fator econômico. A profunda transformação econômica, pela qual passou o Brasil nestes últimos vinte anos é um dado fundamental para a compreensão dos problemas porque passa o cinema brasileiro.

O ingresso do país no sistema capitalista moderno e monopolista, provocou efeitos rápidos em toda a esfera cultural da sociedade. O processo "modernizante" de racionalização e planejamento visando o lucro, transformou qualquer atividade humana em "negócio" e impôs aos bens simbólicos uma lógica que, até então, lhes era estranha: a lógica de merca-

do. No caso do cinema brasileiro, tornou-se imperiosa a necessidade de retorno financeiro, sob pena dele simplesmente deixar de existir. Fecharam-se os espaços para o experimentalismo autoral e para movimentos culturais ou estéticos. Aboliu-se o risco, que é, possivelmente, um dos mais importantes fatores para o crescimento artístico e instaurou-se a concorrência. Tornou-se necessário investir no certo, no que é garantido. Interrompeu-se o processo que vinha se desenvolvendo e que se baseava justamente na espontaneidade autoral e na solidariedade do movimento cultural.

O papel do Estado na introdução deste novo tipo de lógica foi fundamental. O governo autoritário investiu, durante toda a década de 70, em amplos setores da criação cultural e particularmente investiu no cinema. O incentivo, entretanto, trazia consigo a marca da concepção econômica que prevalecia no país: a marca do crescimento a qualquer preço. O investimento do governo levou, de fato, a uma grande ampliação da atividade cinematográfica no Brasil.

Para os cineastas a questão que se colocava não era nada simples. O velho problema do cinema brasileiro continuava a ser a concorrência desleal do cinema estrangeiro, o imperialismo cultural, especialmente o norte-americano. O governo instaurado, por seus compromissos com o imperialismo norte-americano, não pretendia enfrentar essa questão de maneira radical. Não obstante, este governo acenou com a bandeira do nacionalismo na busca de sua própria legitimação e foi obrigado a algumas concessões. Uma delas foi quanto à obrigatoriedade da reserva de uma parcela do mercado para a exibição de filmes brasileiros. Desde 1963, esta reserva era

de cinqüenta e seis dias ao ano e, em 1971, passa para cento e doze dias anuais. Mas a reação dos exibidores foi tão violenta que a cota foi reduzida para noventa e seis dias e em 1972 para oitenta e quatro dias, o que, ainda assim, significava um avanço em relação a 1963.

Os cineastas reconheceram no Estado a única força capaz de enfrentar o cinema estrangeiro. Os cineastas apostaram na contradição de ter seus filmes financiados por um governo que àquela altura praticava o mais cruel autoritarismo. A Embrafilme tornou-se o centro de toda a vida cinematográfica do país; não havia espaço possível para o cinema brasileiro que não fosse a Embrafilme e, portanto, o Estado.

O cinema brasileiro cresceu na década de 70 mas foi um crescimento indelevelmente marcado por aquela contradição. A auto-censura vigorava plenamente. Os cineastas buscavam adequar suas obras ao permitido e ainda assim sofriam os permanentes ataques da censura.

. A participação dos cineastas brasileiros na política cultural do governo autoritário permitiu que o cinema sobrevivesse naquele momento. O raciocínio era simples e difícil de ser contestado: os governos passam e o Estado fica; era importante fortalecer a Embrafilme. Entretanto, o tipo de capitalismo que se implantava no país, o tipo de concepção econômica e de visão a respeito do desenvolvimento, a racionalidade pragmática e obtusa, que consiste em agir sempre visando objetivos imediatos, penetrou nas áreas culturais secando, em grande parte, a fonte da criação cinematográfica brasileira.

Uma conjunção poderosa de fatores deixou poucas

chances para o cinema brasileiro nestes últimos vinte anos. Passados já oito anos de abertura política, não há sinais evidentes de que aquela fonte, tão pródiga à época do Cinema Novo, tenha se reativado.

Identificamos a seguir cinco problemas que julgamos importantes para a compreensão da situação do cinema brasileiro neste momento de transição política que vive o Brasil.

- Em primeiro lugar, a promissora experiência do Cinema Novo foi barrada pela dureza da repressão política e pela implantação, no país, de relações econômicas intolerantes para com o tipo de movimento cultural que vinha-se processando até então. Intolerante com o experimental, o questionador, o radical, intolerante para com o risco que é a garantia da renovação cultural.
- Em segundo lugar, o espetacular crescimento da TV e de toda uma indústria cultural de massa monopolizada, eficiente e azeitada na engrenagem do poder dominante, desorientou e tomou os espaços daqueles que entendiam a produção cultural como uma forma de expressão espontânea dos sentimentos e reflexões dos indivíduos.
- Em terceiro lugar, a tentativa do governo autoritário de interferir diretamente em áreas culturais como o cinema provocou sérias deformações. É verdade que esta interferência não obteve grande sucesso no aspecto ideológico estrito já que, excetuando-se os poucos filmes históricos apolo

géticos realizados⁽¹⁾, o cinema brasileiro não se prestou ao que seria um desonroso papel de alimentar ideologias reacionárias. Ainda assim, o cinema brasileiro viu-se forçado a livrar-se de conteúdos mais radicais. Além disso, generalizou-se a expectativa de que a estatização seria, por si só, a grande arma do cinema brasileiro contra o monopólio do cinema estrangeiro.

- Em quarto lugar, a introdução da lógica empresarial no cinema brasileiro destruiu o sentido de movimento cultural. Ao espírito de solidariedade entre os cineastas seguiu-se a acirrada competição pelos financiamentos da Embrafilme, sendo abandonada a discussão estética entre os criadores de cinema. A crítica cinematográfica praticamente deixou de ser crítica passando a funcionar como apenas mais um elo da cadeia promocional dos filmes.
- Em quinto lugar, por volta do ano de 1978, justamente com o advento da abertura política e a possibilidade de um debate mais democrático sobre todos os temas e possíveis soluções para o cinema brasileiro, abateu-se sobre o país

(1) . Em 1970 o Ministro da Educação faz pronunciamentos favoráveis à produção de filmes históricos, às vésperas da comemoração do sesquicentenário da Independência.

. Em 1972 o MEC institui um prêmio anual para filmes adaptados de obras literárias de autores mortos.

. Em 1975 cria-se uma comissão do Ministério da Educação e Cultura para selecionar roteiros que seriam parcialmente subvencionados.

séria crise econômica que emagreceu cofres públicos e privados e complicou de vez a já debilitada situação de nosso cinema.

Repressão política, concepção mercadológica da cultura e da arte, crescimento da competitiva indústria cultural, intervenção de um governo autoritário na produção de filmes e crise econômica - foram muitas as pedras no caminho do cinema brasileiro.

Apesar de tudo, o cinema apresentou frente a essa realidade adversa uma capacidade de sobrevivência boa se comparada a outros tipos de criação artística. Independentemente de um estudo sistemático sobre o assunto, um rápido passar d'olhos por exemplo na produção literária e teatral cor'respondente àquele mesmo período, nos deixa a impressão de que estas áreas foram ainda mais profundamente afetadas. É provável que uma certa capacidade de sobrevivência e em alguns aspectos até de crescimento do cinema esteja ligada à sua própria essência de comunicação audiovisual, que é a forma de expressão em ascensão em todo o mundo contemporâneo. O veículo cinema é um veículo afinado com a sociedade industrial moderna que cada vez mais desvaloriza o livro, o teatro e todas as formas não eletrônicas de comunicação. Mas não cabe aqui nenhum regozijo em relação a essa capacidade de sobrevivência do cinema: o mesmo tipo de tendência que desvaloriza a literatura e o teatro, impede o livre desenvolvimento artístico do cinema e o encaminha para a pasteuriza-

ção da expressividade.

Iniciaremos o trabalho buscando explicitar a concepção de cultura com a qual estaremos lidando. Assim, o primeiro capítulo traça breve delimitação da noção de cultura baseada, principalmente, no pensamento de Hannah Arendt. Cabe ressaltar que o pensamento desta autora e especialmente seus livros **A Condição Humana** e **Entre o Passado e o Futuro**⁽²⁾ estiveram presentes em todo o processo de elaboração deste texto.

O segundo capítulo consiste na apresentação da pesquisa que traça, a partir de entrevistas e análise de material jornalístico, um perfil de opiniões de críticos, de cineastas e de um certo tipo de público, que chamamos de especializado, sobre o cinema brasileiro. Colhendo estas opiniões procuramos dar maior consistência às nossas considerações sobre o cinema brasileiro, sem perder de vista o interesse mais abrangente por questões gerais de nossa cultura. A pesquisa não tem pretensões quantitativas ou estatísticas e consistiu em um elemento de apoio e enriquecimento, atra-

(2) Arendt, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro, ed. Forense-Universitária, 1981.

_____. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo, Ed. Perspectiva, col. Debates, 1979.

vés do caso particular do cinema, para a reflexão dos problemas definidos anteriormente.

O terceiro capítulo enfoca questões que julgamos fundamentais - já levando em conta aspectos levantados ou reforçados pela pesquisa empírica - para a compreensão do caminho trilhado pelo cinema brasileiro da década de 60 em diante. Como visamos principalmente o período recente de abertura política, nos dedicamos a analisar uma questão nele muito relevante, que é a contradição criada entre os aspectos comerciais e os aspectos culturais da produção cinematográfica.

O quarto capítulo volta-se para a discussão do superdimensionamento da cultura de massas no Brasil hoje, uma das preocupações que perpassa todo esse trabalho. Apontamos a dificuldade que representa para o desenvolvimento da cultura, a tendência à transformação de todos os objetos, inclusive as obras de arte, em objetos consumíveis e lucrativos.

Finalizamos tecendo considerações sobre o significado do impulso da criação artística em uma sociedade e sobre a relação entre mudança política - levando em conta a qualidade dessa mudança - e o panorama cultural correspondente.

Sem alongar mais esta introdução, queremos dizer que nosso trabalho pretende apenas contribuir para esclarecer alguns aspectos do tema e não culminar em conclusões abrangentes, até porque, sendo a época abordada muito recente, não permitiria tal coisa. Em suma, queremos simplesmente ensejar o desenvolvimento de um debate que, passada a eufor-

ria dos primeiros tempos de abertura política, questione o desempenho do movimento cultural brasileiro neste período que se pretende ver como de transição democrática.

1. UMA CONCEPÇÃO DE CULTURA

Preside este trabalho a preocupação com os fenômenos culturais e sua significação no contexto geral de uma sociedade. Baseados em realidades históricas, podemos dizer que mudanças estruturais, econômicas ou políticas, não levam necessariamente a mudanças qualitativas nas formas de se pensar e se estruturar as relações dos seres humanos entre si e frente ao mundo. A dimensão cultural assume então importância crescente para o pensamento contemporâneo.

Inicialmente queremos nos situar frente ao que significa esta dimensão cultural e sobre que aspectos específicos dela estaremos tratando no decorrer do trabalho.

Sabemos que as concepções de cultura são variadíssimas e controvertidas. No momento, não pretendemos um aprofundamento do assunto mas apenas uma delimitação teórica que oriente nossa reflexão. Fomos buscar subsídios ao tema no pensamento de Hannah Arendt e encontramos, mais que isso, uma concepção de cultura que passou a nortear nossas reflexões.

Encontramos na pensadora alemã um estudo minucioso da origem da palavra e do desenvolvimento do conceito que remonta, segundo ela, à Antigüidade romana: a origem da palavra **cultura** é a palavra romana **colere** que significa cuidar, tratar com carinho - e não dominar - a natureza de maneira a torná-la habitável ao homem. O significado da palavra romana relacionava-se basicamente a duas coisas: à compreensão de que o cultivo do solo era uma atividade pacífica e de comunhão com a natureza, e ao sentimento de grande reverência

ao passado. Hannah Arendt observa que os gregos, que não conheciam a noção de cultura, ao contrário dos romanos, não prestavam reverência ao passado e encaravam o cultivo do solo como uma violência, uma perturbação da ordem natural das coisas.

"O motivo por que não há nenhum equivalente grego para o conceito romano de cultura repousa na prevalência das artes de fabricação na civilização grega. Ao passo que os romanos tendiam a enxergar mesmo na arte uma espécie de agricultura, de cultivo da natureza, os gregos tendiam a considerar mesmo a agricultura como parte integrante da fabricação, incluída entre os artifícios "técnicos" ardilosos e hábeis com que o homem, mais imponente do que tudo que existe, doma e regra a natureza"⁽¹⁾.

Ainda segundo Hannah Arendt, foi Cícero quem primeiro empregou a palavra referindo-se a questões do espírito e da alma:

"Ele (Cícero) fala de **excolere animum**, cultivar o espírito, e de **cultura animi** no mesmo sentido em que falamos ainda hoje de um espírito cultivado"⁽²⁾.

Portanto, já para os romanos, a noção de cultura ultrapassava os limites originais da relação homem/natureza,

(1) Arendt, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Op. cit., p. 266.

(2) Idem, *ibidem*, p. 265.

mantendo entretanto sua inspiração original de interação persistente, ininterrupta e cuidadosa principalmente com aquilo que já encontramos no mundo quando aqui chegamos. Foi inclusive a grande reverência romana para com o testemunho do passado que permitiu a preservação do legado grego que trazia de maneira tão forte o sentimento de **amor à beleza** e o cultivo do **gosto**. Acrescenta Hannah Arendt que foi da fusão daquele sentido latino de cultura com a herança grega de sensibilidade à beleza que surgiu a noção de cultura como expressão da capacidade humana de, através de suas criações belas e duráveis, sobreviver ao processo vital consumidor da sociedade e dos indivíduos:

"Nesse sentido, compreendemos por cultura a atitude para com, ou melhor, o modo de relacionamento prescrito pelas civilizações com respeito às menos úteis e mais mundanas das coisas, as obras de artistas, poetas, músicos, filósofos e daí por diante"⁽³⁾.

Assim, a noção de cultura de que aqui tratamos restringe-se a um certo tipo de atividade criativa do homem e não se refere, como por exemplo na antropologia, à generalidade de suas atitudes e criações. Os objetos culturais seriam aqueles que transcendem a vivência delimitada dos indivíduos ou das gerações superando a efemeridade das vidas humanas e possibilitando a permanência e continuidade do mundo. Na essência desses objetos, isto é, no cerne de sua dura

(3) Idem, ibidem, p. 267.

bilidade, estão as qualidades de beleza e sabedoria; eles existem para dizerem coisas e comoverem, para serem apreciados ou fruídos e não para serem usados e desgastados.

Esta noção de cultura expressa o fenômeno de que o ser humano é um cultivador consciente de sua capacidade de criar coisas que permaneçam além dele próprio. A noção de cultura, neste caso, tem um sentido valorativo pois admite que há atividades humanas que tornam o homem mais homem, ou seja, que aprofundam a humanização do ser biológico homem. Quanto mais um povo ou um indivíduo for capaz de criar ou fruir coisas que transcendam suas necessidades vitais; quanto mais ele esteja imbuído da sensação de que a vida, embora finita, integra a "infinitude" do homem no mundo, mais culto ele será. (Cumprir notar a diferença entre esta concepção de cultura e a que a compreende como refinamento ou acúmulo e variedade de conhecimentos. Um informadíssimo colecionador de obras de arte ou um ávido consumidor dos pacotes culturais de massa podem ser incultos no sentido aqui caracterizado).

Esse sentido do termo cultura coloca em destaque a mais permanente e menos útil criação do homem que é a obra de arte. Tudo que é feito para ser usado ou consumido em prazo maior ou menor, dirige-se ao desaparecimento. A obra de arte, ao contrário, dirige-se ao "aparecimento". Ela é criada com o fim de ser apreciada e não de ser usada. A obra de arte condensa em si o espírito e a vontade do homem de transcender a si mesmo. Não estamos com isso restringindo a concepção de cultura exclusivamente às obras de arte, mas estamos chamando a atenção para o fato de que as obras de arte

são os mais típicos objetos culturais, os que melhor expressam a concepção de cultura que estamos caracterizando.

"Por esses motivos, qualquer discussão acerca de cultura deve de algum modo tomar como ponto de partida o fenômeno da arte. Enquanto que a objetividade de todos os objetos de que nos rodeamos repousa em terem uma forma através da qual aparecem, apenas as obras de arte são feitas para o fim único do aparecimento"⁽⁴⁾.

Outra característica importante, nos parece, sobressai desta noção de cultura: na medida em que os objetos culturais permanecem no mundo além do tempo de permanência dos indivíduos, estes objetos instigam a capacidade crítica dos homens pois os confrontam tanto com experiências já vividas como com possibilidades de experiências futuras. Ao transitar por diferentes épocas - potencialmente, inclusive pela que ainda virá - a criação cultural coloca em permanente risco a auto-imagem estabelecida dos indivíduos e das sociedades em seus diferentes momentos históricos. Enfim, é através da criação cultural que o homem melhor percebe o fato ou a possibilidade da durabilidade do mundo. Pensamos que só quem convive com esta noção da durabilidade pode ser capaz de planejar ou buscar mudanças efetivas. Do contrário, tudo são futilidades e não há porque lutar por elas.

