

## UM CINEMA À MARGEM

Paulo Marcondes Ferreira Soares'

### Resumo

Este estudo discute o modo como cineastas dão orientação estética e política a seus filmes e teorias estéticas, que fundam suas práticas. Procuo evidenciar como filmes, roteiros ou manifestos compõem um universo artístico-cultural e político intrincado, não se podendo considerá-los em separado, sobretudo, na experiência de um cinema à margem tal como em certas manifestações cinematográficas no Brasil e na América Latina dos anos 1960. Os modelos escolhidos apontam, de um lado, para um realismo radical, que assume uma idéia de estrutura filmica documental que seja reveladora da estrutura social **tal** qual supostamente ela é. É o que se poderia chamar de cinema direto: espécie de cinema sociológico, tal como realizado por Fernando Solanas, em *La hora de los hornos*. De outro lado, a opção se dá por mediações alegóricas, que identificam procedimentos específicos da narração filmica, suas ambivalências, sua natureza distinta do expressivamente político. Neste caso, a ênfase recai sobre a análise dos procedimentos específicos à fatura filmica (Glauber Rocha). Os sentidos atribuídos aos posicionamentos quanto à construção de identidade relativamente à ação política da arte são, respectivamente, como se seguem: para os que tomam para si o primado da identidade, o conteúdo diz a forma; para quem reivindica um sentido de atualização/modernização, a forma diz o conteúdo. Reflexões recentes sobre as repercussões subseqüentes dessas idéias, sob o influxo da globalização e do debate do pós-colonial, têm levantado questões a propósito das possibilidades de mobilização de recursos e trajetórias diversas como meio alternativo à persistência de nossa condição de marginalização e submissão ao modelo dos países hegemônicos. Nesse sentido, o cinema produzido nessas regiões periféricas se apresenta como expressão privilegiada, também, para se pensar a tensão atual entre o lugar e o não-lugar global. Esse ponto, aliás, indica uma questão bastante recorrente a propósito dos problemas e desafios quanto à autonomia das produções cinematográficas nos países periféricos, sobretudo,

---

• Universidade Federal de Pernambuco. Brasil.

com respeito ao circuito global das atuais co-produções, bem como, ao financiamento estatal. Esse quadro, com as devidas distinções, expressa o desenho da maioria da produção cinematográfica em contextos periféricos. Para o nosso caso, importa ver como se dá o debate sobre a questão da autonomia e da identidade nos cinemas brasileiro, latino-americano e dos países africanos de língua portuguesa.

### **Palavras-chave**

Cineastas e cinema em contextos periféricos. Cinema e política. Brasil. América do Sul. África.

### **A Cinema at the margins**

#### **Abstract**

This paper discusses how filmmakers give aesthetical and political orientation to their movies and the aesthetical theories behind their practices. It shows how movies, screenplays or manifests constitute an intertwined political, artistic and cultural universe that cannot be analysed separately, mainly in the context of some of the marginal movie production of the 1960's in Brazil and Latin America. The aesthetical options chosen oscillate between a radical realism and the use of allegorical mediations. The former assumes the idea of a documentary structure that could reveal the social structure, supposedly, how it actually is. This can be called direct cinema: sort of sociological cinema, like in *La hora de los hornos* by Fernando Solano. The latter option identifies some specific procedures in the movie narrative, its ambivalences, and its distinctive nature from what is expressively political. In this case, the emphasis resides in the analysis of the specific procedures of the film making process (Glauber Rocha). The meanings attributed to the stances in relation to the construction of an identity with regard to the political action of art are, respectively, those who support the prevalence of the identity, the content determines the form and those who claim a sense of modernization, the form determines the content. Recent reflections upon the consequences of these ideas, under the influx of globalization and of the post-colonial debate have raised some questions about the possibilities of mobilization of different resources and trajectories as an alternative to the persistence of the marginalization and submission in relation to the hegemonic countries. In this sense, the cinema made in the peripheral regions of the world is a

privileged expression to reflect upon the tension between global and non-global spaces. This point indicates a recurrent issue related to the problems and challenges of the autonomy of the movie productions in peripheral countries, mainly related to the global networks of co-productions as well as state funding. This description, with some variants, represents the design of most of the movie production in the peripheral contexts. In this paper, we focus the debate about autonomy and identity on the cinema from Brazil, Latin-America and from lusophone Africa.

