

**Constelação de figuras entre vistas:  
sobre uma crítica moderna diante dos impasses do cinema brasileiro**

**Pedro Plaza Pinto\***

**Resumo:** Estudo da demarcação histórica do cinema brasileiro realizada por representantes da sua moderna crítica. O objetivo é balizar a aproximação de questões atinentes ao cinema brasileiro contemporâneo, seja na estimativa das energias do momento histórico ainda em curso, seja na contemplação do “estreito leito” configurado no colapso da produção no cinema brasileiro do final do século XX, entre os últimos anos da década de 1980 e início dos anos 1990. A proposta é de estudo dos critérios de apreensão do próprio tempo pelo crítico, recorrentes entre duas gerações de ensaístas. Será o caso, neste artigo, identificar as permanências de critérios que regeram o ato crítico em uma passagem geracional, identificada entre os escritores Ismail Xavier, Paulo Emilio Salles Gomes e Antonio Candido.

**1. Inversão de perspectivas e contemporização: espectros de uma geração**

“De que maneira falar de uma geração que não recebeu herança e que ficou cortada das que vieram depois?” (Sader, 1996, p. 55). Com esta pergunta Emir Sader abre os seus “fragmentos para a história de uma geração” que viveu sob a espessura do exílio e da derrocada histórica do que teria sido projetado na revolução do Terceiro Mundo, “eqüidistante do imperialismo” dos EUA e da URSS, do socialismo e do capitalismo. Os protagonistas das barricadas de 68 foram passando, seus ídolos ficaram fora de moda e as suas opções finalmente ancoraram-se nas conquistas democráticas do sistema liberal. As ditaduras e o terror no Cone Sul foram, para esta geração, o que foi para a Europa a Segunda Guerra e a ocupação nazista:

Inevitável que um clima de pós-guerra, em que os ideais tendem a ser rebaixados, se aposse de todos. Se o assalto ao céu deu em tropeção, é preciso dosar muito o passo, repensar os horizontes, sob o risco de quedas maiores; menos que avançar, trata-se antes de não recuar mais ainda... (Sader, 1996, p. 57)

A derrota da “geração de Cohn-Bendit” teve seu “correlato na transformação do ser social de cada um”, como bem aponta Sader. A luta contra a fome se dissipou na luta contra o *poder* e a *guerra*; o primeiro pode estar em todos os lugares do tecido social conforme a noção da sua “microfísica”; a segunda exorcizava-se como prioridade conseqüente da miséria. A *intelligentsia*, no

---

\* Doutor, professor do departamento de história da Universidade Federal do Paraná.

sentido original, como grupo de pessoas de idéias críticas, contrárias à diferenciação acadêmica e com “forte conotação ética”, não chegou a se formar para a geração nascida para a vida pública nos anos 60. Jacoby<sup>1</sup>, de acordo com a leitura de Sader, aponta três fatores para o desaparecimento ou a não-formação do que era uma potência: “a reestruturação das cidades, o desaparecimento da boêmia e a expansão da universidade”. Os cafés se transformaram em *campi*, o grande público em audiência, os ensaios em monografias. Em seguida, há a aplicação do critério para apontar por aqui:

Mesmo sem uma análise mais acurada, é possível constatar a pertinência dos enfoques de Jacoby na passagem da geração intelectual de Caio Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Emílio Salles Gomes, Antonio Cândido, para a que sucedeu. (Sader, *op. cit.*, p. 64)

Seguiremos inicialmente o fio de meada da geração de Paulo Emílio Salles Gomes e Antonio Candido. A especialização e a profissionalização na vida acadêmica, a representativa mudança – no caso de São Paulo – da Faculdade Maria Antônia para a Cidade Universitária, a degeneração dos centros urbanos e a cooptação de intelectuais pelo Estado apresentam o fenômeno entre nós. Mesmo com opções políticas radicais em sua maioria, a linguagem e a produção da intelectualidade acadêmica se tornou inacessível ao grande público; os objetos de estudo se distanciaram dos temas da nova esfera pública pautada pela televisão. A fundação da Universidade de São Paulo havia sido concebida como mais uma frente do movimento modernizante, espaço de agregação dos “filhos da aristocracia do café” que formariam, filosoficamente e cientificamente, uma nova elite (Pedrosa, 1994, p. 46).

A plataforma de uma nova geração orientada pelo modernismo foi perdida e entre Paulo Emílio e Ismail Xavier um contexto se impôs. Todavia, ainda que inserido numa lógica restritiva, o esforço de repensar a experiência ligada ao período desta conjuntura específica, tomada sob o emblema “1968”, sinalizou a produtividade contra a complacência num livro tão recente e ainda decisivo para o tema como *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (Xavier, 1993). A restauração da ordem democrática em 1985 apontou a encruzilhada do “falso desvio” que permitiu retomar, no início da década de 90, a “centralidade periférica” da América Latina nas transformações em escala mundial. O cinema não escapou aos “prognósticos sombrios” da condição de sociedade periférica como constante no “imaginário da história”. O Leste

<sup>1</sup> O livro é JACOBY, Russel. *Os últimos intelectuais. A cultura americana na era da academia*. São Paulo : Trajetória Cultural, 1987.

européu se tornava epicentro e a América Latina se aprofundava nas dívidas e na estagnação.