É este portanto o sentido de cultura que estaremos considerando no decorrer de nosso trabalho.

(4) Idem, ~~ibidem~~, p. 263.

2. PERFIL DE OPINIOES SOBRE O CINEMA BRASILEIRO

Em 1967, Jean-Claude Bernardet introduzia o livro "Brasil em Tempo de Cinema" dizendo:

"Conhecemos a significação do cinema que fazemos, só quando soubermos em que ele vai dar e quando pudermos elaborar uma visão do conjunto cultural e social em que se integra"⁽¹⁾.

Não se pode dizer, embora vinte anos se tenham passado, que já saibamos em que deu o cinema brasileiro, qual a sua significação ou que já tenhamos elaborado uma visão do conjunto cultural e social no qual se integra. No entanto, muitas variáveis hoje se encontram bem mais delineadas do que estavam àquela altura. A década de 70 foi um período decisivo para o cinema brasileiro. Nela, nosso cinema deu um grande salto técnico-industrial, quadruplicou sua produção e lutou muito para se impor comercialmente. Pretendemos, com a ajuda da pesquisa que se segue, esboçar uma análise de como se situa o cinema brasileiro na realidade cultural, após todas essas mudanças. Não temos a pretensão de realizar um levantamento crítico do cinema brasileiro enquanto arte, - embora muitas vezes seja inevitável abordar este as-

(1) Bernardet, Jean-Claude. Brasil em Tempo de Cinema. Introdução. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1967, p. 5-6.

pecto -, mas sim uma avaliação e um esclarecimento de algumas questões tais como: qual a reação do cinema frente ao processo de intensa massificação que se verifica na cultura brasileira? Em que medida os fatores econômicos podem estar interferindo de forma drástica na criação cinematográfica? Teria o processo de democratização instaurado um clima de maior franqueza e vitalidade no debate sobre cinema no Brasil? Por outro lado, estaria presente a indagação sobre em que proporção o cinema brasileiro estaria sendo expressão de cultura no sentido definido no capítulo anterior a partir do pensamento de Hannah Arendt.

A partir de pesquisas e entrevistas, traçamos um perfil de opiniões sobre o cinema brasileiro, considerando três importantes grupos de pessoas diretamente envolvidas: os criadores de cinema (cineastas), críticos de cinema e público especializado⁽²⁾. O capítulo está dividido em três partes, uma para cada grupo, sendo que, no início de cada uma das partes, esclarecemos os critérios utilizados para a coleta de informações.

Como já dissemos, não nos propusemos a realizar pesquisa quantitativa. Apenas fizemos um levantamento de informações que nos permitissem ampliar um pouco mais nosso próprio universo de questões. Assim esperamos garantir maior consistência às observações que faremos acerca de como vem

(2) Chamamos de público especializado àquelas pessoas que acompanham de forma sistemática o cinema brasileiro. Conceituaremos melhor o termo na parte 2.3 deste capítulo.

repercutindo culturalmente e de como anda o espírito crítico e criativo nos domínios do cinema brasileiro nestes tempos de mudanças políticas.

2.1 O Cinema Brasileiro segundo a crítica cinematográfica

As duas principais fontes de informação para a elaboração desta parte do trabalho foram as críticas sobre filmes publicadas na imprensa em geral, e um debate entre sete importantes críticos de cinema da atualidade, publicado na Revista Filme e Cultura em março de 1985.

O material crítico publicado na imprensa foi inteiramente pesquisado no arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna⁽³⁾. Realizamos uma seleção de críticas publicadas à época do lançamento de trinta e sete filmes brasileiros no período de 1962 a 1983. Escolhemos filmes realizados por diretores de reconhecida importância, preocupando-nos a partir daí em formar um conjunto representativo do que reputamos a mais expressiva produção do cinema brasileiro.

Evidentemente este critério de escolha dos filmes não foi (nem poderia ter sido) um critério inteiramente objetivo. Definimos a importância dos filmes, a partir do seu reconhecimento na área da cultura. Seleccionamos filmes que

(3) O arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna se propõe, entre outras coisas, a arquivar todo o material publicado em todo o país sobre todos os filmes brasileiros, sendo o mais completo arquivo do gênero no RJ.

obtiveram espaços nos jornais e revistas, embora isto não signifique que tenham obtido sucesso de público. Alguns foram destacados por serem experimentais e ousados; outros por simbolizarem verdadeiros momentos de ruptura no cinema brasileiro; outros ainda por introduzirem um tipo de produção mais rica e bem elaborada tecnicamente. Enfim, buscamos destacar filmes que alcançaram repercussão cultural.

Ficamos, assim, de certo modo, à vontade, pelo fato de que não nos propusemos a escolher os filmes mais importantes ou todos os filmes importantes, mas apenas alguns filmes que servissem como uma amostra daquele tipo de produção cinematográfica a que visamos.

Percorremos todo o material crítico arquivado dos seguintes filmes: **Os Cafajestes**/1962/Ruy Guerra; **Vidas Secas**/1963/Nélson Pereira dos Santos; **Deus e o Diabo na Terra do Sol**/1964/Glauber Rocha; **São Paulo S.A.**/1965/Luis Sérgio Person; **A Hora e a Vez de Augusto Matagra**/1966/Roberto Santos; **Todas as Mulheres do Mundo**/1967/Domingos de Oliveira; **O Bandido da Luz Vermelha**/1968/Rogério Sganzerla; **Matou a Família e foi ao Cinema**/1970/Julio Bressane; **Azyllo Muito Louco**/1971/Nelson Pereira dos Santos; **Como era gostoso o meu Francês**/1971/Nelson Pereira dos Santos; **São Bernardo**/1972/Leon Hirzsmann; **Toda Nudez Será Castigada**/1972/Arnaldo Jabor; **Amuleto de Ogum**/1974/Nelson Pereira dos Santos; **Xica da Silva**/1976/Cacá Diegues; **Lucio Flávio, Passageiro da Agonia**/1977/Hector Babenco; **A Queda**/1978/Nélson Xavier; **Lira do Delírio**/1978/Walter Lima Junior; **Tudo Bem**/1978/Arnaldo Jabor; **Cabeças Cortadas**/1979/Glauber Rocha; **Bye Bye Brasil**/1979/Cacá Diegues; **Gaijin**/1980/Tizuka Yamasaki; **Pixote, a Lei do**

mais Fraco/1980/Hector Babenco; **Eles não usam Black Tie**/1981/Leon Hirszman; **Cabaret Mineiro**/1980/Carlos Alberto Prates Correia; **O Homem que virou Suco**/1980/João Batista de Andrade; **O Homem do Pau Brasil**/1981/Joaquim Pedro de Andrade; **Prá Frente Brasil**/1982/Roberto Farias; **Das Tripas Coração**/1982/Ana Carolina; **Tabu**/1982/Julio Bressane; **Sargento Getúlio**/1983/Hermano Penna; **O Mágico e o Delegado**/1983/Fernando Coñi Campos; **Parahyba, Mulher Macho**/1983/Tizuka Yamasaki; **Nasce uma Mulher**/1983/Roberto Santos.

Fizemos uma seleção do material crítico referente a cada filme acima relacionado e obtivemos um conjunto das principais tendências observadas, sobre o qual realizamos nossa análise.

Dividimos o período analisado (62 a 83) em três fases distintas que constatamos representarem três momentos diferentes por que passou a crítica cinematográfica brasileira. A primeira fase vai de 1962 a 1970; a segunda fase de 1970 a 1978, e a terceira fase vai de 1978 a 1983. As divisões não são rígidas mas expressam, grosso modo, mudanças importantes que pudemos observar na característica do material estudado.

Quanto ao outro material utilizado para a realização desta parte do trabalho, ou seja, o debate publicado na revista **Filme e Cultura** nº 45, de março de 1985 ("**O Papel da Crítica e a Função dos Críticos**"), temos a dizer:

1º) Participaram deste debate os críticos: Sérgio Augusto (Folha de São Paulo), Bernardo de Carvalho (Isto É), Valério Andrade (Fatos e Fotos), José Carlos Monteiro (Jornal do Brasil), José Carlos Avellar, Rubens Ewald

Filho (Jornal da Tarde e Rede Globo), Néelson Hoineff (O Dia), Claudio Bojunga (Filme e Cultura).

- 2ª) O debate versou sobre o papel da crítica na grande imprensa, suas limitações e possibilidades e as transformações que vem sofrendo ao longo dos anos.

Trata-se de uma discussão que muito serviu para enriquecer e explicitar as questões que abordamos.

2.1.1 Liberdade e personalidade no cinema brasileiro (1962 a 1970)

Desde fins dos anos 50 vinha-se criando no Cinema Brasileiro um sentido de movimento, uma proposta cultural que envolvia novas concepções estéticas e ideológicas, e que veio a ser chamada de **Cinema Novo**. Transparece nos filmes e nas críticas dessa época a vontade de se encontrar um caminho para o cinema brasileiro que viesse de encontro ao movimento de busca de autonomia e afirmação nacional por que passava o país. O cinema brasileiro buscava seu caminho, sua personalidade própria, o que não impedia que se abrisse a uma intensa troca com o cinema mundial. Os cineastas valorizavam através da observação e do debate as experiências inovadoras que vinham do exterior, principalmente da Europa. Os críticos elaboravam conjuntamente suas opiniões sobre o cinema estrangeiro e o cinema brasileiro, construindo relações entre os nossos filmes e os filmes de Godard, Kurosawa e outros cineastas importantes. Detectavam influências e indicavam momentos de reelaboração crítica que o cinema brasileiro apresentava frente às inovações do cinema internacional:

"Só entre os mais energéticos samurais de Kurosawa se acha uma atuação igual a de Leonardo Villar. A interpretação do ator, que o alça ao nível dos melhores de todo o cinema nacional, reforça a aproximação de Matraga ao Jidal-Gekl (ou Ken Gekl) japonês, esta já perceptível, principalmente, durante o movimento final: não parece ter fugido a intenções do diretor reproduzir a ritualística ferocidade de Harakiri (Seppuku) de Masaki Kobayashi, no último ballet do horror e da morte, no qual o herói projeta a honra que o faz invicto"⁽⁴⁾.

"Realmente ruim parece-nos o efeito (via Deus e o Diabo) da influência japonesa, ou, mais precisamente, dos filmes de samurai, Kurosawianos ou não"⁽⁵⁾.

"... respondendo aos que o acusam de ser o seu filme influenciado por Godard, ele responde que sim, mas é claro, pois Godard é o cineasta mais importante do momento, e é mais do que justo que ele, Sganzerla, um cineasta dos nossos tempos, seja influenciado por Godard, embora reconhecendo que esta é uma influência quase sempre estranha para o cinema brasileiro, por partir de um cinema de superestrutura (enquanto o nosso é subdesenvolvido)..."⁽⁶⁾.

(4) Perdigão, Paulo. Crítica do filme A Hora e a Vez de Augusto Matraga, de Roberto Santos. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 15/5/66.

(5) Azeredo, Ely. Crítica do filme A Hora e a Vez de Augusto Matraga, de Roberto Santos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 12/5/66.

(6) Frederico, Carlos. Crítica do filme O Bandido da Luz Vermelha, de Rogério Sganzerla. **O Dia**. Rio de Janeiro, 25/5/69.

"... Lembrar Godard a propósito de Sganzerla e Bressane já se tornou até monótono. Só que desta "influência", o mais importante é o que menos se fala: que, assim como Godard, Bressane e Sganzerla também optaram pelo caminho mais difícil, ou seja, o da ruptura com o tradicional, com o estabelecido..."⁽⁷⁾.

O **Manifesto Fora da Lei** feito em 1968 por Rogério Sganzerla, transmite sinteticamente o espírito cosmopolita do cinema brasileiro àquela época:

"(...) Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime. 4 - Jean Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço. 5 - Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais. 6 - Fuller foi quem me mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem. 7 - Cineasta do excesso e do crime, José Mojica Marins me apontou a poesia furiosa dos atores do Brás, das cortinas e ruínas cafajestes e dos seus diálogos aparentemente banais. Mojica e o cinema japonês me ensinaram a saber ser livre e - ao mesmo tempo - acadêmico. Ao demolidor devo metade de minha liberdade e a ele dedico todos os meus travellings talentosos. 8 - O solitário Murnais me ensinou a amar o plano fixo acima de todos os travellings. 9 - É preciso descobrir o segredo do cinema de Luis poeta e agitador Buñuel, anjo exterminador. 10 - Nunca se esquecendo de Hitchcock, Eisenstein e Nicholas Ray"⁽⁸⁾.

(7) Idem. Crítica do filme Matou a Família e foi ao cinema, de Julio Bressane. **O Dia**. Rio de Janeiro, 15/3/70.

(8) Sganzerla, Rogério. Trecho do manifesto **Cinema - Fora da Lei**, lançado em São Paulo em maio de 1968.

Não cabiam nessa época declarações ufanistas de cineastas ou críticos sobre a excelência do cinema brasileiro. Havia sim uma grande pretensão e assentada convicção de que estávamos na trilha da criação de um cinema brasileiro artisticamente significativo. Encontramos o predomínio de um tipo de crítica preocupada em dissecar e analisar, à luz da história do cinema mundial e nacional, o desempenho artístico de cada filme. A discussão, travada basicamente nos jornais, era uma discussão eminentemente estética.

"Por encontrar a linguagem adequada ao Nordeste - a iluminação crua, a revelação dos grandes espaços, a dissolução do tempo que escorre como se estivesse parado, a câmara e a montagem a serviço da revelação do homem e da terra - Vidas Secas deu caráter ao cinema brasileiro... Para recriar uma convivência de poucas palavras e poucos contatos, de graves silêncios e expectativas, em que a carga telúrica do drama se mantém num silêncio de emboscada, a linguagem de Vidas Secas limita-se ao indispensável, ao que é rigorosamente expressivo, sem preocupação de enfatizar, ornamentar e dramatizar o que já é, de si, enfático, belo e altamente empático"(9).

"Por meio do emprego sistematizado da elipse e da síntese, da exatidão estudada no timing dramático e do uso prudente do símbolo, Matraga ensina a muitos filmes brasileiros (Porto das Caixas, O Padre e a Moça, Os Fuzis) que o exame crí-

(9) Souza, Claudio Mello. Crítica do filme Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 20/10/63.

tico de uma classe social não exige, antes repele, a disformidade física ou ética de seus integrantes. Nenhuma figura em cena perde para os atores de primeiro plano o direito que tem às categorias humanas"⁽¹⁰⁾.

Enfim, os filmes eram, dentro das possibilidades da grande imprensa, analisados com um razoável nível de profundidade.

O cinema da década de 60 acompanhava o sentimento que se expandia pelo país de expectativa por mudanças profundas em nossa sociedade. Apesar do golpe militar de 1964, a força desse sentimento se estendeu até fins da década de 60 quando foi interrompido por violenta repressão política aliada a uma relativa hegemonia das classes no poder, conquistada principalmente através dos novos meios de comunicação de massa. Até então os filmes brasileiros tinham uma proposta clara. Alguns os consideravam imaturos, excessivamente politicistas ou esquemáticos; de qualquer forma, a convicção e empenho de seus criadores, produziam obras cheias de emoção e veracidade. Isso porque os cineastas do Cinema Novo estavam convictos do papel que desempenhavam de vanguarda social e artística. O cinema e a crítica de cinema pretendiam exercer uma função educativa, ser uma opção aos valores ideológicos dominantes. A crítica jornalística tinha papel fundamental em todo este processo. É bom lembrar também, que a TV

(10) Perdigão, Paulo. Crítica do filme A Hora e a Vez de Augusto Matraga, de Roberto Santos. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 15/5/66.

não havia ainda ocupado tão importante espaço cultural e manifestações artísticas como o teatro e o cinema, embora fossem acompanhados por uma pequena elite intelectual, tinham forte repercussão social. O cinema fazia parte de um movimento cultural amplo no qual se desenrolava permanente discussão e troca de experiências. Como a produção durante essa fase era ainda pequena, os críticos podiam dispensar grande atenção aos filmes, travando debates interessantes e construtivos a cada nova obra.

Passados já vinte anos, reafirma-se a importância daquele período para o cinema brasileiro. Apenas no ano de 1962, de um total de cerca de quinze filmes produzidos, podemos destacar seis: "Assalto ao Trem Pagador", "Os Cafajestes", "Cinco Vezes Favela", "Garrincha, Alegria do Povo" e "O Pagador de Promessas"; todos filmes de incontestável importância na cinematografia brasileira - Uma proporção altamente favorável entre filmes produzidos e filmes importantes culturalmente. Esta fase revela-se portanto como um momento positivo para o cinema brasileiro propiciando trabalhos de alta significação tanto na criação como na crítica cinematográfica.

2.1.2 A Implantação da Indústria Cinematográfica Brasileira (1970 a 1978)

A década de 70 se destaca como sendo o período de implantação ou da tentativa de implantação de uma indústria cinematográfica forte no país. Este projeto acarreta uma série de mudanças na criação e no pensamento cinematográfico

brasileiro.