### **Keywords**

Film directors and movies in outlying contexts. Movies and politics. Brazil. South America. Africa.

### **Introdução**

Este ensaio se situa num amplo contexto, que se pode denominar de estudos de cinema e cultura, no âmbito de algo que pretendo classificar como uma política cultural das artes, envolvida no mote geral de arte e política: em vistas não tanto de questões ligadas a gestões de governo, mas de como artistas pensam e elaboram teorias sobre suas atividades artísticas - no caso deste ensaio, particularmente, a questão da opção ético-estética de uma cinematografia anti-colonialista.

Tocarei aqui mais em pressupostos de como refletir um quebra-cabeças diante da realidade de um cinema periférico, do que propriamente apontar para questões mais palpáveis sobre o problema em si. O roteiro de estudos desenvolvido na pesquisa em andamento segue duas etapas especificamente.

A primeira, em desenvolvimento, volta-se para a discussão, por críticos e cineastas, em tomo da idéia de um cinema autóctone ou, ao menos, da idéia de um cinema com características estéticas próprias *vis-à-vis* o cinema europeu e americano: este seria o caso das posições estéticas tais como se encontram inculcadas em projetos cinematográficos como, por exemplo, o Terceiro Cinema, a tricontinental glauberiana ou a discussão atual em tomo dos cinemas nacionais periféricos e o processo de co-produções

cinematográficas em contexto global - particularmente, com ênfase direta à produção de filmes em países africanos de língua portuguesa, no Brasil e na América Latina. A segunda etapa, num momento subsequente da pesquisa, será o cotejamento entre o discurso produzido nesse campo e a análise de filmes.

Nesse âmbito, a pesquisa obedece ao seguinte recorte temporal: 1) o contexto geracional nos países africanos de língua portuguesa, distribuídos entre os cineastas "independentes" (anos 1960-1980- transição do colonialismo para a independência); 2) os do desencantamento pós-independência e 3) os cineastas da diáspora (BAMBA, 2008, p. 221-3); 2) o contexto latino-americano no período do pós-II Guerra, particularmente o pensamento (teoria e prática) sobre o cinema nas décadas de 1950 e 1960 e o momento atual da retomada.

Especificamente, oriento minha atividade para duas questões principais: quais as condições desse cinema à margem *vis-à-vis* o cinema *mainstream* e comercial; e que proposições se pode apreender dessa produção, seja ela composta de filmes, roteiros, teorias - observada, principalmente, do ponto de vista de suas configurações históricas.

Uma questão me parece substantiva ao se discutir a produção cinematográfica: trata-se da questão do mercado - quem investe na produção (produtores empresariais, o Estado etc.) e quais as possibilidades de distribuição dos filmes (a questão do circuito).

Não é meu interesse discutir aqui questões ligadas às novas mídias e suportes, que tem possibilitado uma gama muito diversificada de produção e circulação de imagens: desse ponto de vista, basta um celular e o acesso à Internet e o novo circuito se completa. Minha atenção principal se volta para o cinema na sua forma convencionada de circuito, que nos remete a pensar as estruturas de produção, distribuição e consumo.

Por outro lado, posições em tomo da questão da identidade cultural dizem respeito ao modo como, predominantemente, debates se polarizaram em tomo ora da afirmação de uma realidade autóctone, capaz de revelar o caráter singular de um povo ou nação, ora como projeto atualizador que logre integrar realidades periféricas ao modelo hegemônico ocidental de desenvolvimento, como estratégia para se sair do atraso crônico em que se encontram, de modo a escapar da condição de subdesenvolvimento.

Numa política cultural das artes, tal como se manifestam em concepções estéticas no próprio mundo da arte, o paralelo àquelas expressões paradigmáticas se faz em termos de realismo político *versus* esteticismo. Corresponde isso a dizer que, no primeiro caso, o conteúdo diz a forma; ao passo que, no segundo, a forma diz o conteúdo. Há, contudo, uma terceira orientação, em que conteúdo e forma se processam numa dimensão tensa, em que a dinâmica ético-estética aí configurada toma impossível a separação entre fatores intemalistas e externalistas à arte, mas sem abrir mão do reconhecimento de que arte se define como linguagem específica, socialmente legitimada. No Brasil, a antropofagia cultural oswaldiana e experiências como as de Glauber Rocha (1939-1981), de Hélio Oiticica (1937-1980) e do tropicalismo na música, referendadas como uma neoantropofagia, se dão na esfera desta orientação.