É comum hoje a referência à inversão de perspectivas – sociais, políticas, estéticas – ocorrida entre os anos 60 e o momento atual. Em seu início, aquela década trazia grandes expectativas em toda a América Latina, quando o movimento da história em escala mundial parecia eleger como epicentro de transformações o chamado Terceiro Mundo, esfera em plena agitação revolucionária. (Xavier, 1993, p. 9)

A demanda contra a contemporização, pela exasperação como “senso de ruptura”, é a primeira, confederadora, expressão dos dilemas desta geração subsequente dentro dos estudos de cinema, entre mestre e discípulo. A violência estética do que seria “o avesso dos anos 90” estaria toda presente se revisitado aquilo que convencionou-se chamar, grosso modo, Cinema Marginal (Xavier, 2001b). Perdido o “clima cultural e social” dos anos de guerrilha urbana, permanecia o exemplo da experiência cinematográfica marcada pela radicalização do mesmo impulso cristalizado na atitude do emblema maior do cinema recente que foi Glauber Rocha. O marginal como figura da revolta compõe, ao lado do intelectual-cineasta, a galeria dos não-reconciliados que o “concerto do ressentimento nacional” em *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), como exceção à regra, apontaria:

Marcando distância, o tom de *Cronicamente Inviável* é de exasperação, e sua agressividade retoma uma estética da violência presente no cinema brasileiro desde Glauber Rocha, apesar das claras diferenças que separam Bianchi da tradição do Cinema Novo. (Xavier, 2002).

Oscilando entre as duas marcas, entre o princípio dos anos 60 e o momento mais recente, o percurso da crítica no cinema brasileiro traduziu o gesto de tentar identificar a “linha de frente” que elege os problemas e aponta contradições. O nosso “fio de Ariadne” para a aproximação com contexto presente será a proposição que Ismail Xavier trouxe em alguns de seus textos, na década de 80, quando demarcou a sua constelação no cinema moderno.

## 2. Crítica anti-heróica ao redor do marco de 1985

Compreender o contexto político-econômico do Brasil em 1985 é estabelecer o ponto de partida em um ano-chave para a recente história do país. A propalada “transição democrática” que procurou, em teoria, dar fim à ordem institucional anterior, é referida a partir do período que emoldura as questões no sentido de reter o significado real dos caminhos da ruptura com o populismo operada pelo golpe de 1964. Após o golpe, cresce a participação do Estado brasileiro na

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

4

economia, amplia-se o poder do executivo em relação a outros canais, aprofunda-se a interdependência entre política e economia, acentua-se um quadro de crônica instabilidade e a repressão procura legitimar-se em termos de sucesso econômico. Mas a combinação de uma conjuntura recessiva internacional, a exaustão das classes trabalhadoras e o acúmulo de contradições do modelo praticado traz á tona a crise de 1974; ressurgem manifestações explícitas e massivas de descontentamento, além de novas formas de organização destas manifestações. (Mendonça & Fontes, 1996, p. 5 e 6).

O fantasma do “ano da abertura” é a “crise do petróleo”. Por volta de 1973 a ditadura procurava rearranjar os seus instrumentos de legitimação, acentuando o aspecto técnico da economia que a vigência do milagre havia dado suporte. A Segurança nacional é pautada em termos de desenvolvimento, ênfase dada às “conquistas” operadas no período entre 1968 e 1973. A crise internacional é imputada pelo governo como o “álibi perfeito”, mas que não escondia o duplo impasse que vivia os arautos dos militares: o “milagre” dava sinais de esgotamento pela suas próprias “contradições construtivas” e a queda da taxa de crescimento deixava sem legitimidade o regime político.

Resgatar o fôlego dos investimentos e da própria acumulação, sem que o regime sofresse fissuras ou reordenações era impossível. A conjuntura pós-74 inaugurou-se sob o signo da busca de uma nova forma de dominação e de novas alternativas para a economia. (Mendonça & Fontes, *op. cit.*, p. 52)

Entre 1975 e 1976 o governo empreenderia um esforço de eleição de novas prioridades com o II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND), o setor de bens de consumo duráveis deveria dar lugar aos bens de produção pela ação das próprias empresas estatais. Desacelerando a economia, o governo estimulava a especulação e a retirada de investimentos, aumentando os custos de produção. A economia brasileira entrou, então, na fase de indefinição e de ruptura do pacto de dominação, fissuras no pacto político que as medidas seguintes, contencionistas, não fariam sentir efeito sobre a espiral da inflação.

As redefinições institucionais pelas quais passou o cinema brasileiro no período entre 1970 e 1974, com a entrada mais efetiva em cena do Estado e a ênfase na esfera do mercado, encaixa-se perfeitamente na expansão de produção e consumo de bens simbólicos em meios reprodutivos — livros, revistas, filmes, discos. Em 1974, através da Embratel, implanta-se as redes de televisão de

~~alcance nacional. A presença conflituosa do Estado no meio cultural é redirecionada com a Política Nacional de Cultura, em 1975, dando ênfase a um ideário “mais culto” com um nacionalismo como mola do discurso. Temas históricos são incentivados, mas a vaga moderna permanece determinante na constituição do cinema de autor. Todavia, o mercado cinematográfico, depois de um “decênio promissor”, sofre uma grave retração entre 1970-85. Neste último ano, a queda é ainda maior (Ramos, 1987).~~

Em um encontro sobre “as perspectivas estéticas dos anos 70”, realizado durante o Festival de Brasília de 1985, Ismail Xavier esboçaria questões a propósito da continuidade e estabilidade que, segundo ele, teriam pautado o cinema brasileiro na passagem da década anterior. O próprio seminário, em sua proposta de discussão do trajeto recente do cinema brasileiro, atentaria à esta questão: haveria uma tendência de olhar-se o cinema brasileiro na década de 70 até 1985 com uma certa continuidade, “variações sobre o mesmo tema” segundo fatores e características que se prolongaram (Xavier, 1985a, p. 13). Para efeito raciocínio, o pesquisador formula a uma comparação com uma discussão similar, uma ou duas décadas antes:

Por exemplo, talvez em 1965 o tema pudesse ser algo mais definido como “Cinema Novo”, ou se fosse uma discussão em 1970 poderia haver um debate que seria concentrado nas diferenças e nas continuidades existentes entre o cinema novo e o período tropicalista, etc. (Xavier, idem, p. 12)

A comparação, de efeito retórico, tem o objetivo de fazer atentar para a mudança de perspectivas na trajetória do cinema nas tendências da suas pautas críticas, dos moldes da vertente reflexiva. As três temporalidades aludidas, na relação com o Cinema Novo, com o cinema do “período tropicalista” e com o cinema que veio depois, ao qual ele se refere, marcam as diferenças históricas na abordagem: as polêmicas que o final dos anos setenta geraram tinham como eixo os acúmulos destes três momentos. O movimento dos cineastas do “cinema de autor” oriundos do Cinema Novo estaria sendo questionado por outra parcela de cineastas. Esta polêmica não atentaria, na visão do crítico, para nuances da formação do sistema moderno no cinema brasileiro. O estudo posterior sobre as alegorias – já em curso nesta época – provam esta continuidade histórica em termos da construção formal sob a ótica do crítico. Todavia, o momento de 1985 era de balanços da polaridade que Ismail Xavier remete, nos termos da polêmica entre cineastas, como ponto de partida para a constelação presente no texto: entre a “reconciliação” com o público e o sentido de transformação pronunciada, radicalização de um “cinema de cultura”. O financiamento estatal e a

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

6

presença de produtores com posição mais assentada era criticada pelos cineastas oriundos da proposta do cinema marginal, não sem ironia nomeado como “udigrudi” brasileiro. A preocupação do crítico seria ver variações no tema da comunicação com o público, desta reconciliação.

A idéia de um identidade que se constrói a partir de um processo revolucionário, a idéia de identidade vinculada à idéia de conflito perde um pouco seu lugar e não temos mais de forma dominante o mesmo tipo de clima de discussão dos problemas brasileiros tal como encontrávamos nos anos sessenta. (Xavier, 1985a, p. 16).

Neste mesmo ano de 1985, um outro texto do autor, encomendado pela editora Jorge Zahar dentro da série “Brasil - os anos de autoritarismo: análise, balanço, perspectivas”, aponta a resposta que o cinema de autor deu à conjuntura entre 1964 e 1985 (Xavier, 1985b). Feito “no calor da hora”, no mesmo ano da institucionalização da abertura política, é um texto que estabelece prioridades, destila preferências e demarca o mesmo período que será examinado como cinema brasileiro moderno. O apogeu do Cinema Novo estaria nos filmes cuja discussão foi truncada pelo golpe de 1964 – *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964). O cenário é o Nordeste seco e o tema é a fome para se discutir a realidade social do país (Xavier, 1985b, p. 8). O “lado de cá” já seria determinado pela articulação de um governo civil, pelo clima de transição enquanto se falava numa “crise de produção”, em 1984. *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) e *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984) seriam dois filmes-emblema do “acerto de contas”, antigos projetos e revisões históricas em função de um novo projeto político-social. A oposição entre os dois momentos, do tipo “claro/escuro”, como bem admite o crítico, traz um tipo de valorização que tem como miragem o panorama aparentemente desfavorável quando da redação do texto:

A baixa cotação atribuída ao presente, este sublinhar do lado anti-heróico do cinema da nova transição, se não nasce, pelo menos se adensa em função de um olhar que não leva em conta as gestações, as manifestações mais fragmentárias do que hoje se está a definir novas respostas de trabalho de um cinema que opera em condições adversas e busca soluções para um impasse econômico, estético, cultural. (Xavier, 1985b, p. 9).

### 3. Unidade de formação: trajetória no subdesenvolvimento

Desdobrando a problemática em palestra no ano de 2002<sup>2</sup>, Ismail Xavier aludiu aos critérios de demarcação temporal e definição conceitual que levam em conta as idéias de *formação, unidade e sistema* como “panos-de-fundo” como eixos orientadores da redação do livro *O cinema brasileiro moderno* (2001a). Nas palavras do próprio pesquisador, na ocasião: “Qual é o critério didático para dizer que isso tem uma unidade e para dizer que isso tem um começo e que tem, digamos, um fim?”.

O ponto de partida da reflexão é estabelecido pela idéia de “formação truncada” do segmento cinematográfico brasileiro que estaria implícita na proposta de demarcação de Paulo Emílio Salles Gomes, em seu influente ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, inicialmente publicado no primeiro número da revista *Argumento*, em 1973. O problema central no ensaio de Paulo Emílio é o da consolidação do cinema brasileiro à despeito das crises e das descontinuidades; a tônica do ensaio é da inclusão e continuidade que configurariam um sistema, mesmo que fragmentado, do meio de expressão de massa. A situação cinematográfica brasileira refletiria o emaranhado social brasileiro como um terreno que não seria diverso da cultura do Ocidente, pois não haveria uma personalidade como barreira natural. “Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro” (Salles Gomes, 1996, p. 89). O fenômeno cinematográfico brasileiro retrataria o subdesenvolvimento não como uma etapa, mas como um estado a partir do qual se desenvolveria a “dialética rarefeita” entre o não-ser e o ser outro, uma “penosa construção de nós mesmos” (Salles Gomes, *idem*, p. 90).

A marcha do cinema brasileiro dentro da periodização de Paulo Emílio Salles Gomes pode ser notada em duas vertentes distintas: por um lado, como história interessada que estabelece, a partir da chamada Bela Época (1908-12), os marcos da formação, um problema estratégico quando da redação do texto (Xavier, 1986); por outro lado, como metodologia equivocada, que criou um “mito de origem do cinema brasileiro” em um pretense nascimento e em uma Idade de Ouro seguida de uma história degradada cujo horizonte seria utópico (Bernardet, 1995). As duas abordagens não se

<sup>2</sup> Palestra proferida no Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro em 22 de março de 2002, por ocasião do lançamento do livro *O cinema brasileiro moderno*. A palestra fez parte da programação do ciclo de debates constante da Mostra *Cinema Marginal e suas fronteiras*, com filmes produzidos entre os anos 60 e 70, realizada de 8 e 31/mar/2002.

confundem e devem ser tratadas separadamente, pois o horizonte de uma complementa as supostas falhas da outra.