A partir de 1970 desaparece todo tipo de alusão feita ao cinema estrangeiro nos materiais críticos que examinamos. Se durante a década de 60, identificava-se em alguma cena de filme brasileiro a influência de algum movimento cinematográfico, na década de 70 estas análises comparativas desaparecem. Até então, era impensável se analisar um filme sem inserí-lo em algum movimento estético, ou até político, que geralmente ultrapassava as fronteiras nacionais. A partir de 1970 começa-se a encarar o cinema estrangeiro como um bloco, ou seja, sem levar em conta as características peculiares a cada obra. A tônica dos debates é a defesa do cinema brasileiro contra o domínio comercial e cultural do cinema estrangeiro. Foi nessa época que celebrizou-se a frase de Paulo Emílio Salles Gomes: "O pior filme brasileiro é melhor do que o melhor filme estrangeiro". Alude-se ao cinema estrangeiro principalmente como uma entidade econômica ou política e não mais estética. Tivemos na década de 70 a presença nas telas brasileiras de cineastas importantes como Fassbinder, Saura, Ettore Scola, Truffaut, Woody Allen, Kurosawa, mas que em nenhum momento serviram de alimento para a discussão sobre o cinema brasileiro. Se, na década de 60, todos reconheciam influências e debatiam ardorosamente as obras de Godard, Antonione, Pasoline e Resnais entre outros, na década de 70, baixou um silêncio absoluto sobre a produção estrangeira. O cosmopolitismo cultural, tão marcante nos anos sessenta, vai-se perdendo no decorrer dos anos setenta.

"Para fugir ao gueto cultural, o cinema brasileiro preferiu

ter como único interlocutor o grande cinema americano. Isso já foi feito deliberadamente. Foi uma ingenuidade acreditar que a indústria brasileira só se estabeleceria através de uma acomodação, ganhando o espaço das outras cinematografias que apresentam filmes mais culturais e que por isso mesmo estabeleciam um diálogo mais proveitoso com o nosso cinema"⁽¹¹⁾.

A afirmação da indústria cinematográfica, conforme alude a citação acima, deu-se sob uma política cultural regida por leis estritas de mercado. Neste caso, como era de se esperar, o "rompimento da corda" deu-se do lado mais fraco comercialmente. Tanto o cinema brasileiro quanto o cinema estrangeiro não subservientes aos padrões dominantes de consumo perderam espaços vitais.

A partir daí, a defesa do cinema brasileiro com vistas à conquista do mercado e a luta contra a censura concentraram a atenção e o pensamento cinematográfico da época. Ao lado disso, é na década de 70 que se intensifica e começa a surtir efeito a política de intervenção do Estado na esfera cultural. Com a criação e fortalecimento de órgãos como a Embrafilme, Funarte, Telebrás, Radiobrás, Fundação Pró-Memória e outros, o Estado planeja e pretende interferir política e ideologicamente no setor. Há uma forte tendência à comercialização da cultura. Incrementa-se a produção, a dis-

(11) Bojunga, Claudio. O Papel da Crítica e a Função dos Críticos. In: **Filme e Cultura**. Embrafilme, nº 45, p. 19, março de 1985.

tribuição e o consumo de bens culturais; é o chamado "milagre econômico" que chega também a área da cultura. O cinema brasileiro, incluindo cineastas e críticos, entra de corpo e alma no processo de estruturação e fortalecimento da Embrafilme. Discutem-se pouco as possíveis conseqüências de tão grande aproximação do Estado autoritário com a produção cultural. A esse respeito escrevia Jean Claude Bernardet em 1978:

"É válido perguntar qual o efeito objetivo desse vínculo sobre a produção, mesmo que, individualmente, os cineastas permaneçam críticos ao Estado e ao governo. E a primeira impressão é a de que, por maiores que sejam os esforços de alguns cineastas, é difícil produzir filmes críticos, se estes mesmos filmes são realizados e comercializados com a colaboração do Estado, é difícil pedir e obter auxílio do Estado para a realização de filmes que coloquem radicalmente em xeque os fundamentos ideológicos deste Estado e da sociedade que ele julga representar - embora, em alguns casos, talvez não seja impossível. Na melhor das hipóteses, digamos que esta situação terá colocado o cinema brasileiro na obrigação de se limitar à crítica superficial dos defeitos do sistema, sem questionar o próprio sistema"⁽¹²⁾.

A Embrafilme não chega a assumir uma postura explícita de dirigismo cultural, mas os critérios de distribuição das verbas e a própria auto-censura dos cineastas - que

(12) Bernardet, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p.

viam na Embrafilme a chance única de produção de seus filmes - levaram a uma delimitação qualitativa dos espaços de criação. Nesta fase a censura agia de forma inclemente, poucos filmes escapando à sua ação. Ao mesmo tempo em que isto acontecia, contraditoriamente, crescia quantitativamente a produção cinematográfica.

Completando o quadro de limitação do espaço de criação cinematográfica, a crítica jornalística vai perdendo, paulatinamente, durante a década de 70, seus melhores nomes. A imprensa privilegia nesse momento a denúncia aos ataques da censura e também as discussões sobre a política oficial do cinema brasileiro. Neste caso os críticos podem ser substituídos por quaisquer jornalistas; o debate sobre os aspectos artísticos do cinema brasileiro é relegado a segundo plano.

Esse conjunto de fatores leva à interrupção do processo que vinha se desenvolvendo desde o início dos anos 60 de criação de um pensamento, ou pelo menos de um conjunto de reflexões básicas sobre o cinema brasileiro enquanto criação artística.

Assim como o cinema estrangeiro passa a ser visto como uma entidade única, o cinema brasileiro (excetuando-se a pornochanchada que sempre é vista como uma coisa à parte no cinema brasileiro) também transforma-se em uma entidade única: os filmes não são mais analisados com a acuidade necessária de quem pretende construir uma teoria e uma história do cinema; as observações tendem ao superficialismo e o foco principal não é a obra em si mas as circunstâncias e particularidades, econômicas ou políticas, que envolvem a sua cria-

ção.

José Carlos Monteiro, no debate entre críticos publicado na revista **Filme e Cultura**, compara o empenho dos cineastas e críticos, na década de 60, em desenvolver o cinema brasileiro a partir de uma visão artística e ideológica com a falta de reflexão das décadas de 70 e 80:

"A crítica atual se ressentia da ausência de uma teoria do cinema. Nos anos 60, Glauber, Gustavo Dahl, David Neves, Cacá Diegues, Maurice Capovilla, Rogério Sganzerla passavam nos seus textos uma preocupação teórica. A teoria foi levada à prática com os filmes do Cinema Novo, num fenômeno semelhante ao que ocorreu na França com a Nouvelle Vague"⁽¹³⁾.

E mais:

"Nos anos 60 os críticos desenvolviam uma reflexão correspondente à qualidade dos filmes, que era alta. Havia uma interligação muito grande entre a crítica e os filmes. A partir dos anos 70, os filmes baixam de nível, aliás toda a cultura brasileira baixa de nível"⁽¹⁴⁾.

No mesmo debate, José Carlos Avellar contesta parcialmente as opiniões de José Carlos Monteiro sobre a produção dos anos 70:

(13) Monteiro, José Carlos. O Papel da Crítica e a Função dos Críticos. In: **Filme e Cultura**. Op. cit., p. 13.

(14) Idem; ibidem, p. 17.

"Não temos a mesma visão sobre esse período. Não acho que os anos 70 tenham sido obscurantistas a esse ponto. Houve, sim, um crescimento quantitativo da produção que não foi acompanhado por um crescimento qualitativo equivalente. Agora, o diálogo era mais fácil nos anos 60 porque eram doze filmes por ano, hoje em dia são oitenta. Mas dentro desta vasta produção não deixamos de ter projetos interessantes"⁽¹⁵⁾.

Ainda sobre o mesmo assunto, Nélson Hoineff complementa:

"A padronização dos anos 70 não atravessa toda a década. Ela surge com a morte do cinema experimental, em meados de 70. Foi a partir de 1975, coincidentemente a uma modificação drástica da política de cinema no Brasil, que se instaurou a padronização, isso às custas do desaparecimento do cinema experimental e da morte do cinema mais reflexivo que já andava definhando"⁽¹⁶⁾.

Como vemos, os três críticos, de forma mais ou menos drástica apontam para a tendência da baixa de qualidade artística do cinema brasileiro a partir da década de 70. Essa tendência se definirá muito claramente nos últimos anos da década. No entanto a perda de qualidade artística não foi a única característica do cinema produzido entre os anos de 1970 e 78. Ainda que isso tenha ocorrido, parece-nos que a característica principal daquele momento foi a abertura do

(15) Avellar, José Carlos. Idem, op. cit., p. 17.

(16) Hoineff, Nélson. Idem, op. cit., p. 18.

cinema brasileiro a novas tentativas temáticas e formais. A cinematografia da década de 60 apresentava, resumidamente, dois filões básicos muito circunscritos a vivência particular daquela época: o cinema sobre o homem do povo do sertão ou da favela, e o cinema de expiação da classe média (especialmente depois que esta deu apoio ao golpe militar) ambos com forte significação sociológica⁽¹⁷⁾. Na década de 70 surge um leque mais variado de opções. Tivemos o cinema metafórico que marcou os primeiros anos da década com suas alegorias e simbologias; esse cinema procurava driblar com seu hermetismo a vigilância da censura, mas, tinha também o gosto, advindo dos anos 60, pela quebra das linguagens convencionais e pelo desprezo ao óbvio. Filmes como **Azyllo Muito Louco**/Nélson P. dos Santos/1970, **Os Deuses e os Mortos**/Ruy Guerra/1970, **Pindorama**/Arnaldo Jabor/1971 e **Quem é Beta?**/Nélson Pereira dos Santos/1973 são exemplos típicos. Tivemos as grandes produções ou o chamado "cinemão" que eclodiu na segunda metade da década e que se dirigia ao mercado de forma ampliadíssima contando já com o fenômeno da TV em sua concepção artística; podemos citar como exemplo os filmes **Dona Flor e Seus Dois Maridos**/B. Barreto/76, **Xica da Silva**/Cacá Diegues/76 e **Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia**/Hector Babenco/77. Não deixamos de ter os filmes autorais, de intenções poéticas, como **S. Bernardo**/L. Hirszman/72 e **Os Inconfidentes**/Joaquim Pedro de Andrade/72. Surgiram em quan-

(17) Em **Brasil em Tempo de Cinema**, Jean-Claude Bernardet discute longamente sobre o assunto.

tidade as adaptações de obras literárias **A Casa Assassinada**/Paulo Cesar Saraceni/71, **Sagarana**, **O Duelo**/Paulo Thiago/73, **Lição de Amor**/Eduardo Escorel/75, **Fogo Morto**/Marcos Farias/76 e também os filmes históricos como **Independência ou Morte**/Carlos Coimbra/72, **Batalha dos Guararapes**/Paulo Thiago/78, **Anchieta**, **José do Brasil**/Paulo Cesar Saraceni/78, **Canudos**/Ipojuca Pontes/78. Tivemos ainda a importante experiência, de um filme só, que foi **O Amuleto de Ogum**/Nélson Pereira dos Santos/74. Este filme expressou de forma ímpar a busca de um cinema popular, colocando nas telas a realidade do povo mas tentando evitar a interferência ideológica do autor. A proposta era dar expressão aos costumes e a visão de mundo das camadas populares, isto é, permitir que o povo falasse de si para si mesmo. Depois das inúmeras revisões críticas do Cinema Novo, que muitas vezes o definiram como sendo um cinema que falava do povo para a classe média, **Amuleto de Ogum** foi um filme que tentou estabelecer novas possibilidades de diálogo. Nele, a visão religiosa da umbanda conduz o filme sem nenhuma preocupação com distanciamentos críticos; o filme desencadeou um importante debate sobre a criação de um cinema verdadeiramente popular. Muitos outros filmes apresentaram esta preocupação com o "ser popular", ainda que, em sua maioria não tenham tido a ousadia experimental de Nélson Pereira dos Santos. Entretanto, é importante notar que a discussão que se trava durante a década de 70 sobre a questão do "popular", é uma discussão que privilegia o aspecto político e ideológico da criação artística e, ao lado disso, não se desenvolvia uma crítica de arte consistente.

Enfim a década de 70 representou para o cinema

brasileiro um período de muitos caminhos e possibilidades. Apesar das dificuldades políticas, despontaram várias tendências e houve uma razoável riqueza na produção cinematográfica. O paulatino abandono da reflexão estética, entretanto, já prenunciava o caminho que viria a ser predominante na década de 80.

2.1.3 A Tentativa do Cinema Brasileiro de se Impor como Mercadoria (1978 a 1983)

A análise do material crítico referente aos filmes de 1978 a 1983, nos leva a conclusões pouco animadoras: o cinema brasileiro produzido nesse período - pós anistia e de abertura política - não desperta discussões consistentes sobre suas realizações estéticas. Perguntamos se o problema seria uma consequência da proposta cinematográfica dessa fase, muito voltada para os aspectos comerciais do cinema, ou se decorria da limitação da crítica especializada que, nestes anos de ditadura, perdeu seus melhores nomes e não formou novos especialistas.

Na verdade, a falta de uma crítica mais consequente sobre os filmes deste período, deixa qualquer hipótese sobre uma possível queda na qualidade artística do cinema brasileiro com poucas condições de demonstração. Ainda que muitos críticos expressem a opinião de que houve uma queda de qualidade, não existem trabalhos que dissequem, desse ponto de vista, o cinema brasileiro mais recente. Em 1967, Jean-Claude Bernardet publicava o livro, já por nós citado, **Brasil em Tempo de Cinema**, no qual analisava detalhadamente a

filmografia de 1958 a 1966. O enfoque era predominantemente sociológico mas toda a análise era feita através dos filmes. Cada filme era cuidadosamente dissecado com a intenção de situá-lo artisticamente, socialmente ou ideologicamente no universo cultural da sociedade brasileira da época. Este tipo de trabalho, entretanto, desapareceu. De lá para cá, a bibliografia sobre o cinema brasileiro, vem refletindo de certa forma o que também ocorre na imprensa, ou seja, os problemas do cinema brasileiro não são abordados através de seus filmes que são, afinal, o resultado último e concreto da atividade cinematográfica. A discussão política ou econômica e as análises sócio-culturais são feitas passando ao largo dos filmes e não através deles.

O material crítico pesquisado na imprensa sobre dezenove filmes dessa fase apresenta pouquíssimos elementos de análise e em sua maior parte limita-se de forma quase padronizada a parafrasear o argumento, contar as peripécias da realização do filme e as suas premiações no exterior. A função da crítica de instigar e debater com o público sobre a obra apresentada encontra-se nebulosa.

De todo o material crítico analisado pudemos destacar algumas críticas sobre os filmes **Cabaret Mineiro**, **Lira do Delírio**, **Das Tripas Coração**, **Tabu** e **O Mágico e o Delegado** como sendo as únicas que continham observações sobre o tipo de narrativa desenvolvida, sobre as tentativas de criação de uma nova expressividade e sobre a possibilidade de comunicar emoções de uma forma menos racional e mais espontânea. Observamos também, no caso destes filmes, que seus temas foram discutidos não como sendo autônomos em relação ao próprio

filme, mas como sendo um tema ao qual o filme chegou ou não, isto é, um tema atingido e não um tema a priori como geralmente é encarado. Talvez a dificuldade que estes filmes apresentam para serem transformados em sinopse, já que não contém narrativas lineares, tenha favorecido o aparecimento de críticas mais analíticas.

Exemplos como o trecho que se segue são raros no material dessa época.

"Este trabalho de Carlos Alberto Prates Correia recoloca essa preocupação que, desde os anos 20 dominava o espírito dos mais avançados teóricos e cineastas. Michel Foucault escreve que a literatura só atingiu maturidade, quando começou a questionar a própria linguagem que usava costumeiramente. Esse rompimento com o redundante e usual é a grande marca do filme de Alberto Prates. Ainda que a motivação para realizar o filme não tenha sido intelectual basicamente, mas afetiva, seu trabalho acaba resultando na aplicação de uma série de propostas apenas colocadas pela vanguarda dos anos 20, impossíveis de serem realizadas plenamente devido às limitações técnicas da época. Eisenstein, por exemplo, propunha um espetáculo montado a partir do conflito, favorecendo uma narrativa mais fragmentária que linear. A linearidade, a propósito, é algo próprio do discurso literário que o cinema não precisa necessariamente manter. Assim, 'Cabaret Mineiro' é uma colagem de seqüências que possuem vida independente e se completam no todo da obra. Lembrança, sonhos, 'flashes' da realidade, ilustração de canções, poemas, contos, brincadeiras, piadas e alegorias se aproximam para compor um vasto painel de sugestões cinematográficas. Eisenstein falava em montagem de 'atrações', tomando esse tema com o sentido das 'atrações' de um show de circo: o que tem a ver um palhaço com uma equilibrista e um domador? Todos eles se juntam e se opõem para criar a totalidade do espetáculo, igualzinho ao que ocorre no filme, que

tem como fio condutor as andanças do aventureiro Paixão (Nélson Dantas) pelo interior de Minas"⁽¹⁸⁾.