Ainda que com o risco de cair em generalizações, gostaria de tipificar algumas características que parecem incidir no perfil de artistas e cineastas em contexto periférico, e que diz respeito ao fato da arte por eles produzida ter como fundamento específico a indissociabilidade entre teoria e prática.

Dentre essas características, pode-se identificar a procura por uma nova estética e um modelo produtivo alternativo levado a efeito por artistas e críticos em suas teorias e práticas. A criação de novos circuitos e novos meios de produção leva à criação de novas reflexões críticas fora dos meios tradicionais. Nesse sentido, criam sua teoria-prática na dialética entre fatores artísticos, no campo específico da linguagem, e fatores extra-artísticos, no campo mais amplo da identidade, violência, miséria material e sociopolítica (NÚÑEZ, 2006, p. 61).

Com efeito, pode-se afirmar que a natureza específica e contraditória da matéria teórica e prática da obra artística levada adiante por esses artistas resulta num processo de desmapeamento ou descentramento do próprio campo artístico, no sentido bourdiano – se é que se pode utilizar aqui esse conceito de campo.

Em todo caso, isso pode ser historicamente localizado nos experimentos das vanguardas artísticas, como é fácil de perceber, mas, aqui, nos termos que nos interessa investigar, ele tem suas próprias configurações. Algo em comum, contudo, deve ser reconhecido: num e noutro, o caráter de novidade e de reescritura, de ruptura com matizes tradicionais, leva à necessidade de se produzir não só artisticamente, mas, inclusive, teoricamente.

No que pese ainda o risco das generalizações, ao se apontar tendências polarizadas de manifestações, cabe chamar a atenção, entretanto, para o papel político que tais tendências podem implicar, em particular, do ponto de vista dos agentes envolvidos nessas supostas bandeiras. Ou seja, nos discursos teórico-práticos da produção dos artistas em torno de um movimento específico (por exemplo, Cinema Novo nos anos 1960 ou, atualmente, no que toca à questão das co-produções cinematográficas nos cinemas periféricos).

Muito dessas manifestações se encontram em tendências que discutem as condições de possibilidade de um cinema pós-colonial, bem como, em que termos é possível identificar atualmente o legado deixado pelo debate do passado de um cinema anti-colonial. O desafio está em reconhecer as distinções, sem desconsiderar o caráter político das tendências: o pós-colonial e o lugar da produção como lugar da fala.

Cabe, pois, elaborar questões que indiquem pontos de distinções e de convergência entre um pensamento anti-colonial e o pós-colonial no debate sobre o cinema periférico e sobre uma agenda capaz de, nele, sinalizar o propósito de matizes configuradores de um projeto de cinema (teoria e prática) que estabeleça o lugar da fala como expressão da ação política de uma unidade de produção e criação de linguagens filmicas próprias àquelas regiões periféricas (considerando-se, evidentemente, as especificidades ou diversidade dessas produções/criações).

Há que se perceber que, nesse debate, sobretudo no que toca aos Estudos Culturais e à questão do pós-colonial, a referência a intelectuais anti-colonialistas e nacionalistas se configura ainda hoje como implicação do que se encontra caracterizado como fundamento de identidade, embora essa construção nem sempre se faça pela prefiguração de um modelo absoluto ou de uma origem imaginariamente singular ou pura. A questão central aqui gira em torno da idéia da descolonização econômica, política e da mente. A título de ilustração, cabe a referência à releitura de Fanon (1925-1961) por Bhabha (1998, p. 70-104).

No âmbito do cinema, há um particular interesse neste estudo no sentido de investigar algumas instâncias e circunstâncias envolvidas no modo como cineastas ou grupos de cineastas traçam uma dada orientação estética e política para seus filmes. Tem-se, evidentemente, um quadro bastante amplo de situações, para o qual gostaria de apenas indicar algumas

características mais expressivas. Os modelos apontam, de um lado, para uma perspectiva direta, de um realismo radical, que assume uma idéia de estrutura fílmica documental que seja reveladora da estrutura social tal qual supostamente ela é. É o que se poderia chamar de cinema direto: espécie de cinema sociológico, tal como realizado por Fernando Solanas em *La hora de los hornos*. De outro lado, a opção se dá por formas de mediações alegóricas, transversais e transitórias, que levam a identificar procedimentos específicos da narração fílmica, suas ambivalências, seus elementos de natureza distinta do expressivamente político e econômico-social. Neste segundo caso, dá-se ênfase à questão da análise dos procedimentos específicos à fatura fílmica: é o que se pode extrair da filmografia de Glauber Rocha.