A revisão crítica de Jean-Claude Bernardet na historiografia do cinema brasileira ataca os pontos fracos de várias tentativas de compreensão do cinema brasileiro, priorizando, contudo, as propostas de Alex Vianny e Paulo Emílio. No texto de Vianny é apontada a analogia entre o cinema brasileiro e os passos do desenvolvimento de um “rapazinho” que nasce, tem infância infeliz, leva tombos e enfrenta crises – há uma tentativa de “aplicar à história o que seria lógica da evolução do ser humano” (Bernardet, 1995, p. 19). O texto de Paulo Emílio seria impregnado de uma “visão mítica” da história, em primeiro lugar, por concordar com a idéia de um nascimento, por eleger a “Idade de Ouro” e propor uma periodização. Esta periodização criticada por Bernardet foi pensada em *Panorama do cinema brasileiro*, publicado em 1966 como integrante de um álbum de divulgação dos 70 anos do cinema brasileiro, distribuído como brinde às livrarias: A proposta de periodização de Paulo Emílio Salles Gomes é, no dizer de Bernardet, a primeira tentativa sistemática conhecida sobre o cinema brasileiro, que pensava uma evolução que se estabeleceria a partir do eixo da produção (Bernardet, 1995, p. 38).

A questão dos critérios, da adequação da periodização à produção carioca e paulista, assim como outros problemas foram discutidos com Paulo Emílio, que concordou com objeções que lhe foram feitas. No entanto, não são essas as questões, no fundo de ordem técnica, que quero abordar aqui. De fato, as questões técnicas apontam para as imperfeições do sistema – no caso, a periodização – mas não questionam o próprio sistema. (Bernardet, *idem*, p. 56).

O que escapa à crítica de Bernardet é como o modo de periodização marca a “estratégia do crítico”, percebida por Ismail Xavier na dinâmica do diálogo na vida cultural brasileira como *processo*, onde a tríade autor-obra-público orientam a escolha tática de uma perspectiva. Mais do que questões de “ordem técnica” ou imperfeições de sistema não questionado, sob protocolos metodológicos que Paulo Emílio se notabilizou em não explicitar, são assunções de ordem política na intervenção sobre uma formação truncada do cinema brasileiro que marcariam as preposições do intelectual. A diferença entre o texto *Panorama do cinema brasileiro* e *Trajectoria no subdesenvolvimento*, escrito em torno de sete anos depois, visando um “público esclarecido”, clareiam os termos da estratégia de intervenção no *sistema do cinema brasileiro*. Esta interposição



procurava antever a unidade do sistema como a “cristalização maior de uma cinematografia no tempo”, aspirando à formação do sistema de modo a antever sua consistência: “concebe todo um movimento orgânico que se faz da interação entre filme e sociedade, crítico e cineasta, obra e público, (...)” (Xavier, 1986, p. 220 e 221). A Bela Época e a as comédias populares – cujo paradigma é a Chanchada –, além do Cinema Novo, comparecem mais claramente no texto de *Trajectoria no subdesenvolvimento* como *momentos decisivos* para a constituição do cinema contemporâneo ao texto. Este parâmetro de demarcação foi colocado num sentido não muito distante daquele de *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido; é uma aspiração à interação viva que o cinema poderia dar corpo ao estabelecer uma tradição e as suas respostas (Xavier, 1986, p. 220).

A relevância do cinema no interior da sociedade estava no centro das preocupações de Paulo Emílio Salles Gomes. Em 1973, o modo de atacar a questão se torna explícito, o “ator” Paulo Emílio alternando lances frente à “dramática situação” que se configurava, mas que não vingou<sup>3</sup>. O ensaio, além das críticas no *Jornal da Tarde*, é um ataque explícito e simplificado a partir de um certo ângulo do problema da recepção do cinema brasileiro – ativa e participativa em termos processuais –; quisésemos ou não, um momento essencial de uma formação deste cinema.

Em 1973, as crônicas do JT [Jornal da Tarde] e outros textos nos mostram Paulo Emílio procurando, a partir de material precário, alinhar a trama do cinema brasileiro, chamando a atenção para as relações da experiência atual, mesmo que canhestra, com a tradição, vislumbrando aqui e ali no cinema disponível os sinais de uma utilização mais feliz, no futuro, de fórmulas da cultura popular artesanal que a prática cinematográfica deveria assimilar (Xavier, 1986, p. 221).

É o próprio Antonio Candido que constata a “imaginação prodigiosa” e a função que coube à Paulo Emílio: “dar corpo à aspiração confusa de setores da nossa geração, sugerindo rumos que pautaram o comportamento de muita gente” (Candido, 1986, p. 70). A proposição de soluções que “afrontavam a rotina” e que colocavam as boas idéias no tempo certo, claras ou enigmáticas,

<sup>3</sup> Na mesma palestra anteriormente aludida – por ocasião da Mostra Cinema Marginal –, Ismail Xavier esclarece que Paulo Emílio estaria preocupado, ao publicar o ensaio, com a continuidade da experiência recente. Citamos: “... porque a questão do Paulo Emílio não era ser porta-voz de uma nova proposta, olhar para trás e definir o que é bom, o que é ruim, [...] pelo contrário, era uma postura do historiador que está que está querendo falar com uma nova geração e evidenciar para esta nova geração ou mesmo para intelectuais menos atentos ao cinema, o problema geral de uma cinematografia num país subdesenvolvido, periférico, com problemas sérios de infra-estrutura.” (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 22 mar. 2002).

constituíam a sua “constância inconstante” na atividade política e na contribuição incomparável que trouxe no modo de encarar o cinema – totalmente inserido na cultura brasileira (Candido, idem, p. 71). O próprio Bernardet reconhece que as demarcações expostas na visão de Paulo Emílio advinham de uma concepção do cinema brasileiro voltada

para a consolidação dos cineastas contemporâneos à elaboração deste discurso histórico, diante de sua produção e diante da sociedade, e para a consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as ‘coisas nossas’, e foi eficiente. (Bernardet, 1995, p. 48).