O esvaziamento da crítica que observamos nesse período coincide com o momento em que o cinema brasileiro começa a namorar e incorporar, tanto em seus aspectos criativos como comerciais, elementos e práticas da televisão e da propaganda. É a tentativa do cinema brasileiro de se impor como mercadoria. A crítica cede lugar à propaganda. A partir de então proliferam as entrevistas e reportagens e raream os artigos analíticos.

Para a propaganda o adjetivo é suficiente e surgem textos infestados de adjetivos e pobres de análises e interpretações. O exemplo abaixo é caricato mas expressa a tendência que observamos no período.

"É um filme simplesmente brilhante. Brilhante não só por sua originalidade, sua linguagem inovadora e a inteligência de seus diálogos - o roteiro, muito criativo, foi escrito por Jabor e Leopoldo Serran - mas também pela colaboração de uma equipe técnica e artística de alto nível... **Tudo Bem** é o exemplo mais notável da vitalidade e inventividade do novo cinema brasileiro"⁽¹⁹⁾.

(18) Ramos, Luciano. Crítica sobre o filme Cabaret Mineiro, de Carlos Alberto Prates Corrêa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30/3/81.

(19) Vartuk, Pola. Crítica sobre o filme **Tudo Bem**, de Arnaldo Jabor. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 9/2/79.

Sobre o filme **Tudo Bem**, de 1978, a maior parte do material publicado são entrevistas com o diretor Arnaldo Jabor. A crítica elogia, mas sempre no espírito do trecho acima. À exceção de Jean Claude Bernardet, que dissecou o filme do ponto de vista sociológico, ninguém mais analisa realmente a obra. Mesmo para quem se ressentia do caráter tão marcadamente sociológico das observações de Jean Claude Bernardet, seus trabalhos, que desaparecem da imprensa a partir de 1980, são um oásis no deserto de superficialidades.

Bernardo de Carvalho, um jovem crítico, observa:

"Eu faço crítica há pouco tempo e percebo que mesmo nas publicações que dão espaço ao crítico, falta reflexão. Recentemente, na **Folha de São Paulo** li um debate sobre **Paris Texas** de Wim Wenders, entre o Pepe Escobar e o Arnaldo Jabor. Virou uma briga de adjetivos entre os que gostaram (very cool, very witty) e os cineastas brasileiros obviamente despeitados com o sucesso internacional do filme. Essa tendência ao adjetivo pode até ser estimulada pelos editores, mas eu acho que há algo mais sério do que isso. Até em publicações que permitiriam um aprofundamento na reflexão imperam os adjetivos. Não defendo uma crítica só de pesquisa, sem charme, acho apenas que deve existir uma reflexão. Atualmente, como a crítica está no Brasil, não vejo para que ela serve"⁽²⁰⁾.

Quando o predomínio não é dos adjetivos, dá-se uma espécie de saída pela tangente em que discute-se inter-

(20) Carvalho, Bernardo de. O Papel da Crítica e a Função dos Críticos. In: **Filme e Cultura**. Op. cit., p. 12.

corrências do filme e não o filme propriamente. São casos típicos filmes como **Pixote, a Lei do mais Fraco**/Hector Babenco/1980, **Prá Frente Brasil**/Roberto Farias/1982 e **Parahyba, Mulher Macho**/Tizuka Yamasaki/1983. No caso de **Pixote, a Lei do mais Fraco**, dá-se uma grande discussão, da qual participam vários segmentos da sociedade sobre o problema do menor abandonado. Destaca-se o caráter de denúncia social do filme e também a reprovação da Igreja ao fato de se ter exposto uma criança (o ator) a cenas violentas e deprimentes. É sem dúvida uma grande oportunidade para o debate do problema do menor abandonado. O fato é que este debate, que devia ser paralelo a reflexão sobre a obra de arte, não substitui o debate estético, que não é igual a um debate político ou sociológico.

O caso de **Prá Frente Brasil** é ainda mais típico pois uma quantidade enorme de material publicado discute e denuncia exaustivamente os problemas que o filme teve com a censura e a oportunidade do tema para aquele momento político. O filme comportaria no mínimo duas discussões estéticas importantes: uma sobre a superposição dos gêneros político e policial, e outra sobre a estrutura narrativa que, representando uma forte tendência do cinema brasileiro, reproduz o estilo das novelas de televisão. Estes temas, no entanto, passam despercebidos.

Em **Parahyba, Mulher Macho**, comenta-se fartamente os problemas que o filme enfrentou como a reação preconceituosa dos descendentes das personagens históricas ou a reação de alguns paraibanos contra o título **Parahyba, Mulher Macho** que denegriria a imagem da mulher daquele estado. Também dis

cute-se, a propósito, as origens do movimento de libertação da mulher. Há muita simpatia para com a diretora do filme Tizuka Yamasaki, por ser jovem e mulher, mas não há críticas, não há análises. Mais uma vez o filme é apenas um pretexto para discussões correlatas, e não é encarado seriamente como obra de arte, como um produto cultural particular, que é diferente de uma conferência ou de uma reportagem e que realiza sua comunicação através de uma expressividade particular que é simbólica e emocional e que como tal deve ser compreendida.

Possivelmente, tanto a dificuldade por/que passa a criação quanto a que enfrenta a reflexão crítica estão relacionadas à preponderância, nessa fase, dos valores muito estreitos e dogmáticos do mercado. Se nos anos 50 e 60, a imprensa permitia uma crítica ensaística, hoje, o espírito consumista, com suas novas exigências de rapidez e objetividade vedaram o espaço jornalístico às críticas de conteúdo mais complexo. Sérgio Augusto observa que este não é um fenômeno tipicamente brasileiro, mas um fenômeno do capitalismo desenvolvido:

"Nenhum órgão da grande imprensa internacional opera com grandes críticos. Esta praga já chegou ao Brasil. De qualquer forma, lá fora sempre existiram revistas especializadas onde críticos, inclusive aqueles submetidos à ditadura do espaço e do estilo da imprensa diária, podiam se espalhar e cometer artigos e ensaios mais extensos e ousados"⁽²¹⁾.

(21) Augusto, Sérgio. Idem, op. cit., p. 4.

No Brasil a situação é bem pior já que até hoje não existe uma revista especializada de cinema com um mínimo de regularidade e permanência.

O depoimento de Néelson Hoineff dá bem a medida da situação.

"Na morfologia dos jornais criou-se um espaço para o cinema que freqüentemente contraria a atividade crítica. Os editores tornaram os jornais verdadeiros agenciadores de público para o cinema. Aí a expectativa de todo produtor é de que os principais jornais de cada cidade possam dedicar a primeira página de seus segundos cadernos a seus filmes. Em princípio aquilo é um espaço jornalístico, mas acaba deixando de ser. Torna-se na melhor das hipóteses um press-release, composto por uma entrevista pré-fabricada, feita por um jornalista alheio ao cinema e que vai perguntar ao diretor exatamente aquilo que o diretor gostaria de ver publicado sobre seu filme. O diretor nessa entrevista chega até a fazer crítica antecipada de seu próprio filme. Frequentemente leio coisas delirantes sobre alguns lançamentos que, por exemplo, teriam sido vendidos ao exterior por dois milhões de dólares, em mercados que não pagam a metade disso nem por superprodução americana. outro dia vi um cineasta dizendo que era o **segundo melhor diretor do mundo**. Fiquei curioso em saber quem é o melhor"⁽²²⁾.

Também José Carlos Monteiro desabafa sobre o assunto:

"Hoje, quando sou solicitado a escrever sobre cinema me

(22) Hoineff, Nelson. Idem, op. cit., p. 10.

pergunto se devo aceitar as condições impostas pelos veículos - fazer análises ligeiras, superficiais - ou tentar passar alguma nova visão que eu tenho sobre cinema"⁽²³⁾.

Ao problema exposto por Nélson Hoineff e José Carlos Monteiro soma-se outro, que nos parece ainda mais grave já que não é fruto de uma imposição externa ao crítico, mas de uma concepção própria que se desenvolveu e generalizou durante os anos 70 e que ainda hoje perdura apesar de seu evidente erro tático. É a concepção de que seria uma função ingrata e **impatriótica**, dadas as circunstâncias específicas de nossa cultura dominada e frágil frente aos gigantes do imperialismo, manter-se crítico e portanto muitas vezes denunciador do conformismo ou da falta de criatividade artística de muitos filmes recentemente produzidos. É o paternalismo, a auto comiseração. Para não se correr o risco de perder ainda mais espaços comerciais e políticos do cinema brasileiro, se enaltecem suas obras e seus artistas de forma acrítica e às vezes delirante. No momento em que o cinema brasileiro mais precisa de uma crítica firme, que estimule seu crescimento artístico, esta se acomoda e permite a cumplicidade e subserviência às expressões audiovisuais vulgares e padronizadas. Nos preocupa o fato de a complacência da crítica permitir o livre desenvolvimento de expectativas deformadas sobre o cinema brasileiro, como a que imagina que é submetendo a criação cinematográfica às exigências comerciais da produção para o mercado que garantiremos um espaço cultural e

(23) Monteiro, José Carlos. Idem, op. cit., p. 13.

comercial para o cinema brasileiro.

2.2 O Cinema Brasileiro segundo os cineastas

Realizamos entrevistas livres com três importantes cineastas do cinema brasileiro: Walter Lima Junior, Leon Hirszman e Tizuka Yamasaki. As entrevistas basearam-se em um mesmo roteiro de questões que visavam trazer à tona a opinião dos próprios cineastas sobre o cinema que vem se produzindo no Brasil, da década de 60 em diante. O roteiro das entrevistas foi o seguinte:

- 1) Solicitamos aos entrevistados comparações entre o cinema das décadas de 60 e 70 e o cinema que vem sendo produzido a partir de 1978.
- 2) Fizemos indagações sobre como eles, protagonistas do processo de criação artística, estavam sentindo, no momento, esse processo: estaria havendo um crescimento da capacidade de criativa e inovadora da arte cinematográfica no Brasil, ou seria este um momento de esterilidade criativa?
- 3) Perguntamos sobre de que forma o enorme crescimento da televisão estaria interferindo no cinema.
- 4) Levantamos a questão de porque uma nova geração de cineastas não surgiu e quase todos os cineastas importantes da atualidade são oriundos do Cinema Novo.
- 5) Perguntamos sobre o que pensam de algumas cinematografias estrangeiras e como se relacionam com elas?

Como era de se esperar, os resultados das entre-

vistas foram diferentes entre si. No entanto conseguimos perceber algum consenso e tendências que, junto a outras entrevistas e artigos coletados na imprensa nos permitiram traçar um perfil de como, em linhas gerais, se relacionam os cineastas brasileiros com suas próprias criações. Os trechos que reproduzimos a seguir, seja das entrevistas que realizamos, seja do material já impresso pesquisado, não pretendem definir o que seria a linha de pensamento de cada cineasta. Muitas vezes, especialmente no caso do material já impresso, as opiniões estão circunstanciadas a algum momento ou situação particular e nossa intenção era apenas captar as tendências genéricas do pensamento daqueles que criam o cinema no Brasil e não traçar perfis individuais. Segue-se um pequeno resumo de cada entrevista. As entrevistas foram gravadas e possuem, em média, uma hora de duração.

ENTREVISTA I

Walter Lima Junior - entrevista realizada em 19/6/85

Walter Lima Junior é um nome umbilicalmente ligado ao Cinema Novo. Participou, junto com Glauber Rocha, do núcleo mais típico de criadores do cinema brasileiro da década de 60. Em sua entrevista demonstrou que, ainda hoje, está fortemente ligado e impressionado com o passado. Acha que a força do cinema brasileiro está naquela experiência e que aquele espírito, ainda latente no cinema brasileiro hoje, precisa ser reencontrado. Suas declarações sobre aquele período são repletas de emoção:

"... **Deus e o Diabo** tinha uma chama, um talento, uma coisa lá dentro dele, um entusiasmo, uma juventude principalmente, é um filme que terá eterna juventude. Ele foi feito por gente muito entusiasmada e essas coisas fotografam, essas coisas a câmera pega. O filme ficou com a idéia que a gente tinha".

"... Tinha o renascimento da esperança no Brasil de uma maneira como esse país nunca viu. Isso que a gente vê hoje em dia, não chega aos pés. O que a gente sentia era uma coisa muito forte. Isso de Nova República, campanha das Diretas, isso não é nada, é quase uma sombra daquilo. A gente ainda se lembra de que tivemos esperança. A gente ainda pode reativar essa esperança".

"... Eu acho que aquele clima não é morto no Brasil. Eu acho que ele resiste de outras formas".

Todas as observações de Walter Lima Junior estão

de alguma forma referendadas àquela época. Ressalta o carisma de Glauber Rocha e a aglutinação de uma geração de universitários, cineclubistas, intensamente motivados pelo cinema no Brasil, que identificavam no processo de criação cinematográfico uma forma de expressão e de transformação da consciência nacional.

"Glauber é um avatar, uma concentração energética, é um grande agitador cultural".

O cineasta demonstra preocupação com o caminho artístico do cinema brasileiro e diz que o fortalecimento da Embrafilme e a mudança na estrutura de produção de filmes influíram no aspecto artístico do cinema brasileiro.

"... Em meados da década de 70, houve certa acomodação, com placência com os mecanismos autoritários que facilitaram a produção. Um certo prego, cansaço. A substituição dos antigos métodos de produção ligados ao entusiasmo, à juventude, à improvisação, à criatividade, por um mecanismo azeitado, burocrático, estatizante. Tudo isso criou cumplicidades que evidentemente se refletiram na produção".

E alerta para a tendência do cinema brasileiro de copiar Hollywood:

"O cinema brasileiro é interessante na medida em que ele é selvagem, revolucionário, assumido. Na medida em que ele é um pastiche de Hollywood ele não é nada".

"... Os filmes precisam ser bem-feitos, mas este processo

de limpeza, bom acabamento, etc., não pode sufocar e esva-
ziar valores que eram tão energéticos, tão vitais em filmes
que aparentemente eram até descuidados".

Sobre a relação da TV com o cinema, Walter Lima
tem opiniões radicais:

"A TV foi a coisa pior que aconteceu nisso tudo porque nós,
público, ficamos condicionados àquele modelo que eles im-
plantaram e que tanto serviu à ditadura. Não houve nada que
fosse mais eficiente do que a imagem que a televisão criou,
do Brasil, para os brasileiros".

"De forma ingênua o cinema brasileiro foi se beneficiar, ou
se prejudicar, do que o público vê que é Tarcísio Meira,
Glória Menezes, lá na televisão, cheio de samambaias de
plástico, mesas de acrílico e whisky. Uma irre realidade que o
público namora, sociologia do Joãozinho Trinta, o público
fica ali basbaque. E isto atraiu os cineastas de classe mé-
dia, que ficaram contaminados por isso. Então a gente inge-
nuamente trouxe para nossos filmes, modelos, figurinos,
problemáticas que ainda identificavam aqueles atores na tra-
jetória da televisão, tentando trazer a comunicação que
eles tinham. Isto era profundamente ingênuo e grave, mais
grave que a pornochanchada. Nós nos encaminhamos para a coi-
sa bem acabada, classe média. Pensamos em transformar a Em-
brafilme numa Central Globo de Produções, e isso não pode
ocorrer, não deve ocorrer. Mas eu acho que a gente já tem
essa noção. Eu tenho e acho que outras pessoas têm".

Walter Lima não está preocupado com o fato de não
ter surgido uma nova geração de cineastas. Diz:

"Hoje em dia há um certo desinteresse pelo fenômeno cinema-

tográfico em si. O interesse é generalizado em torno do audiovisual. Ainda não é o momento de se preocupar com isso. As pessoas que estão fazendo cinema ainda estão muito jovens em relação ao aprendizado de cinema".

Quanto ao cinema estrangeiro, Walter Lima nos diz que não o tem acompanhado bem e nada acrescenta sobre o assunto.

O importante para Walter Lima Junior é que aquele ânimo criativo e inovador na área de cinema, tão evidente na década de 60, ainda está vivo em forma latente e precisa ser retomado. Critica o que seria um vício de comportamento, uma postura, que usa sempre a ditadura como escudo para as falhas, e conclui:

"Triste seria se, em vinte anos de ditadura, a gente não tivesse nada para apresentar. Mas nós temos. E eu acho que devemos encher a boca e dizer **nós temos**, com validade, com orgulho, porque nós fomos resistentes no campo do cinema".

ENTREVISTA II

Tizuka Yamasaki - entrevista realizada em 16/7/85

Tizuka é uma exceção no quadro de cineastas brasileiros, pois não pertence à geração do Cinema Novo mas conseguiu obter posição de destaque no cinema brasileiro atual. Demonstrou em suas declarações muita preocupação com a democratização interna do processo de realização de um filme. Todos os seus filmes foram produzidos por uma cooperativa de cineastas onde o espírito coletivo e a participação criativa

de todos prevalece, ao invés do papel autoritário, segundo ela, do diretor tradicional.

Por não ter vivenciado a experiência do Cinema Novo, Tizuka não se sente muito ligada a ele mas considera que entre o Cinema Novo e o cinema atual não houve um rompimento e sim um processo de desenvolvimento. Observa que o Cinema Novo foi feito numa outra situação em que havia os mecenos da arte e o país tinha mais dinheiro para a cultura. E acrescenta:

"Naquela época, se o filme fosse visto por cem mil pessoas, estava ótimo. Hoje, se o filme não for visto por pelo menos um milhão de espectadores, você se arrasa, fecha o escritório. Havia um respaldo maior do país para qualquer matéria artística, não só o cinema mas todas as artes eram muito mais apoiadas pela sociedade".

Sobre o atual cinema brasileiro, Tizuka Yamasaki observa: .

"A gente está como o país; não estamos melhor que o país; esfomeados, anêmicos. Acho que é preciso uma reformulação muito grande na dieta para que a gente possa renascer. Acho que as perspectivas são boas mas a gente ainda vive o pós-operatório. Não sabemos exatamente como conviver com isto".

Tisuka não concorda quando se acusa o cinema brasileiro atual de, pela necessidade de se impor ao mercado, ter feito concessões e ter perdido o caráter audacioso e inovador do cinema Novo:

"Eu não gosto disso porque acho que nada é gratuito. Hoje é muito mais difícil você fazer uma coisa que tenha risco do que naquela época. O cinema se profissionalizou, tem mais compromissos. Apesar de a gente ter mais mercado, nossos compromissos são maiores. Evidentemente que a linguagem mudou, mas eu não acho que os filmes são menos audazes. Talvez não sejam tão audazes numa colocação política por exemplo, que era a temática da época, mas são mais audazes enquanto empreendimento empresarial".

Sobre o vertiginoso desenvolvimento da TV brasileira, Tizuka observa que o governo da ditadura tinha interesse em transformar a TV em sua linha de frente e que o cinema, que sempre foi contestador, subversivo, foi achatado, pisoteado. Atualmente, porém, Tizuka não vê contradição entre o cinema e a TV:

"Quando o Cinema Novo surgiu ele assustou porque seu discurso era difícil de ser assimilado pelo grande público. Depois a televisão começou a usufruir, a pinçar coisas conquistadas pelo Cinema Novo e hoje você vê na TV várias coisas que foram colocadas pelo Cinema Novo. Aos poucos a platéia também foi aprendendo a reconhecer esta linguagem e a se familiarizar com ela".

Quanto à renovação da geração dos cineastas, Tizuka conta sua própria experiência:

"O Cinema Novo foi poderoso, ele foi vanguarda e de tal forma que inibiu uma nova geração de cineastas. A gente sentia muita responsabilidade em fazer um cinema que pudesse se equiparar ao Cinema Novo".

Falando a respeito do cinema estrangeiro, Tizuka demonstra ser admiradora incondicional do cinema brasileiro.

"Você olha o cinema brasileiro, é incrível! Com todas as dificuldades você vê várias correntes, vários tipos de filmes. Existe uma riqueza de criatividade que você não vê, por exemplo, no cinema da França, da Alemanha, Veja o cinema alemão: existe no máximo um tipo ou dois de cinema que é desenvolvido lá. Aqui no Brasil você vê uns vinte tipos. Cada diretor é uma escola. Essa riqueza a gente tem aos montes. O cinema francês é um horror. O alemão é um bode, uma coisa muito compacta; foi muito influenciado pelo cinema novo, pelo cinema de Glauber, formou uma escola e você não vê muita coisa fora daquilo. O cinema brasileiro é eclético, é anárquico. O problema é que a gente está aqui dentro, mas, se você vai num festival internacional, os filmes brasileiros causam sensação porque ele é debochado, é bem humorado, é escrachado. Tem uma série de atributos que eles não conseguem ter".

ENTREVISTA III

Leon Hirszman - entrevista realizada em 28/6/85

Leon Hirszman é um cineasta egresso do Cinema Novo com larga experiência política e militância nos movimentos da classe cinematográfica e nas lutas do cinema brasileiro. Em sua entrevista demonstrou muita preocupação com os aspectos políticos e econômicos que envolvem a produção de filmes. Não se mostrou ligado às experiências passadas do cinema brasileiro, preferindo abordar os problemas e soluções da atualidade.

Leon Hirszman considera que o cinema brasileiro,

"ao mesmo tempo que não cresceu, teve momentos fulgurantes, lampejos de grande expressão artística, mas não teve a realização de uma infância, ainda vive a adolescência... até ele poder caminhar com suas próprias pernas vai ter que batalhar muito".

O cineasta admite que não há um grande avanço na criatividade artística de nosso cinema:

"O artista tem muito pouco tempo para se dar para a criação, para o imaginário. É sempre uma luta por condições econômicas, particularmente numa indústria como o cinema".

E mais:

"Vamos ter que ativar forças criativas novas através de trabalhos teóricos, de roteiros, discussões, provocações, atividade cineclubista, circuito paralelo, negociação com a TV, utilizando todas as frentes para estabelecer uma política que dê autonomia ao cinema".

Sobre as grandes produções cinematográficas, nas quais a Embrafilme vem investindo, Leon assinala que:

"A qualidade técnica tem que ser boa, o filme tem que ser ouvido, tem que ter expressividade, mas isto não é padronização. Você pode ter um cinema do tipo pobre, que não tenha condições de acabamento, mas que tenha condições técnicas importantes. Por outro lado não quer dizer que por você ter uma riqueza de produção que você não atinja uma obra de arte... Não pode haver modelos. O importante é que o realizador realmente queira fazer aquele filme. O ponto de vista dele é que importa".

A relação entre o cinema e a TV é vista por Leon Hirszman como uma relação de contradição e não de síntese. Por um lado a TV vem desenvolvendo enormemente os aspectos técnicos da criação e trazendo muitas contribuições para o desenvolvimento de novos recursos na linguagem cinematográfica. Por outro lado a TV monopoliza e enquadra essas novas opções de linguagem em seus rígidos padrões de comunicação, deixando de utilizar, em toda a sua extensão, os recursos que ela mesma produz.

Quanto ao não surgimento de uma nova geração de cineastas, Leon diz que isso é também um desafio para o cinema brasileiro:

"O interesse pela questão estética é enorme. A gente não pode abandonar o terreno onde podemos semear. A expansão da criatividade não pode ser um dom de eleitos mas deve ser uma coisa que socialmente é possível de ser apropriada pelas pessoas. Isso será uma riqueza num país que tem uma grande renovação dos aspectos da criatividade. É um país que está muito voltado para a criação artística, pela sua formação mesmo em que a presença dos instintos, do inconsciente, do tempo, são maiores do que a presença da lógica, da razão, de uma história que tenha enraizado um determinado poder de uma classe. O poder sempre esteve fora daqui".

A preocupação de Leon com o cinema estrangeiro se deve às poucas opções que chegam até nós:

"Para ter um cinema brasileiro bom, tem que ver filme estrangeiro bom. De repente, passam os piores filmes americanos; os filmes independentes, de qualidade, você tem que ver quando vai lá prá fora, eventualmente, em festival.

Quantos podem ir? Isso não é uma coisa acessível para as pessoas".

Leon Hirszman sempre orienta suas reflexões para os aspectos gerais, de política cultural, do cinema brasileiro. Recusa-se a fazer uma avaliação artística objetiva da produção cinematográfica atual; acha que quem tem que fazer isso são as pessoas de fora. Fala muito de autonomia, imperialismo, democracia, constituinte. Considera que a possibilidade do desenvolvimento artístico do cinema está ligada à estas questões.

Analisando comparativamente as três entrevistas que realizamos, percebemos que foi bastante difícil extrair dos cineastas opiniões sobre os aspectos especificamente estéticos do cinema brasileiro. A tendência dos depoimentos era sempre a de privilegiar as questões políticas gerais, as questões econômicas e de política cultural, em detrimento de uma discussão mais objetiva sobre a qualidade artística de nossos filmes.

Embora não se possa deixar de reconhecer a importância das questões levantadas pelos entrevistados, nos parece que estes, estão de tal forma envolvidos com problemas de ordem prática na luta pela sobrevivência do cinema brasileiro, que reduziram muito o exercício reflexivo sobre a qualidade artística de suas obras.

Entendemos que o cinema brasileiro precisa existir para que se possa refletir sobre ele e que, para existir, precisa superar enormes problemas econômicos e políticos. Parece-nos entretanto que a ausência de uma postura crí

tica, tanto dos cineastas quanto da própria crítica o fragiliza porque o deixa à mercê de forças que o instrumentalizam em função de interesses imediatistas. Os cineastas brasileiros, á época do Cinema Novo, se caracterizavam por serem críticos atuantes de suas próprias obras: discutiam entre si, opinavam sobre o cinema estrangeiro que chegava ao país e formulavam teorias sobre a arte. Hoje, os cineastas se afastaram desta prática. Se a crítica estivesse exercendo plenamente seu papel, isto talvez não chegasse a ser um problema; mas, como não está, fica o cinema brasileiro dependente exclusivamente das leis da propaganda e do mercado. Isso, ao contrário do que possa parecer, enfraquece as lutas econômicas e políticas do cinema brasileiro que perde sua identidade estética e pode vir a se transformar em mais um produto descartável dos meios eletrônicos.

Nossos cineastas são, em sua maioria, intelectuais que têm se mostrado atuantes na vida cultural do país. Entretanto, raramente emitem uma opinião consistente sobre cinema brasileiro enquanto arte. Já o cinema estrangeiro, mesmo o bom cinema estrangeiro que chega até nós, é pouco visto e pouco debatido pelos cineastas e os comentários tendem sempre ao menosprezo.

Cacá Diegues, em entrevista ao Jornal do Brasil (23/2/85) diz que a grande vitória da ditadura sobre o cinema foi separar a classe, quebrar a solidariedade que havia, resultado da política de disputa de verbas a cotoveladas na porta da Embrafilme:

"Esta política acabou com a coisa mais bonita, que era a

solidariedade. Até comprar espaço em jornal para falar mal do filme dos outros já aconteceu. A verdade é que não existe unidade no cinema brasileiro. Associações e entidades podem assinar documentos à vontade, mas é uma unidade política falsa, porque a solidariedade que fez a força do cinema se quebrou quando a política de cinema se transformou em política de verbas e o que cada um quer é a verba para o seu filme"⁽²⁴⁾.

Esta solidariedade de que fala Cacá Diegues se expressava no debate saudável sobre a produção cinematográfica brasileira e estrangeira. Hoje, os três cineastas que entrevistamos evitaram qualquer afirmação sobre o cinema brasileiro que não fosse genérica e abstrata, o que pode ser um reflexo deste ambiente hostil que Cacá Diegues denuncia.

A outra face da ausência de espírito crítico, de debates e de autêntica solidariedade é o elogio exacerbado, a euforia patriota. Em 1978, Arnaldo Jabor, em entrevista à imprensa declarava:

"Pode parecer ufanismo mas creio que o cinema brasileiro é o melhor do mundo atualmente. É difícil reunir vinte cineastas em qualquer país com a criatividade necessária para fazer um cinema culturalmente importante. O norte-americano está numa fase negra de qualidade artística e seus grandes cineastas são farsantes, como o Francis Ford Coppola ou George Lucas. Num país como a França também restam poucos cineastas e o maior de todos, Godard, está fazendo vídeo-tape. Os outros grandes cineastas europeus morreram, como Visconti e Pasolini. O que há é Bergman, Buñuel e Fellini.

(24) Cacá Diegues. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23/2/85.

Só o Brasil é capaz de contar com cerca de vinte cineastas reconhecidamente talentosos. Isso explica em parte o 'Boom' do nosso cinema. Além disso, há uma consciência para os perigos vindos do estrangeiro e o cinema brasileiro sobrevive justamente porque é nacionalista. O governo já tem consciência de que defendê-lo é defender a nossa própria imagem como Nação. A Embrafilme está crescendo, superando dificuldades e conquistando know-how. Certamente nós, os satélites, venceremos a guerra das estrelas. A década de 80 será a Idade do Ouro do cinema brasileiro"⁽²⁵⁾.

Em 1986, as previsões de Arnaldo Jabor se revelam infundadas. A década de 80 não só não é a Idade do Ouro do cinema brasileiro como é talvez o pior período atravessado por nosso cinema se comparado as décadas de 60 e 70. No entanto, visões egocêntricas e acrílicas permanecem em uma importante parcela da classe cinematográfica. Espantosamente permanece também a atitude, que consideramos anti-democrática, de ignorar ou até desprezar o bom cinema estrangeiro. Parece-nos impossível negar a importância e a necessidade de diálogo do cinema brasileiro com o cinema feito por artistas como Fassbinder, Herzog, Carlos Saura, Ettore Scola, Win Wenders, Woody Allen, Truffaut e Kurosawa - só para citar os incontestáveis. Não conseguimos encontrar sinais de que esse diálogo se estabeleça.

Nossa última impressão é de que os cineastas brasileiros, em sua luta aguerrida pela sobrevivência, deixa-

(25) Arnaldo Jabor. Entrevista ao jornal **A Notícia**. Rio de Janeiro, 24/10/78.

ram de lado boa parte de espírito crítico e renunciaram ao debate saudável que praticavam até os primeiros anos da década de 70. Justificativas para tal situação existem, sem dúvida. Entretanto elas não resolvem o problema que, aliado à atual pasteurização da crítica, poderá levar o cinema brasileiro a perder seus interlocutores reais e potenciais e ser atirado às feras do desenfreado mercado criado e sustentado pela propaganda massiva padronizada.

2.3 O Cinema Brasileiro segundo o público especializado

As oito pessoas entrevistadas para esta etapa de nosso trabalho estão ligadas de forma especial ao cinema brasileiro. São pessoas interessadas em acompanhá-lo e que possuem uma visão histórica e de conjunto sobre o mesmo. Todas são ou foram cineclubistas, sendo por isso um público especializado no sentido de que possuem não só o hábito de assistir como também de debater sobre os filmes assistidos.

Paulo Roberto Ferreira	- advogado/ex-cineclubista
Théa Schünemann	- professora/ex-cineclubista
Roberto Aibinder	- arquiteto/ex-cineclubista
Marcelo França	- estudante de Cinema/cineclubista/diretor da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro
Gil Vicente Oliveira	- estudante de Direito/cineclubista
Anabela Paiva	- estudante de Comunicação/ci-

neclubista/vice presidente
da Federação de Cineclubes
do Rio de Janeiro

Luiz Fernando Azevedo - produtor de vídeo/ex-cineclubista

Marcio Arnaldo da Silva Gomes - médico/ex-cineclubista

As entrevistas, realizadas durante o ano de 1985, foram gravadas e cumpriram, sem muito rigor, o seguinte roteiro:

- 1) A assiduidade com que vêm acompanhando o cinema brasileiro.
- 2) As relações entre o cinema brasileiro das décadas de 60 e 70 e o cinema produzido recentemente no período de abertura política.
- 3) O cinema brasileiro atual do ponto de vista da criatividade artística.
- 4) A relação entre o atual cinema brasileiro e a TV.
- 5) A assiduidade com que vêm acompanhando o cinema estrangeiro e como o relaciona ao cinema brasileiro.

Apresentamos aos entrevistados listagens dos filmes brasileiros mais importantes produzidos a cada ano, a partir de 1960, como forma de avivar a memória e orientá-los melhor em suas observações sobre as diferentes épocas do cinema brasileiro.

Uma primeira e significativa constatação foi a de que os entrevistados têm ido menos ao cinema e nem sempre

assistem aos novos filmes brasileiros lançados. Os motivos apresentados para esta diminuição no acompanhamento de nosso cinema foram variados. Entretanto, quatro dos entrevistados apresentam um motivo que nos pareceu mais significativo: Este motivo foi a falta de estímulo frente ao cinema brasileiro mais recente, cujas realizações não estariam conseguindo mobilizá-los nem satisfazer suas expectativas.

Luiz Fernando deu o seguinte depoimento:

"O que eu vi, não interessou, eu gostei muito pouco, então deixei ainda mais de ir ao cinema. Eu tenho visto muito poucos filmes brasileiros".

Logo depois, consultando a listagem de filmes, o entrevistado retifica:

"Olha, eu não tenho visto tão poucos filmes brasileiros não, é que eu não me lembro deles. Muitos que eu vi eu esqueci o título, não lembro quem trabalha, não me lembro de citar que vi. Porque não fica registrado, não tem nada pra ficar mesmo".

"As vezes, quando eu penso em ver cinema brasileiro, eu penso como se eu fosse trabalhar, vou ver por obrigação, por solidariedade, porque eu tenho que saber o que está rolando; vou trabalhar enfim. Tento não vê-los no final de semana que é quando eu faço o que eu quero fazer".