O próximo movimento do nosso texto será estabelecer as marcas, claramente assumidas e modificadas, da passagem da geração de *Clima* à geração posterior, definidas no acordo com as conceitualização da idéia de sistema para o cinema brasileiro moderno, que aparece inicialmente num texto de Ismail Xavier em 1995 para um Festival na Itália, e dá nome ao livro recentemente organizado, *Cinema brasileiro moderno* (2001a). O texto, depois publicado na revista *Cinemais*, trazia ao final uma citação de Paulo Emílio aludindo ironicamente às “marcas da conjuntura” que incidem sobre a invenção das “armas” com que combatem aqueles que pensam ou agem diante de uma paixão, de uma convulsão social ou de um filme (Salles Gomes, 1982, p. 378). Neste mesmo texto, chamado *Revolução, cinema e amor*, o próprio Paulo Emílio nos atentaria para este ponto de passagem nos emblemas da crítica – o que também valeria para ele e Antonio Candido como mestres, e para Ismail Xavier como discípulo: há que se transformar as idéias gerais em face da conjuntura, mesmo no caso de idéias claras cujo alto grau de aproximação a geração *Clima*, no pensamento de Antonio Candido e Paulo Emílio, condensaram.

De mestre a discípulo, de geração a geração, por maior que seja a efervescência crítica, processa-se uma concreta transmissão de conhecimentos em terreno limitado e em determinada direção. (Salles Gomes, idem, p. 377).

#### 4. As construções do sistema moderno: no olho do crítico

No prefácio à 1ª edição de *Formação da literatura brasileira* Antonio Candido (1975) explicita os seus horizontes de crítico em face da cultura. Os problemas específicos da literatura brasileira – “de uma literatura”, diz ele – visto *em relação* com outras (a portuguesa e “mais duas ou três”) requerem um tratamento peculiar que leva em conta a eficácia e a apreciação das obras. Este tratamento articula os caracteres próprios com uma perspectiva histórica desta relação com o

elemento transnacional. Um jogo crítico inicia-se com o crítico simulando o posicionamento da apreciação romântica na formação da sensibilidade e na visão de mundo. Candido não é romântico (e nem seria possível sê-lo), ele vê o Neo-classicismo da literatura brasileira com os olhos do Romantismo, ou seja, é na tomada de distância destes que a atitude crítica nascente pode refletir o caractere “mais próprio” como uma tendência particular em face do universal. A *formação* seria, pois, com a obra de Machado de Assis, a síntese perfeita das duas tendências combinadas até então de forma variada. A primeira parte do prefácio termina classificando as obras como algo vivo que pôde produzir as “aventuras do espírito” entre inteligência e sentimento. É um ângulo amoroso dos primeiros românticos, que tomou a fase arcádica como o início da “verdadeira literatura” pela manifestação do indigianismo. A atividade literária seria mais um resultado do pendor de liberdade acentuado depois da Independência, resultado também do esforço de construção de um “país livre”. É determinante, na escolha do crítico, a idéia de “tomada de consciência” dos autores românticos quanto ao seu papel, “encarnação literária do nacionalismo na disposição do espírito”. A literatura “empenhada” trouxe um sentimento de missão como obrigação tática de descrever a realidade imediata; daí Candido aludir à coexistência em José de Alencar de realismo, fantasia, documento e devaneio. Esse nacionalismo artístico é referido como quase imposto no momento da formação do Estado de uma sociedade que se estruturava em bases modernas; conteúdo de “brasilidade” que foi considerado “critério” no Romantismo e transformado em “subsídio” para o estudo de Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira* busca ser, então, a “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”:

É um critério válido para quem adota orientação histórica, sensível às articulações e à dinâmica das obras no tempo, mas de modo algum importa no exclusivismo de afirmar que só assim é possível estudá-las. (idem, 1975, p. 25).

“Literatura” é distinguida de “manifestação literária” por compreender um conjunto de *denominadores comuns* entre as obras que permite reconhecer as *notas dominantes* de uma época. E o quais são esses denominadores? São elementos de natureza social e psíquica traduzidos literariamente e características internas (língua, temas, imagens), todos manifestados historicamente, fazendo “literatura” um todo orgânico traço de civilização. Perfaz-se um *sistema* – um conjunto simbólico de comunicação inter-humana – composto por:

– Sub-conjunto de produtores literários mais ou menos conscientes do seu papel. É a

posição do artista. “A posição do artista é um aspecto da estrutura da sociedade”. (Candido, 1985, p. 24). Como esta atribui o papel de “criador de arte”? Qual é a sua posição na escala social? As perguntas envolvem também a formação do grupo social. Ou seja: investiga-se o aparecimento de grupos sociais e as suas diferenciações nas sociedades. Em *Literatura e sociedade* Candido delinea várias exames desta estratificação social dos grupos/ artistas (ibidem, p. 24-30);

– Sub-conjunto de receptores sem os quais a obra não vive. É o público. Notamente influenciado pela estrutura social em primeiro lugar, por fatores sócio-culturais em segundo plano e comportamento artístico em terceiro lugar. O público é mais diferenciado na medida do crescimento demográfico, aumentando proporcionalmente a distância entre uma artista e o “seu público”. Os fatores sócio-culturais chamam a atenção pelo aspecto da difusão técnica, do contato direto ao distanciamento. O comportamento artístico do público traz as raias dos valores – gosto, moda, voga – que exprimem expectativas e cristalizações.