Uma outra tendência observada é a opinião de que o cinema brasileiro sofreu uma queda de qualidade na produção dos anos 80. Todos os entrevistados consideram que o ci-

nema brasileiro já foi melhor artisticamente do que é hoje. Alguns observam a queda de qualidade comparando o cinema atual ao Cinema Novo. Outros o comparam ao cinema produzido durante a década de 70 o qual, apesar da censura, teria alcançado uma maior realização artística:

"Os filmes estão cada vez mais se aproximando do cinema americano, em termos de linguagem, do mau cinema americano. Não estão conseguindo atrair público nem fazer um cinema de qualidade. Nos anos 70, apesar de se ter menos liberdade, faziam-se filmes melhores; a safra de **Bye Bye Brasil**, **Pixote** e **Gaijin**, nem se compara aos filmes de hoje". (Marcelo França)

"**Nunca Fomos Tão Felizes**, é um filme belíssimo mas é um clássico da lamentação. Nos próximos anos o cinema brasileiro ainda vai se lamentar e também documentar que é a saída para quem não pode refletir. Os filmes de ficção são muito ruins". (Paulo Roberto Ferreira)

"Em termos de qualidade, de seis anos pra cá baixou bastante. A mentalidade do pessoal daquela época da repressão era mais combativa. Hoje em dia é todo mundo muito festivo, muito Nova República. new have, Beth Balanço, Trop Clip". (Gil Vicente Oliveira)

"Acho que o cinema brasileiro está passando por uma fase de afirmação comercial. Do ponto de vista da criação artística, está mal". (Théa Schünemann)

"Eu acho que o cinema brasileiro não é muito mágico e isso é ruim. Essa questão do documentarismo me cansa: falta de lirismo, de fantasia, de coisa mágica. Falta dinheiro, falta dramaturgia, falta argumento". (Luiz Fernando Azevedo)

"Você vê os filmes do Glauber e qualquer um deles é mais novo do que **Quilombo**, **Memórias do Cárcere**. A linguagem evoluiu muito pouco. Mas a diferença entre o cinema da década de 60 e o atual não é só na linguagem. O cinema foi para a direita". (Paulo Roberto Ferreira)

"Quero voltar a 50, chanchadas e mesmo antes: havia um certo humor, bom humor, inclusive com o próprio subdesenvolvimento. Os filmes de 80 buscam um primor técnico, um acabamento, talvez mesmo prerrogativas e exigências e perderam a noção do que realmente pretendem passar ao espectador - assombro, emoção, risos, indignação, reflexão?" (Marcio Arnaldo da Silva Gomes)

O item 4 da entrevista - A relação entre o atual cinema brasileiro e a TV - interessou especialmente aos entrevistados que demonstraram estar refletindo sobre ele.

O peso que os entrevistados atribuem à TV brasileira atual como elemento de comparação e influência frente ao cinema brasileiro é muito grande. Parece que tornou-se impossível refletir sobre o cinema brasileiro sem se referir de alguma forma à produção artística (especialmente as novelas) da televisão. Esta referência à TV vem sempre associada ao problema da conquista de mercado. A necessidade de conquista do mercado teria levado o cinema brasileiro a absorver elementos da estética televisiva de forma pouco autêntica ou recreativa.

"A TV também é muito importante nesta discussão. Disputa o interesse do público. A geração extraordinária que aconteceu até 68 veio se formando desde o desenvolvimento de JK e não enfrentou o problema da televisão; a televisão como

formadora de cabeças. Hoje, para se construir uma narrativa se segue os passos da TV. Realmente a TV veio com muita força num momento difícil. Os cineastas ficaram preocupados com a sobrevivência. O mercado justifica tudo". (Paulo Roberto Ferreira)

"Acho que a TV influenciou tudo; foi uma revolução cultural. Eu não tenho muito claro esse negócio da TV. Ela ocupa lacunas culturais mas é uma espécie de entorpecente, te vicia a um tipo de coisa. Tem um lado positivo de renovação. Ao se ver um filme há uma referência muito forte hoje com o dado da TV". (Roberto Aibinder)

"A TV nivela por baixo. Nos últimos filmes brasileiros que eu vi eu acho que a TV teve uma influência forte. Até ao nível do diálogo, cena. Talvez porque o cinema precisa garantir renda". (Théa Schünemann)

"A propaganda é a mola mestra de tudo no sistema capitalista. Se **O Mágico e o Delegado** tivesse tido a propaganda que **Quilombo** teve, talvez fosse um sucesso". (Gil Vicente Oliveira)

Os entrevistados têm acompanhado o cinema estrangeiro de qualidade com atenção. Os depoimentos a seguir são representativos:

"O cinema estrangeiro tem me surpreendido muito mais. Para chegar ao ponto de um filme estrangeiro nos dizer mais que um brasileiro é porque ele é melhor mesmo". (Anabela Paiva)

"Proporcionalmente à sua presença no mercado, vejo menos filmes estrangeiros. Procuro selecionar os que considero melhores - por recomendações, diretores, tipo de tema, país

de origem, por exemplo. Na minha opinião o cinema brasileiro cada vez dialoga menos com o estrangeiro, exceto por um aspecto, em geral não tematizado - os custos para obter um acabamento padrão e remunerar bem diretores e produtores".
(Marcio Arnaldo da Silva Gomes)

Nas dez entrevistas que realizamos não percebemos, em nenhuma delas, um sentimento de satisfação ou de expectativas positivas para com o cinema brasileiro atual. É interessante notar que o depoimento dos entrevistados pode não confirmar a opinião de uma boa parcela do público (em geral de classe média, pois as camadas populares permanecem distantes do cinema brasileiro) que assiste eventualmente a um filme brasileiro, mas que não tem uma visão contínua e global do nosso cinema. Alguém que passe anos sem assistir a um filme brasileiro, ao fazê-lo se surpreenderá com a evolução de seus aspectos técnicos, isto é, com o fato de os filmes brasileiros estarem visíveis, audíveis, etc. Possivelmente inclusive ocorre neste aspecto um julgamento especial, mais brando, por parte do público em geral, quando se trata de um filme brasileiro. Qualidades mínimas que em filmes estrangeiros são pressupostos, ou seja, nem se colocam em julgamento, nos filmes brasileiros são motivos de satisfação pelo simples fato de demonstrarem que somos capazes de fazer cinema "de verdade". Este processo de estabelecimento de uma base mínima de credibilidade é, sem dúvida, importante para o cinema brasileiro ainda que traga consigo uma série de visões pré-fabricadas, oriundas da dominação do cinema estrangeiro, especialmente americano, a respeito do que seja um "bom" cinema ou um cinema "de verdade".

Nossa intenção, no entanto, ao entrevistar esse público que chamamos de especializado, era justamente a de tentar ir um pouco além do senso comum e detectar o tipo de repercussão e de debate que vem se dando sobre o atual cinema brasileiro entre pessoas envolvidas mais sistematicamente com ele. Suas opiniões refletiram frustração e perplexidade com os aspectos artísticos do cinema brasileiro e houve a tendência generalizada de relacionar isto ao fato de o cinema estar procurando se estabelecer comercialmente e buscando para isso o caminho mais fácil, de comunicação e sucesso, que não necessariamente é o mais expressivo artisticamente.

A realização da pesquisa trouxe uma série de elementos que reforçam a formulação de que o pretendido processo de democratização no Brasil não está sendo acompanhado por um processo satisfatório de intensificação do movimento cultural que corresponderia à democratização dos meios e espaços para a criação, a apreciação e o debate cultural. Além disso a pesquisa indica - através dos depoimentos colhidos - uma provável queda na qualidade artística do cinema brasileiro a partir de meados da década de 70.

O material crítico (jornalístico) analisado demonstra - e a opinião dos críticos endossa - a idéia de que tanto o cinema em si como a crítica sobre ele já viveram momentos de maior vitalidade cultural. Os cineastas entrevistados, reticentes para emitir opiniões sobre os aspectos ar-

tísticos do cinema brasileiro, deixaram transparecer a falta de um debate vivo e franco sobre a estética cinematográfica. O público entrevistado, por sua vez, revelou abertamente a insatisfação com a produção cinematográfica atual.

Nos três segmentos pesquisados pudemos constatar diversidade de opiniões; entretanto, não encontramos propriamente um debate de idéias sobre o cinema brasileiro. Os espaços públicos de discussão estão raquíticos e não se pode dizer que a abertura política tenha reinaugurado, nos anos 80, o debate cultural. De certa forma até, os espaços públicos de discussão diminuíram. Os movimentos culturais da década de 70, muito identificados com a resistência à ditadura, se esvaziaram (como o movimento cineclubista) com a abertura política e, nos parece, não foram substituídos por outros. Deu-se uma espécie de oficialização do debate como se as instituições (empresas públicas, ministérios, fundações, etc.) por serem agora "democráticas" pudessem substituir o movimento de idéias na sociedade.

3. CINEMA BRASILEIRO: VOCAÇÃO ARTÍSTICA OU COMERCIAL?

3.1 A transformação do espaço cultural em mercado

A implantação da lógica de mercado na área das artes deu-se de forma acelerada, no Brasil, em fins da década de 70 e início da década de 80. Apesar de ter sido contestada por muitos, foi a lógica predominante na orientação dada pela Embrafilme à produção cinematográfica brasileira.

Em 1977, na revista **Cultura** publicada pelo MEC, Gustavo Dahl, cineasta, escrevia um artigo o qual foi motivo na época de intensas polêmicas. Nele, o autor formulava a seguinte idéia:

"Para que o país tenha um cinema que fale a sua língua é indispensável que ele conheça o terreno onde essa linguagem vai-se exercitar. Esse terreno é realmente o seu mercado. Nesse sentido explícito, é válido dizer que "mercado é cultura", ou seja, que o mercado cinematográfico brasileiro é, objetivamente, a forma mais simples da cultura cinematográfica brasileira"⁽¹⁾.

No entanto, a afirmação não estaria livre de contradições apontadas, involuntariamente, no mesmo artigo por

(1) Dahl, Gustavo. Mercado é Cultura in **Cultura**. Ed. MEC, Ano 6, nº 24, jan./mar. 77, p. 125.

Filmografia do autor: "Em Busca do Ouro" (1965), "O Bravo Guerreiro" (1968), "Uirá, Um Índio em Busca de Deus" (1974), "Tensão no Rio" (1984).

Dahl. O cineasta concluía destacando "a originalidade do trabalho da Embrafilme e a grande demonstração de visão dada pelo Ministério da Educação e Cultura" que não teria oferecido "privilégios à **expressão industrial** em detrimento da **expressão cultural**" nem favorecido o inverso, isto é, a **expressão cultural** em detrimento da **industrial**. Implicitamente, Gustavo Dahl admitia a existência de, no mínimo, uma tensão entre **expressão industrial** e **expressão cultural**, já que uma poderia ser favorecida em detrimento da outra.

Na realidade, por trás do artigo de Gustavo Dahl situava-se um debate surdo. Por um lado defendia-se a concentração dos investimentos em poucos filmes de impacto comercial, dirigidos por nomes já consagrados. Por outro lado defendia-se a distribuição das verbas disponíveis por um número maior de pequenas produções, aproveitando-se as novas gerações de artistas. Era um embate entre uma visão que privilegiava os aspectos comerciais do cinema brasileiro, situando a conquista do público como uma questão de "marketing" e uma outra visão, mais cultural, que desejava a democratização da produção como forma de diversificar e criar condições mais sólidas para o crescimento "concomitantemente cultural e comercial", do cinema brasileiro.

O artigo de Gustavo Dahl nos chamou a atenção justamente pelo fato de tentar definir **mercado** como "o terreno onde essa linguagem vai se exercitar" ou seja, como um campo neutro, apenas um pressuposto. O artigo era uma tentativa de justificar, teoricamente, a orientação comercialista da política cinematográfica a qual igualizava a noção de **público** à de **mercado**. A palavra **mercado**, no entanto, possui conotação

bem diferente, tanto assim que a afirmação "mercado é cultura" causou enormes polêmicas ao passo que, levando-se em conta apenas a definição explícita do autor, seria a afirmação do óbvio.

Definido como categoria econômica, o mercado é justamente a antítese do que se entende por cultura. Mercado é o espaço onde todos os homens são definidos como consumidores e toda criação é entendida como produção. Mercado é a homogeneização pelo valor, é o espaço do valor de troca e não do valor de uso. No mercado todas as relações são fugazes. A indústria cultural assumindo a lógica de qualquer indústria, pretende atingir da forma mais ampla o universo de consumidores; pretende o consumo máximo.

Essa intenção de atingir o público generalizado, o qual passou a se chamar mercado, leva a um empobrecimento, à abdicação frente a ousadias e radicalismos, leva a busca do médio, do que pode servir a todos e a ninguém.

Cultura, no sentido explicitado em nosso primeiro capítulo, é justamente o contrário do que foi definido acima. Cultura é fruição e não consumo, é diferença e não homogeneidade e é permanência e não fugacidade.

Voltando mais uma vez ao artigo de Gustavo Dahl, encontramos nele novos elementos que tornam pouco coerente a afirmação de que "mercado é cultura". Nos diz o autor:

"Com o passar do tempo, entendeu-se que, embora atingindo um público infinitamente menor que o público da televisão, o cinema, nessa grande cultura audiovisual que espraiou-se no século XX pelo mundo, representa uma vanguarda, o descobrimento das formas. A própria diferença de dimensão entre

uma tela de cinema e a de televisão, a diferença de escala, representa de certa forma a maneira pela qual um e outro meio atingem o espectador. Entendido isso, que o cinema cria formas, posteriormente massificadas pela televisão, observa-se a tela de cinema como um meio que não pode ser desprezado".

O próprio Gustavo Dahl reconhece a forte dimensão artística do cinema e o situa fora dos processos de massificação, isto é, fora dos processos nos quais poderia ser coerente a afirmativa de que "mercado é cultura". O único caso em que faz sentido uma concepção mercantil da cultura é justamente quando a cultura a que se está referindo é a cultura de massas no sentido apontado, no trecho acima, por Gustavo Dahl, quando se refere ao papel da televisão e não do cinema. Sem entrar no mérito, por enquanto, da discussão sobre os problemas da cultura de massas, estamos atentos de início para o fato de que ela é apenas um tipo de cultura e não engloba a totalidade cultural da sociedade.

As observações de Edgar Morin em "A Cultura de Massas do Século XX" são muito elucidativas sobre o tema:

"Como veremos, a 'cultura de massas' é uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas. Ela se acrescenta à cultura nacional, à cultura humanista, à cultura religiosa, e entra em concorrência com estas culturas. Focos culturais de naturezas diferentes encontram-se em atividade"⁽²⁾.

(2) Morin, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1984, p. 15.

Considerando-se o cinema, como o faz Gustavo Dahl, criador de formas, vanguarda da criação audiovisual, não se justifica a política mercadológica que se orienta pelos critérios fundamentalmente comerciais empregados pela cultura de massas, que tem na propaganda seu instrumento básico de ação.

Por outro lado, considerando-se que o projeto para o cinema brasileiro é um projeto de estabelecê-lo como um meio de expressão da cultura de massas, pode-se dizer que seu desempenho vem sendo sofrível. O público atingido é ainda muito pequeno, sendo que a grande maioria dos filmes sequer chega a se pagar.

Na verdade, achamos que não se trata de considerar o cinema, a priori, seja como vanguarda da criação artística, seja como cultura de massas. Trata-se de garantir ao cinema espaços e estímulo para que possa se desenvolver sem ser pressionado no sentido de atender às exigências comerciais imediatistas que na maioria das vezes estão revestidas de preconceitos a respeito do que possa ser ou não um filme de sucesso. Sem condições de experimentar, ousar, arriscar, o cinema brasileiro termina por não conseguir atingir nem um cinema-arte, nem um cinema comercial, inclusive porque ambos não são estanques. O cinema artístico de vanguarda alimenta e renova o cinema comercial; se a produção cinematográfica não garantir um espaço para o novo, para a experiência artística, o próprio cinema comercial - que eventualmente também pode atingir expressividade artística - se exaure.

Os cineastas brasileiros parecem encurralados entre o peso histórico e ideológico que o cinema brasileiro

traz consigo mas que não vem encontrando mais condições objetivas de realização e os apelos comerciais de uma forma de expressão padronizada, cada vez mais forte em nosso universo cultural, e que foi monopolizada pela televisão. Terminam assim por não realizar plenamente nem uma coisa, nem outra: nem temos um cinema brasileiro de entretenimento nem um cinema expressivo artisticamente.

A monopolização do entretenimento pela TV deixou poucas chances para o cinema brasileiro se desenvolver nessa área. A televisão brasileira está para o Brasil assim como o cinema hollywoodiano está para os EUA. A televisão brasileira desenvolveu a partir de meados da década de 60 (não foi mera coincidência o fato dela ter crescido após o golpe militar) uma programação audiovisual pasteurizada, mediana e extremamente bem acabada tecnicamente para o padrão nacional até então vigente. Quando ocorreu este crescimento da TV, o nosso cinema não havia se estabelecido como indústria de massa. Era uma manifestação cultural limitada à elite intelectualizada do país. Mesmo o ciclo de chanchadas da Atlântida (década de 50) que foi o mais importante da história do cinema brasileiro em termos de comunicação com o grande público, teve apenas uma breve vida e não chegou a implantar raízes. Éramos um país excessivamente pobre e atrasado industrialmente. O cinema americano, ao contrário, desde muito cedo encontrou o caminho da cultura de massas, isto é, do consumo "universal". Neste caminho, as fórmulas de sucesso e os clichês precisam ser revestidos periodicamente com novas roupagens, se não também se esgotam. O cinema americano, por sua infinita riqueza econômica se especializou na criação

dessas roupagens novas e espetaculares. As fórmulas de sucesso são reproduzidas seja nos filmes espaciais, seja nos filmes de guerra ou nos filmes de amor, mas, revestidas com uma inesgotável variedade e riqueza.

No Brasil, esta capacidade de revestir clichês e fórmulas de sucesso foi competentemente desenvolvida pela televisão. A televisão tornou-se a grande criadora e divulgadora da cultura de massa brasileira. O cinema brasileiro não encontra chances para competir nesse ramo e, sem estímulo para o desenvolvimento de seu potencial artístico, encaminha-se para a incômoda posição a reboque deste processo da TV. O cinema brasileiro vem sendo conduzido, no desespero da necessidade de sobrevivência, ao campo da cultura de massas. Mas, o próprio passado do cinema brasileiro se encarrega de transformar esse caminho em um caminho problemático. A história do cinema brasileiro já está muito profundamente marcada por um comprometimento artístico, o que dificulta seu desempenho nos domínios da superficialidade e da subserviência da cultura de massas. O cinema brasileiro buscou mas não encontrou, até o momento, o caminho do sucesso comercial e nestas tentativas torna-se quase sempre redundante em relação a TV; não só por sua falta de vocação, como também porque é preciso um investimento econômico muito alto para se manter as roupagens necessárias à manutenção das fórmulas de sucesso comercial. O cinema brasileiro dificilmente conseguirá acompanhar esse ritmo de investimentos necessários. Um país subdesenvolvido não suporta sustentar permanentemente a fabricação massiva e artificial de sucessos cinematográficos. Mesmo a TV brasileira, com todo seu espetacular sucesso

comercial, prefere, freqüentemente, comprar programações estrangeiras, (leia-se americanas) já prontas, a ter que produzi-las.

Nosso cinema vive um impasse. Não conseguiu pelos motivos acima, conquistar o mercado no sentido do consumo generalizado e massivo. Ao mesmo tempo não desencadeou um processo de formação de público, um processo educativo a longo prazo. Não está plantando sementes que possam crescer em momentos menos adversos (culturalmente e economicamente menos adversos).

Pensamos que o cinema brasileiro precisaria hoje muito mais de uma **política cultural** do que de uma **política comercial** que foi na prática, a única que existiu desde o desaparecimento do cinema novo; política cultural entendida aqui não como dirigismo cultural - se bem que não há dirigismo mais eficaz que o dirigismo comercial - mas como diagnóstico e criação de condições básicas sobre as quais o movimento natural da criação artística possa se assentar. Uma dessas condições básicas seria uma política de formação de público. Sabemos que é difícil ou impossível ensinar alguém a ser um artista. Porém, é absolutamente necessário ensinar as pessoas a apreciarem a arte. Apreciar a arte não é um talento ou uma sensibilidade nata; é uma conquista educacional. É preciso formar o público, criar condições para que a expressão artística encontre eco na sociedade. O que têm feito os setores envolvidos no cinema brasileiro para a expansão do universo dos apreciadores da arte cinematográfica?

3.2 A limitação da formação do público às leis da oferta e da procura

A potencialidade do desenvolvimento cultural nas sociedades contemporâneas está diretamente relacionada à qualidade e à eficiência de suas práticas educacionais. A potencialidade de desenvolvimento especificamente artístico, de certa forma, também. Não queremos dizer com isso que apenas as sociedades culturalmente desenvolvidas ou "educadas" sejam capazes de produzir arte. Seria uma afirmação absurda. A arte é uma experiência humana, sempre presente, desde os primórdios da existência. No entanto, ela acompanha o movimento de complexificação e inevitável especialização que se dá em qualquer sociedade a partir de certo grau de desenvolvimento. Nas sociedades mais simples existe um nível de homogeneidade de informações, de conhecimentos e até de sentimentos, que se reflete na criação artística, propiciando um todo mais harmônico entre os processos de criação e fruição da arte. Nestas sociedades, a cultura adquirida cotidianamente é o que basta aos indivíduos para a sua inserção no mundo da arte. Quanto às sociedades complexas não se pode dizer o mesmo. Não basta viver cotidianamente o mundo moderno, ou ser húngaro, argentino ou espanhol para que se possa apreciar um Bella Bartok, um Borges ou um Picasso. As diferentes manifestações artísticas são linguagens originais que se enriquecem com o passar do tempo e que precisam ser dominadas por seus interlocutores. É preciso adquirir familiaridade com esses diferentes modos de expressão da arte; é necessário estar em contato permanente com as manifestações artísti

cas para que se possa apreciá-las, para que se possa aprender a senti-las. É este processo que estamos chamando de um processo educativo.

A arte, tanto em seu momento criativo quanto em seu momento de fruição, passa assim a depender, cada vez mais, de conteúdos e atitudes previamente adquiridos por aquele que cria ou que aprecia uma obra. Os processos educativos basicamente não são formais (embora possam até ser reforçados pela educação formal) mas também não se situam apenas no âmbito dos processos educacionais cotidianos e genéricos.

No caso dos países subdesenvolvidos, como o Brasil, que, ao mesmo tempo em que constitui sociedade complexa, mantém profundas disparidades sociais, a situação da arte se torna especialmente complicada.

Nos países desenvolvidos de maneira mais linear e homogênea, como é o caso dos países da Europa Ocidental, apesar da complexidade social, as disparidades são amenas e as manifestações artísticas perpassam a sociedade de maneira mais equilibrada. A longa tradição artística destes países criou mecanismos que concorrem para a manutenção de uma relativa harmonia entre criação e fruição, uma alimentando-se da outra. Lá, as escolas de música, teatro ou literatura, algumas com tradição secular, desempenham importante papel na divulgação da cultura artística em geral e também no auxílio ao desenvolvimento de talentos. O mais importante porém, são os mecanismos, que lá existem em abundância, que mantém abertos e em permanente fluxo os canais de comunicação entre artistas e público: são as facilidades de acesso aos espetáculos de arte, são as atividades culturais comunitárias, as

entidades culturais sem fins lucrativos, a dinâmica das atividades de museus e grandes centros culturais, enfim uma rede democrática de espaços de realização cultural que atingem parcelas significativas da sociedade e onde se dá o processo que aqui chamamos de educativo.

Nos países subdesenvolvidos esses mecanismos não existem e uma conseqüência disso é a compartimentação social da criação artística que gera ou a elitização (no caso da arte produzida pelas camadas médias intelectualizadas) ou a folclorização (no caso da arte produzida pelas camadas populares).

No Brasil, os desequilíbrios sociais são tão grandes que comprometem seriamente a esfera cultural da sociedade. Grande parte daquilo que é produzido em termos de cultura em geral e, em especial de arte, não chega a ser minimamente absorvido pelo conjunto da sociedade.

O cinema não foge a regra e encontra sérias dificuldades na colocação de seus resultados para a sociedade. O Cinema Novo foi a expressão máxima desse problema.

Não é possível imaginar uma política cinematográfica para o Brasil que não leve em conta esta questão: é necessário ampliar o universo dos possíveis apreciadores de um cinema artístico. A única abordagem que se deu a este problema foi a abordagem comercial. Imaginou-se que a propaganda seria a peça chave na ampliação deste universo. A política de cinema no Brasil consiste apenas em produzir e comercializar filmes sem nenhuma proposta consistente para a formação do público.

Setores como os **cineclubes** que estimulam o debate

sobre o cinema, a apreciação selecionada e o intercâmbio entre os estados, bem como dão oportunidades a novos artistas, nunca receberam apoio ou estímulo de políticas oficiais⁽³⁾. As **cinematecas** que preservam acervos, mantêm programações especiais e realizam intercâmbio com outros países, também estão relegadas a sua própria sorte e sobrevivem graças a tenacidade de alguns apaixonados da arte cinematográfica. A produção de filmes em super 8 e 16 que são tipos de equipamentos não profissionais ou semi-profissionais e portanto mais acessíveis financeiramente e tecnicamente é uma produção importante, porque faz uma espécie de ponte entre público e criadores. Esta produção, onde todos os artistas se iniciam, não recebe qualquer apoio, seja em forma de competições, cursos, financiamentos, etc..

Todos esses setores foram, durante esses vinte anos de atuação da Embrafilme, relegados a último plano. Na década de 70 estiveram condenados a perseguição permanente dos órgãos de repressão. Considerados pontos de "subversão", os Cineclubes e cinematecas tiveram suas atividades cerceadas e sob vigilância permanente. É interessante notar a "perspicácia" dos governos autoritários que sempre identi-

(3) É interessante notar que toda a geração do Cinema Novo foi formada por cineclubistas da década de 60 como Leon Hirszmann e Marcos Farias da Federação Carioca de Cineclubes, Glauber Rocha saído do cineclube Walter da Silveira (Salvador), Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl do Centro Politécnico da USP entre outros.

ficam rapidamente os locais onde se dá a real efervescência e reprodução cultural. Podia-se fazer filmes e exibí-los em cinemas comerciais, desde que previamente censurados; porém, esses mesmos filmes, como bem percebiam os agentes do autoritarismo, adquiriam um potencial muito maior de desdobramento cultural quando exibidos em cineclubes ou cinematecas. A organização juvenil, o intercâmbio cultural e o debate cultural desenvolvidos por essas entidades consistiam em ameaças aos olhos dos mantenedores da ordem autoritária.

Entretanto, com o advento da abertura política, por paradoxal que possa parecer, os espaços comunitários de divulgação e discussão cinematográfica, se enfraqueceram ainda mais. O motivo deixou de ser a repressão e passou a ser a prevalência da concepção que desvaloriza os mecanismos de formação cultural ao mesmo tempo em que supervaloriza os espaços comerciais. Nenhum apoio, nenhum estímulo para as atividades não comerciais ligadas ao cinema; nenhuma perspectiva de formação de público. Predomina, nessa fase pós-ditadura, a visão de que é nas entrelinhas das leis da oferta e da procura que se dará a formação e a definição do público brasileiro. Corremos o risco de que somente um tipo de formação cultural se dê: a formação de um público passivo, uniforme e especializadíssimo no tipo de produção cultural comercialmente imposta pelos veículos de massa.

4. UMA VISÃO CRÍTICA DA CULTURA DE MASSAS

4.1 A expansão desmedida

Os artistas e criadores de cultura se ressentem, no Brasil, de uma falta crônica de interlocutores. Os que acompanham o cinema, o teatro, a literatura, as artes plásticas e outras manifestações artísticas são uma parcela ínfima da população. Se o artista compartilha uma sociedade da qual fazem parte milhões de pessoas, é razoável que ele crie a expectativa de poder se comunicar com um número significativo dessas pessoas. Sendo a arte um fenômeno do mundo público, é frustrante para o artista e aviltante para a obra que permaneça "escondida" da maioria das pessoas.

A cultura de massas surge então como uma oportunidade para o artista de atingir um público infinitamente maior do que até então lhe era possível. Num país onde a falta de interlocutores é tão aguda, essa "cultura" encontra um campo fertilíssimo para se desenvolver ficando difícil para o artista se manter à parte do fenômeno. Com isso ocorre uma espécie de hipertrofia da cultura de massas que pode ser extremamente problemática para a criação cultural como um todo.

A chamada cultura de massas é um fenômeno comum a pelo menos todas as sociedades industriais do Ocidente; entretanto, em sociedades subdesenvolvidas e especialmente em uma sociedade como a brasileira, o fenômeno tem um significado especial. Isso porque se temos condições técnicas e comerciais para a montagem de uma forte indústria cultural, ao

mesmo tempo, não temos uma tradição cultural e democrática que possa se opor, no sentido de criar limites, à expansão desmedida dessa indústria, que vem se dando sob a forma de grandes monopólios sobre os veículos de comunicação de massas.

Como já vimos anteriormente, a cultura de massas é apenas uma das expressões culturais da sociedade moderna que deveria coexistir com outras expressões como a cultura popular e a cultura humanista. Pensamos que a cultura popular, por estar ligada de forma muito estreita à realidade cotidiana da vida das pessoas, possui um movimento permanente de criação e recriação que a protege, em parte, da influência da cultura de massas. Não queremos dizer com isso que a cultura popular é imune a cultura de massas, mas apenas que, com sua dinâmica, absorve à sua moda e muitas vezes reelabora de forma surpreendente, completamente fora do esperado, as mensagens padronizadas dos instrumentos de comunicação de massas. No entanto, isso não a deixa livre de interferências perniciosas que podem chegar a afetar a própria essência da criação cultural popular. Um exemplo disso seria a introdução da relação passiva e distante entre o espectador e a obra. A cultura popular é uma atividade criativa entre homens; nela, o limite entre criação e fruição muitas vezes não é nítido (as escolas de samba, os pagodes, os desafios nordestinos, expressam bem o que estamos considerando). A cultura de massas, ao contrário, apresenta objetos prontos e fechados sobre os quais não incide qualquer forma de ação por parte do espectador além de gostar ou não gostar do que lhe foi apresentado. Nos preocupa que a forte e insistente

penetração da cultura de massas termine por criar hábitos que, ao longo do tempo, possam minar aquele tipo de atitude participativa original.

Quanto à cultura humanista, a falta de tradição e também de políticas culturais que fortaleçam seus meios de criação e divulgação deixa, no Brasil, enormes espaços livres para a penetração da cultura de massas. Se é verdade que a cultura de massas favorece um relativo aumento na circulação de informações, isso, nos parece, não significa um aumento no discernimento e compreensão dessas informações culturais. A venda de livros aumenta, porém, a situação calamitosa em que se encontra o uso da língua portuguesa no país nos faz perguntar: que livros estarão sendo lidos? Estarão realmente sendo lidos? Também grandes autores e dramaturgos brasileiros ou estrangeiros tornam-se mais freqüentemente conhecidos do grande público mas através das versões simplificadas das séries de TV. Ou seja, a cultura humanista que chega ao grande público, chega na maior parte das vezes transformada em cultura de massas, isto é, modificada, resumida, simplificada e empobrecida a fim de ser facilmente e rapidamente consumida.

Desta forma, seja minando os hábitos e atitudes daqueles que são os protagonistas da cultura popular; seja deformando com fins comerciais a cultura humanista tradicional, a massificação vai invadindo, com mil tentáculos, toda a experiência cultural de nossa sociedade.

Se nas sociedades desenvolvidas e com assentada tradição cultural, a cultura de massas encontra limites à sua expansão, mas ainda assim vem sendo motivo de séria preo

cupação para filósofos e cientistas sociais, nos países subdesenvolvidos nos parece que ela deveria ser motivo de uma imensa preocupação.

Considerando que, no Brasil, o subdesenvolvimento consiste no legado de um tipo de formação social que se deu sob a constante dominação de interesses de outras sociedades, o que nos deixou com enormes dificuldades em caminhar com nossas próprias pernas, cabe perguntar em que medida a cultura de massas e o tipo de relação que ela estabelece com a população é mais um elemento reforçador dessas dificuldades.

Uma característica do subdesenvolvimento é, nos parece, a dificuldade do povo em discernir seus problemas e possíveis soluções. O tipo de desenvolvimento desarmonioso, que leva ao subdesenvolvimento, não constrói um sentido que oriente e crie rumos para a população. Para a sociedade que vive sob essas condições, a busca de um sentido, seja ideológico e político, seja histórico e existencial, não vislumbra soluções satisfatórias. A criação cultural pode se transformar em um elemento importante, na criação ou captação desse sentido; no entanto nos perguntamos se a chamada cultura de massas, por suas características, não atua justamente no sentido contrário, como mais um elemento de reforço da atitude de perplexidade do povo. Nos parece que pelo menos dois de seus componentes atuam nessa direção: um componente é o tipo de relação distante que a cultura de massas impõe entre objeto cultural e público e que gera a passividade deste último; o outro componente é o caráter fugaz da produção cultural de massas que, como já vimos, transforma os objetos culturais

em objetos degradáveis.

A distância entre objeto cultural e público, no mínimo não contribui no processo de síntese de um sentido; uma população que em sua maioria não superou os problemas elementares da sobrevivência como a alimentação, a moradia, a educação básica, convive com uma indústria cultural extremamente avançada, do ponto de vista técnico, o que pode gerar um tipo de relação em que o deslumbramento e o distanciamento frente ao que se apresenta deixa poucas possibilidades de surgimento de uma atitude mais ativa ou crítica.

O caráter fugaz da cultura de massas incide diretamente sobre a questão da memória (ou da falta de memória) que constitui outra vertente do subdesenvolvimento. Se não há sentido para a existência social, não há memória social e vice-versa. Destruímos os vestígios de nosso passado com a desfassatez de quem troca de roupa. A cultura de massas reforça essa atitude já que sua concepção é a concepção do destrutível. Os objetos da cultura de massas não são feitos para durar, não têm a pretensão de durar, mas ao contrário precisam ser perecíveis.