– Mecanismo de transmissão que liga os dois primeiros (geralmente, linguagem traduzida em estilo). É a chamada “configuração da obra”. Depende do artista e das condições da sua posição integrada na estrutura social. Mas Candido, “por motivo de clareza”, focaliza na configuração a convergência exercida pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação transmutados em conteúdo e forma – “discerníveis apenas logicamente”: “Tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio.” (idem, 1985, p. 32). Fica o aspecto estrutural relacionado ao artista.

O *sistema* se integra caso ocorra na atividade de escritores de um certo período uma continuidade como movimento conjunto no tempo. Este movimento focaliza a relação da vida social e da obra artística através de uma fina dialética entre das determinações de uma e de outra, sem prejuízo para ambas. Cândido procura responder, ao mesmo tempo, as indagações da estética idealista de Croce as determinações da teoria sociológica de Lukács. Estética não se separa e linguística para o caso da literatura.

Este diálogo vivo com a realidade das obras toma como esteio o debate sobre a estudo da relação entre obra e condicionamento social. A precedência do segundo no século XIX foi considerada falha no sentido de compreender a obra. Candido se coloca dentro do debate com um

“ar de paradoxo”, seguindo a sua própria expressão: “...estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, depois de termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem.” (Candido, 1985, p. 3). Não seria possível adotar nenhuma das posições dissociadas: é preciso fundir texto e contexto numa integração dialética que combine os dois aspectos como “momentos necessários”. Aspecto e significado da obra devem ser reintegrados num todo coerente e indissolúvel, tecidos num conjunto pela análise crítica. O elemento social não é fator, mas está já no nível explicativo da construção artística da obra. Cândido responde formulações caras para Lukács, retirando a crítica da sociologia: “o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica.” (Candido, 1985, p. 7). A crítica moderna, para Candido, superou o sociologismo crítico que tudo explicava através de fatores sociais.

Estamos no ponto de reter a chave para compreensão da operação crítica de Ismail Xavier seguindo ainda as palavras de Antonio Candido, quando este alude a uma crítica conduzida por uma interpretação integral: “Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente de estruturação da obra.” (Candido, *idem*, p. 7). A crítica viva empenha a personalidade do crítico para intervir na sensibilidade do leitor, como já estava formulado em *Formação da literatura brasileira*. Entre impressão e juízo há uma tritura da elaboração. Ora, esta “tritura” é o próprio movimento da publicação dos escritos de Ismail Xavier à propósito do *sistema* do cinema moderno. Entendemos que este movimento deva ser compreendido e estudado desde *Sertão Mar* ou mesmo buscado em *O discurso cinematográfico*. Seria preciso levar em conta os textos de intervenção – jornais, revistas e publicações dispersas – para formular uma equação diferencial total do movimento. Interessa-nos, entretanto, a expressão desta crítica na área difusa do final do cinema brasileiro moderno, ao redor de 1985, e a sua expressão mais recente, dos anos noventa até o lançamento de *Cinema brasileiro moderno* em 2001. Tomaremos o monumental *Alegorias do subdesenvolvimento* como publicação determinante no giro da corrente.

É na “orelha” da primeira edição do livro de Ismail Xavier que encontramos as melhores pistas para compreendermos a formação de um sistema do cinema brasileiro moderno. “O olho-do-ciclone da história política e cultural olhado por um saturnino: este livro de Ismail Xavier nos devolve o cinema brasileiro no transe 1967/1970 como espetáculo dramático, contraditório, e tão tenso quanto intenso.”, inicia José Miguel Wisnik no pequeno texto intitulado *Chumbo Fino*,

publicado na primeira e única edição (Xavier, 1993). É neste espetáculo tenso e intenso dos anos mais repressivos da ditadura militar que o “saturnino” se coloca, nostalgicamente. O “saturnino” é, sem dúvida, uma referência à *acedia*, a doença da melancolia, a mesma que Walter Benjamin identificou nas expressões de Baudelaire diante da cidade moderna. A *bilis negra* traz um estado patológico de mal-estar, depressão e irritação. No Barroco, o melancólico é aquele que tomou consciência dos limites das suas forças e das suas profundas incertezas. Inserido no “olho-de-ciclone” da história cultural e política o crítico é impotente frente aos destinos do país, atravessado pelo momento mais cruel da ditadura civil-militar.

A crítica “melancólica” de Ismail Xavier tem um alvo claro: o futuro. Mirando na conjuntura presente ao escrito – do final dos anos 80 e início 90 – certamente um outro momento de “transe” no cinema brasileiro, Ismail Xavier “filma os filmes com o poder do seu olhar”. A história cultural e política é vista através de filmes, relacionando o tripé cinema-sociedade-luta política no “eixo forte Glauber, Sganzerla e Bressane passando por *Brasil ano 2000*, *Macunaíma* e *Banga-Bang*”. Este é um cinema de preferência, ressaltando o aspecto tático das rupturas sacralizadas por Xavier. O espetáculo subjacente ao filmes são as sessões decisivas, o momento em que o “passante” do cinema (da cinemateca ou do cineclube) resolveu tomar este “eixo forte” como definidor de um sistema histórico de eixo moderno. A dedicação a filmes exemplares retoma a figura do colecionador. Há uma relação que superpõe objeto, história e persona do colecionador que deveria se retomada oportunamente para o recorte do crítico. O valor funcional ou utilitário do objeto fílmico está à margem de outra relação, para o colecionador, mais profunda: ele os estuda e os ama como o palco, como o cenário de seu destino. Ou ainda, como diz Benjamin:

A época, a região, a arte, o dono anterior – para o colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto. Aqui, portanto, neste campo restrito, pode-se presumir como os grandes fisiognomonistas – e os o fisiognomonistas são os colecionadores do mundo dos objetos – se tornam intérpretes do destino. (Benjamin, 2000, p. 228).

Xavier é um dos fisiognomonistas do cinema brasileiro moderno. Ele nos fez considerar o traço diferencial e comum entre Cinema Novo e Marginal dentro de todo um universo cultural conturbado. Ao longo dos anos 80 o crítico reviu os filmes de uma “época quente” da história cultural do Brasil, “olho-do-ciclone”, como denomina Wisnik ao retomar a metáfora do vento e da

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

15

velocidade típicas dos movimentos de modernização. As “tramas” remontam, entretanto, para outro momento, de uma cena atualizada nas “inter-citações polêmicas”, “no universo de correlações culturais”: a recorrência ao Cinema Novo traz a nota do diálogo crítico com o início dos anos 60. *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) traz a marca da derrota: “O sonho acabou. A revolução está fora do alcance.” diz o início da análise do percurso do poeta Paulo Martins (Xavier, 1993, p. 32). Este abalo de uma visão de história é analisado na conjuntura de 1991, quando havia “prognósticos sombrios de uma condição periférica dos países da América Latina”, conforme já mencionamos. As mudanças que se destacavam estavam ocorrendo em outro canto do planeta, no leste europeu.

O problema todo está localizado, portanto, na dialética centro-periferia em face do ideário da revolução. “No imaginário da história, passamos, portanto, do centro à periferia, sem ter na prática jamais saído desta.” (Xavier, 1993, p. 9). Esta “passagem” relaciona, portanto, as três temporalidades implicada nos gesto de interpretação do saturnino: o “emblema 1968” é o epicentro deste abalo cuja onda atinge a base (“cimento”) do Cinema Novo e a “asfixia característica dos anos recentes”. É no entorno deste abalo que se amarram o Cinema Novo, o Cinema Marginal e a Tropicália, e que se organiza o Cinema brasileiro moderno. “Esse ‘travelling’ histórico que roda ainda e sempre sobre os trilhos da razão, mesmo que sem verdades de partida ou chegada, conduz a um presente onde temas, problemas e cinemas permanecem, mesmo tendo passado”, comenta Wisnik. O cinema que tem passado é o cinema brasileiro, que oscilou entre a esperança e o fracasso, a teleologia e o nada. Foi para iluminar o presente dos finais de 1980 e início da década de 90 que o crítico partiu num “movimento de câmera”.

O cerne da discussão é o descompasso entre “expectativas nacionais e realidade”, onde comparecem os fantasmas que projetam a condição periférica como “destino” e não como “estágio” da nação. As melhores respostas a no exame desta problemática derivaram da “autêntica revolução” que representou, na esfera da cultura, *Terra em transe*, *O Rei da vela*, o Tropicalismo, o Cinema Marginal.

De lá para cá, mudaram os termos da equação social, é outra a situação do cinema, mas tudo enfim tornou até mais radical o senso de periferia que, após as ilusões do ‘milagre econômico’ do período 69-78, acabou retornando com toda a força. (Xavier, 1993, p.9).

O livro *Cinema brasileiro moderno* e a palestra já referida dão as dicas sobre o movimento de aproximação e definição das marcas históricas. A idéia geral seria a de apontar algumas

características do ponto de vista estilístico e histórico do que, segundo o próprio crítico, já era uma expressão antiga. O objetivo era fixar uma coisa sobre a qual já se falava. Portanto, qual seria o critério de demarcação temporal? Logo no início do primeiro texto de *Cinema brasileiro moderno* há a referência a dois outros textos, pela ordem de aparecimento: *Revisão Crítica do cinema brasileiro*, livro de Glauber Rocha publicado em 1963 e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, então um ensaio de Paulo Emílio Salles Gomes publicado na revista *Argumento* no final de 1973. O primeiro texto tinha o claro objetivo de romper e estabelecer novos parâmetros, desbastar, abrir caminho, elegendo uns (Humberto Mauro, Nelson Pereira) e apontando o esgotamento de modelos de outros (Vera Cruz). Como diz Xavier (2001a, p. 9), “é um texto de combate”. O segundo texto é de balanço e inclusão numa dinâmica cultural marcada pela mesma reposição: o subdesenvolvimento técnico-econômico. Há, entretanto, um terceiro texto implícito que liga os dois primeiros. Vejamos o que diz Xavier ainda comentando *trajetória no subdesenvolvimento*:

Acentuando os entraves criados pela condição do país, ele delineia os movimentos mais expressivos iniciativas de diferentes gerações tanto mais bem sucedidas quanto mais entenderam o mecanismo da “situação colonial”, esta que ele próprio descrevera em 1960 num artigo devastador que inspirara, entre outros, o jovem Glauber Rocha. (Xavier, 2001a, p. 10).

O fio da meada traz a nota do diálogo entre o crítico e o cineasta, influência que direciona a tomada de consciência e faz girar o sistema proposto. O que separa e distancia os dois textos, entre 1963 e 1973? O golpe militar de 1964, o apogeu do Cinema Novo, a sua resposta ao golpe, a crise do projeto político de esquerda, o endurecimento do golpe em 1968, o desdobramento do debate cultural, o Tropicalismo, a explosão do Cinema Marginal.