Se toda a experiência cultural de nossa sociedade for cooptada pela cultura de massas teremos atingido a plenutude da sociedade de consumidores. Nesta sociedade, todos os objetos, inclusive os que seriam objetos do mundo, ou seja, objetos duráveis que transcendem a vida dos indivíduos e permanecem através das gerações emprestando sentido à própria existência, são transformados em objetos de consumo. Sobre isso nos diz Hannah Arendt:

"O fato é que uma sociedade de consumo não pode absolutamente saber como cuidar de um mundo e das coisas que pertencem de modo exclusivo ao espaço das aparências mundanas, visto que sua atitude central ante todos os objetos, a atitude de consumo, condena a ruína tudo em que toca"⁽¹⁾.

Enfim, algumas características da cultura de massas, associadas ao subdesenvolvimento nos parecem extremamente preocupantes. Como fechar os olhos para a homogeneização das idéias implantada pela propaganda massiva. Como não enxergar a perda de autonomia e de capacidade de ação entre pessoas que se isolam cada vez mais uma das outras e se locupletam com a companhia dos meios eletrônicos? Mais uma vez o pensamento de Hannah Arendt nos ilumina:

"O problema das modernas teorias do behaviorismo não é que estejam erradas, mas sim que podem vir a tornar-se verdadeiras, que realmente constituam as melhores conceituações possíveis de certas tendências óbvias da sociedade moderna"⁽²⁾.

4.2 A confusão entre cultura e diversão

Como vimos anteriormente, o cinema brasileiro e possivelmente outras áreas da criação cultural brasileira se encontram frente a um impasse: como conviver com os ditames

(1) Arendt, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Op. cit., p. 264.

(2) Idem. **A Condição Humana**. Op. cit., p. 335.

da cultura de massas? Como resistir à voracidade de seu ritmo de criação? E mais: como existir fora dela?

É preciso deixar claro que quando nos referimos, neste trabalho, a cultura de massas, não estamos nos referindo a distribuição em massa de objetos culturais. É evidente que a reprodução em larga escala de livros e quadros, as temporadas populares de espetáculos de música ou dança, enfim, toda a iniciativa que favoreça o acesso de um número crescente de pessoas às obras de arte - muitas delas já consagradas por todo o mundo a diversas gerações - é uma iniciativa positiva que alimenta o processo de formação de público para a arte ao qual nos referimos no capítulo anterior. A simples divulgação massiva de obras de arte não altera a essência dessas mesmas obras. No entanto, o que chamamos de cultura de massas é um tipo de produção cultural cuja essência é profundamente afetada por aspectos comerciais já que o lucro é um de seus objetivos apriorísticos. Desta forma, a indústria cultural que produz a cultura de massas, pretende atingir o público da forma mais rápida e ampliada possível, pois isto significa a garantia de retorno e reprodução do capital empregado.

Assim, um mesmo programa de TV ou um mesmo filme deve servir a velhos, crianças, homens, mulheres, pessoas instruídas ou analfabetas. A cultura de massas visa o homem médio e é criada para ser digerida rapidamente e desaparecer. Embora a massificação tenha muitas vezes aparência de democratização cultural, consiste na verdade em uma privação cultural coletiva. A forma pela qual a cultura de massas al-

cança seus objetivos é transformando o momento de apreciação cultural em um momento de entretenimento. Em outras palavras, a diversão tornou-se a maneira mais apropriada de se alcançar rapidez e unidade de consumo.

Recorrendo outra vez a Hannah Arendt, a autora nos diz que a diversão é uma necessidade vital; localiza-se na esfera de reprodução física da vida; a diversão, como o sono, diz ela, são essenciais ao ciclo do trabalho. portanto, todos necessitam da diversão entre uma e outra jornada de trabalho e é explorando essa necessidade que a cultura de massas se desenvolve.

Assim sendo, para que um criador cultural tenha acesso aos veículos da chamada cultura de massas é imprescindível que sua criação atenda a esses dois requisitos: divertir e ser medianamente acessível. O artista passa então a ser uma mera peça da estrutura industrial de produção cultural. Essa estrutura se assenta sobre as leis do mercado e o artista deve se submeter às suas exigências. Ocorre então a dissociação entre o artista e sua obra. A indústria cultural "utiliza" o artista da forma que lhe interessa; transforma-o em um funcionário, um cumpridor de ordens da criação. O artista ganha o acesso a um grande público mas perde boa parte de sua própria identidade. Vejamos o que diz Edgar Morin em seu livro **Cultura de Massas no Século XX:**

"No seio da indústria cultural se multiplica o autor não apenas envergonhado de sua obra, mas também negando que sua obra seja obra sua. O autor não pode mais se identificar com sua obra. Entre ambos criou-se uma extraordinária repulsa. Então desaparece a maior satisfação do artista, que é a

de se identificar com sua obra, isto é, de se justificar através de sua obra, de fundar nela sua própria transcendência"⁽³⁾.

Por tudo isso, o primeiro questionamento que podemos fazer sobre o tema cultura de massas é quanto à pertinência do uso do termo cultura para se caracterizar uma manifestação que não ultrapassa, na maioria das vezes, o terreno da diversão e cujos produtos são consumidos da mesma forma como seriam consumidos quaisquer outros produtos necessários à sobrevivência.

O tempo disponível entre uma jornada e outra de trabalho deixa de ser utilizado para o cultivo das coisas do mundo (retomando o sentido latino do termo cultura) e passa a ser gasto (literalmente) com atividades ligadas às necessidades vitais; seria um engano caracterizar essas atividades como cultura pois "a cultura relaciona-se com objetos e é um fenômeno do mundo; o entretenimento relaciona-se com pessoas e é um fenômeno da vida. Um objeto é cultural na medida em que pode durar; sua durabilidade é o contrário mesmo da funcionalidade, que é a qualidade que faz com que ele novamente desapareça do mundo fenomênico ao ser usado e consumido"⁽⁴⁾.

Segundo essa ótica, portanto, os objetos ofereci-

(3) Morin, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**. Op. cit., p. 33.

(4) Arendt, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Op. cit., p. 260.

dos pela cultura de massas não são de fato objetos culturais já que sua base de sustentação é a exploração da novidade e ineditismo, coisas que precisam estar sendo permanentemente proporcionadas pois perdem o interesse no momento em que se apresentam. Os objetos da cultura de massas precisam ser transitórios; precisam estar sendo abandonados e recriados a cada momento pois só assim poderão garantir em si a capacidade de divertir e de reproduzir capital.

A diversão avança a passos largos sobre a cultura: "a cultura é ameaçada quando todos os objetos e coisas seculares, produzidos pelo presente ou pelo passado, são tratados como meras funções para o processo vital da sociedade, como se aí estivessem somente para satisfazer a alguma necessidade"⁽⁵⁾. Essa funcionalização imposta aos objetos culturais mina a sua durabilidade e transcendência e destrói o que neles há de mais típico.

(5) Idem, Ibidem, p. 261.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após muitos anos de interferências estranhas à criação cultural tais como a censura, a monopolização dos meios de comunicação de massa, a dificuldade de intercâmbio cultural entre nós e também com o mundo exterior, as restrições à livre expressão e simbolização através das diversas linguagens, poderíamos imaginar que a nova conjuntura política viesse facilitar tentativas mais significativas de recuperação de valores culturais capazes de resistir as investidas da cultura de massas e de se resguardar frente a interesses imediatistas.

Entretanto, apesar do abrandamento de uma série de medidas concretas em relação ao debate e à criação cultural, não se observa uma mudança qualitativa na esfera da cultura. Os processos que vinham transcorrendo na época da ditadura - especialmente os relacionados à mercantilização e instrumentalização da cultura - não sofreram qualquer abalo e, muito pelo contrário, vêm crescendo desmesuradamente.

Estava claro desde o início que as mudanças políticas não eram radicais e nem significavam alteração na estrutura econômica e social do país. Mas, o peso que se atribuía ao autoritarismo e a repressão na conjuntura política para explicar os problemas relativos à criação cultural, era muito grande, e criou-se uma expectativa de que poderíamos observar mudanças importantes na área da cultura a partir da mudança desses fatores políticos. A abertura política veio deixar clara a necessidade de se "enxergar" mais longe e com mais abrangência para que se possa compreender e formular al

ternativas aos problemas de nossa cultura.

A abertura política não foi acompanhada por uma abertura cultural no sentido da colocação em cena de novos nexos, valores e significados culturais e de um alargamento da capacidade de percebê-los. Observamos, é verdade, um considerável crescimento quantitativo e desenvolvimento de técnicas - decorrência do crescimento econômico-industrial do país - que entretanto nada acrescentam em termos de uma criação cultural não orientada por referências utilitárias (conforme Hannah Arendt), isto é, não voltada apenas para o atendimento de funções vitais imediatas da sociedade ou dos indivíduos. A transformação dos objetos culturais em objetos para a satisfação de necessidades de diversão ou lucro é uma ameaça à cultura. Desta forma, a simples multiplicação de obras pode aparentar crescimento cultural mas pode também, caso seja artificialmente programada - como no caso da maior parte da produção cultural de massas - ser a expressão da tendência à funcionalização da cultura. Esta tendência nos parece evidente no Brasil nos últimos anos, e vem gerando a crise, apontada neste trabalho, que atinge a criação artística de maneira preocupante.

A criação artística é, de certa forma, um termômetro do estado de espírito de um povo. O vigor ou a fragilidade da arte pode expressar melhor os sentimentos e projetos de um povo do que suas ações imediatamente políticas. E não estamos aqui nos referindo a uma arte engajada, tematicamente revolucionária, mas sim ao próprio significado da criação artística. Segundo Marcuse, que aborda aspectos um pouco diferentes mas que se coadunam com a visão de Hannah Arendt -

a arte é o exercício da capacidade de ultrapassar o real, de ver além do estabelecido:

"O mundo significado na arte nunca é de modo algum apenas o mundo concreto da realidade de todos os dias, mas também não é um mundo de mera fantasia, ilusão, e assim por diante. Não contém nada que também não exista na realidade concreta: as ações, pensamentos, sentimentos e sonhos de homens e mulheres, as suas potencialidades e as da natureza. No entanto, o mundo de uma obra de arte é "irreal", no sentido vulgar da palavra: é uma realidade fictícia. Mas, é "irreal" não porque seja inferior em relação à realidade existente, mas porque lhe é superior e qualitativamente "diferente". Como mundo fictício, como ilusão (Schein), contém mais verdades que a realidade de todos os dias. Pois, esta última é mistificada nas suas instituições e relações, que fazem da necessidade uma escolha e da alienação uma auto-realização. Só no "mundo ilusório" as coisas parecem o que são e o que podem ser"⁽¹⁾.

Partindo dessa concepção a respeito do significado da arte e, frente à decepção quanto ao desempenho da criação artística brasileira no presente momento, somos levados a uma série de indagações: até que ponto, durante aqueles anos de autoritarismo, não nos escudamos excessivamente nessa contingência política para explicar o esvaziamento e a perda de vigor da criação cultural? Até que ponto deixamos de perceber que a própria ditadura era a versão subdesenvolvida de uma tendência muito mais abrangente de implantação

(1) Marcuse, Herbert. **A dimensão estética**. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1977, p. 61.

em todo o mundo ocidental de uma lógica desumanizante, baseada em um tipo de racionalidade que transforma os seres humanos em meros instrumentos de objetivos impostos? Até que ponto não nos surpreendemos ao descobrir, com o abrandamento das relações autoritárias, que o mundo lá fora, e o mundo que imaginávamos existisse reprimido aqui dentro, tinham muito pouco a nos dizer a respeito de uma alternativa a essa racionalidade instrumental? Até que ponto não estamos ainda paralisados frente a tarefa, que se tornou muito maior do que mudar um regime político, de compreender e expressar novos significados culturais e efetivamente ousar inventar outras possibilidades de existência?

Essas indagações ampliam o alcance do problema que tendemos a encarar não como uma crise específica ao mundo subdesenvolvido ou ao Brasil, mas como uma crise de um mundo que desvaloriza a dimensão estética da vida na medida em que transforma seus homens em meros instrumentos de fabricação, comandados por um sistema que prescinde cada vez mais do pensamento, da vontade e da capacidade de escolha de cada um desses homens.

Uma sociedade condicionada pelos processos massificantes de trabalho e informação, não é livre para pensar e muito menos para criar arte. "A fonte imediata da obra de arte é a capacidade humana de pensar"⁽²⁾. A arte é imaginação, é o exercício da capacidade de sonhar e simbolizar transcendendo o real. Uma sociedade em que seus membros perdem essa

(2) Arendt, Hannah. **A Condição Humana**. Op. cit., p. 181.

capacidade de querer além dos limites da realidade é terreno árido para cultivar talentos artísticos. A crise na cultura se relaciona, provavelmente, mais do que a uma circunstância política qualquer, à falta de horizonte. As pessoas tornam-se incapazes de querer na medida em que não conseguem definir o que querem.

No Brasil de hoje, a dificuldade e timidez em criticar os mundos já constituídos e em inventar novas alternativas, cria um grande vazio de expectativas que se reflete no processo de criação artística.

Nossa tentativa ao relacionar uma situação política concreta com o movimento de aspectos culturais na sociedade brasileira era captar, justamente, o alcance das mudanças do ponto de vista da vontade, dos sentimentos, da crença, por parte da sociedade, de que afinal poderíamos nós mesmos construir o nosso "mundo ilusório" onde "as coisas parecem o que são e o que podem ser"⁽³⁾. Ao que tudo indica não podemos considerar que estejamos vivendo sob este aspecto, um momento fecundo. Os artistas, tão importantes quando se trata de expressar o que não é evidente, não estão dando sinais que confirmem tal expectativa.

Estamos sendo levados a crer que às nossas fragilidades particulares de país dependente e subdesenvolvido soma-se a crise mundial já denunciada por Hannah Arendt de perda da experiência humana do próprio pensamento. Não parece afastado e, ao contrário, é cada vez mais tangível, o risco que tanto a afligia: a transformação em verdade das assustadoras teorias do behaviorismo.

(3) Marcuse, Herbert. Idem, *ibidem*, p. 61.

BIBLIOGRAFIA

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1981.

_____. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1972.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução** in Os Pensadores Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. São Paulo, Ed. Abril Cultural, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1979.

BORGES, Luiz Carlos. **O Cinema à Margem**. Col. Krisis, Campinas, Editora Papirus, 1983.

BOJUNGA, Claudio (Coordenador) - **Debate: O papel da crítica e a função dos críticos** in Filme e Cultura. Rio de Janeiro, Embrafilme, nº 45, março de 1985.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1976.

DAHL, Gustavo. **Mercado é Cultura** in *Cultura*. Rio de Janeiro, Embrafilme, ano 6, nº 24, jan./mar. de 1977.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1973.

GALVAO, M. R. e BERNARDET, J. C. **Cinema - O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo, Ed. Brasiliense -Embrafilme, 1983.

GOLDMANN, Lucien. **A Criação Cultural na Sociedade Moderna**. Lisboa, Editorial Presença, 1972.

_____. **Dialética e Cultura**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1979.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1978.

HABERMAS, Jürgen. **Técnica e Ciência enquanto Ideologia**, in *Os Pensadores*. Benjamim, Habermas, Horkheimer, Adorno. São Paulo, Ed. Abril Cultural, 1983.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma Teoria científica da Cultura**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.

MANNHEIM, Karl. **Sociologia da Cultura**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.

MATTELART, Armand. **La Comunicacion Masiva en el Proceso de Liberación.** Buenos Aires, Siglo Veintuno editores, 1974.

MATTELART, A y M. **Frentes Culturales y Movilizacion de Masas.** Barcelona, Editorial Anagrama, 1977.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética.** São Paulo, Martins Fontes Editora Ltda., 1977.

_____. **Contra-Revolução e Revolta.** Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

_____. **A Ideologia da Sociedade Industrial.** Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

MARX, K. e ENGELS, F. **Sobre Literatura e Arte.** São Paulo, Global Editora, 1980.

MEZHÚIEV, V. **La Cultura y la História.** Moscou, Editorial Progreso, 1977.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX.** Volumes I e II. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1984.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira.** São Paulo, Editora Ática, 1980.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

OSBORNE, Harold. **A Apreciação da Arte**. São Paulo, Editora Cultrix, 1978.

READ, Herbert. **Arte e Alienação**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968.

REZENDE, Antonio Muniz. **Crise Cultural e Subdesenvolvimento Brasileiro**. Col. Krisis. Campinas, Editora Papirus, 1982.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro, INC, 1959.

XAVIER, Ismail, et alli. **O Desafio do Cinema**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

Dissertação apresentada aos Senhores:

Nome dos

Zilah Xavier de Almeida

Zilah Xavier de Almeida

Componentes da

Banca Examinadora

Carlos Alberto Plastino

Carlos Alberto Plastino

Heloisa Buarque de Holanda

Heloisa Buarque de Holanda

Visto e permitida a impressão

Rio de Janeiro, 25/08/87

Newton Lins Buarque Sucupira

Newton Lins Buarque Sucupira

Coordenador Geral de Ensino

Maria Julieta Costa Calzans

Maria Julieta Costa Calzans

Coordenadora Geral de Pesquisa