Mas o cinema moderno persiste, na verdade, sempre balizado pela figura do autor, até os filmes-balanço do final do período ditatorial na Abertura – *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) e *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984). As coordenadas estéticas deste cinema moderno foram balizadas por questões do cinema moderno internacional, mas com marcas próprias (cf. Xavier, idem, p. 14-18). A questão nacional também deriva para outras temporalidades, do diálogo com a literatura, só para exemplificar: Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa com Glauber Rocha; Mário de Andrade com Joaquim Pedro de Andrade; Graciliano Ramos com Nelson Pereira. E de lá para cá? Há, nas observações de Xavier, sempre uma



referência à continuidade da situação que Paulo Emílio apontou, eco do subdesenvolvimento não superado, principalmente a partir do retorno da hegemonia hollywoodiana do final dos anos 70.

O imaginário da história sinalizava tempos parados, nevoeiros e tempestades, desorientação sobre centro e periferia. O contexto recente foi também inserido nas formulações sobre o cinema brasileiro moderno, colocando na pauta a consciência do momento e o diálogo necessário para uma nova consolidação que poderá advir.

À guisa de um finalização, podemos afirmar que o nosso objetivo de apresentar uma conformação de sistema da crítica presente no cinema brasileiro contemporâneo é, antes de tudo, uma tarefa inglória. Os enigmas, expressões da história, podem ser retomados com a figura da entrada do labirinto, onde os caminhos se bifurcam. A alegoria diz respeito a um movimento significativo dentro das contradições estéticas do cinema brasileiro.

Recentemente, o reencontro com o Cinema Novo, contudo, não escondeu a condição de revisão de ideologias, de perspectivação de escolhas específicas a partir de questões recorrentes sobre nação e representação. Mas há, de fato, novas questões sobre a formação contemporânea da cultura de massa.

Há nítida mudança na maneira de se entender o papel da fotografia, do cinema e da televisão na formação do sujeito, e na maneira de se conceber o jogo de poder dentro do qual os produtores de imagem estão inseridos, numa tônica bem distinta daquela que tendeu a heroificar o cineasta independente como revelador de um Brasil-verdade para os brasileiros, como aconteceu nos anos 60 e 70. (Xavier, 2000, p. 83).

Fica claro o fato do cinema brasileiro atual ser objeto de muitas observações. Mas a idéia de “encontros inesperados” e “ressentimento mútuo”), postulada por aparecer nos diversos filmes, caracterizou um ponto comum nas representações ficcionais e documentais de longa metragem. Foi a ausência de um projeto nacional que se expressou na via de um ressentimento entre os sujeitos que se relacionam no cotidiano da sociedade brasileira. A certeza e desilusão sobre o *telos* do Cinema Novo do primeiro momento foi substituída pela incerteza que caracterizou um diálogo truncado entre gerações: anos 1980 versus 1970; anos 1990 versus 1960. Hoje, a tendência geral é da estética “bem-feita” de filmes que se apegam à experiência do cinema industrial, restringindo a possibilidade de tratamento dos temas. Vemos as “velhas” questões sobre representação e realidade brasileira novamente em foco, fazendo vibrar as perguntas de Glauber Rocha sobre os descaminhos

da trajetória do nosso cinema no subdesenvolvimento: Adesão à estéticas estrangeiras? “Cinema de autor”? O encontro inesperado do cinema brasileiro contemporâneo talvez seja, fundamentalmente, um encontro consigo mesmo, cristalizado simbolicamente no encontro com o Cinema Novo, que tanto perguntou e formulou sobre a realidade brasileira e sobre a tarefa do cinema frente a ela.

#### BIBLIOGRAFIA:

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas (v. II). 5ª ed. 3ª reimp. São Paulo : Brasiliense, 2000.

BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro** : metodologia e pedagogia. São Paulo : Anna Blume, 1995.

CANDIDO, Antonio. Informe político. In. : CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (org.). **Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente**. São Paulo : Brasiliense; Embrafilme, 1986.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 7ª ed. São Paulo : Cia Editora Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira**. 3 vols. São Paulo : Edusp ; Belo Horizonte : Itatiaia, 1975.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. v. 1 e 2. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.

MENDONÇA, Sônia Regina de & FONTES, Virgínia Maria. *História do Brasil recente: (1964 - 1992)*. 4ª ed. rev. e atua., São Paulo: Ática, 1996.

PEDROSA, Célia. **Antonio Candido: a palavra empenhada**. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo; Niterói : Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994.

SADER, Emir. **Nós que amávamos tanto O Capital**. **Praga**. revista de estudos marxistas. São Paulo, nº 1, p. 55-77, set/dez. 1996.

XAVIER, Ismail. O concerto do ressentimento nacional. *Sinopse*, São Paulo, ano IV, n. 8, p. 35-37, abr. 2002.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo : Paz e Terra, 2001a. (coleção leitura).

\_\_\_\_\_. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. **Catálogo da Mostra Cinema Marginal e suas fronteiras**. São Paulo : Centro Cultural Banco do Brasil, 2001b. p. 21-23.

\_\_\_\_\_. (entrevista) O cinema brasileiro dos anos 90. **Praga** - revista de estudos marxistas. São Paulo, n. 9, p. 97-134, jun, 2000.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo : Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. Alegoria, modernidade, nacionalismo. Revista **Novos Rumos**. São Paulo, nº 16, ano 5, p. 51-72, 1990.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

19

\_\_\_\_\_. A estratégia do crítico. In. : CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (org.).

**Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente.** São Paulo : Brasiliense; Embrafilme, 1986.

\_\_\_\_\_. (conferência) Cinema brasileiro, os anos 70. In. : **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro.** Brasília : Ed. da UNB, 1985a. p. 12-23.

\_\_\_\_\_. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In. : Xavier, Ismail et al. **O desafio do cinema.** A política do Estado ea política dos autores. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1985b.