Baseados tanto nas teses de Frantz Fanon quanto no debate em tomo do subdesenvolvimento e da expressão Terceiro Mundo, Fernando Solanas e Octavio Getino propõem a idéia de um Terceiro Cinema, com vistas a um processo de descolonização face à colonização ocidental.

Nesse sentido, o terceiro cinema se apresentaria como uma contraposição ao primeiro cinema, resultante da expansão mundial do modelo norte-americano de cinema, dada talvez a própria hegemonia em termos econômicos, político-militar e cultural dos EUA. Com relação ao segundo cinema, os autores o julgam como reformismo sem perspectiva, dada a sua ambivalência em termos de tomada de decisão: o que toma seus questionamentos dos valores autoritários da ideologia imperialista insuficientes para contribuir efetivamente com o desenvolvimento cultural e ideológico do terceiro mundo (AVELLAR, 1995, p. 115-173).

Por outro lado, os problemas de estruturas de produção e, em certos casos, de ausência de políticas culturais levam, entre outros fatores, ao fenômeno das co-produções como necessidade vital, o que é sempre um forte desafio à produção de filmes com um propósito ético-estético novo, a fim de não resvalar para o mero jogo do mercado.

O lado substantivo desse esquema de produção, que tem o seu recrudescimento, mas não a sua origem, no processo de globalização, traduz-se na possibilidade de ampliação das condições efetivas de produção de filmes, sobretudo em se tratando do cinema periférico.

Por seu turno, a ausência de políticas públicas de cultura voltadas para a produção cinematográfica na maioria dos países dessas regiões periféricas tem levado ao duro diagnóstico feito por muitos cineastas a propósito da

situação vivida em seus países de origem. Num e noutro caso, das co-produções e do incremento de políticas públicas. há que se reconhecer que o caráter autônomo dos filmes dependerá da efetiva liberdade, econômica e política, para que o cineasta possa melhor se lançar à aventura experimental. A referência aos novos modos de dizer o não-dito. de assumir o lugar da fala pós-colonial, depende disso. Vencer o dirigismo econômico empresarial ou político estatal toma-se um grande desafio para o cinema periférico em contexto global. Assim como o foi, em suas especificidades, nos contextos de afirmação de uma realidade nacional e/ou continental dos anos 1960.

### **A Consciência do Subdesenvolvimento**

Num conhecido ensaio sobre as condições de subdesenvolvimento no cinema, Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) atesta que, sob esse aspecto, tal situação não pode ser identificada apenas como "uma etapa, um estágio, mas um estado" (1986. p. 85). Essa assertiva, evidentemente, nos remete de imediato a refletir a propósito da própria natureza da produção cinematográfica. Para o crítico. há uma clara diferença na produção dos cinemas norte-americano, europeu e japonês *vis-à-vis* os cinemas hindu, árabe ou brasileiro, por exemplo.

Em sua argumentação. há um claro paralelo entre desenvolvimento e o subdesenvolvimento no cinema e o desenvolvimento e o subdesenvolvimento de seus países de origem. Veja-se, nesse sentido, a comparação que o autor estabelece entre os cinemas hindu e japonês. Para ele, em que pese o fato de a Índia ter uma das maiores produções cinematográficas do mundo ou de as nações hindus possuírem o que ele caracteriza como "culturas próprias", ainda assim. sua realidade é a de um estado de subdesenvolvimento. Mesmo que se considere o fato de o cinema estrangeiro ter apresentado alguma dificuldade na atração do público hindu, o que significou um importante estímulo à produção local, que "não cessou de aumentar e em função da qual teceu-se a rede comercial da exibição". Diz o autor: "Tudo isso ocorria, porém, num país subdesenvolvido, colonizado, e essa atividade cultural aparentemente tão estimulante. na realidade refletia e aprofundava um estado cruel de subdesenvolvimento" (1986, p. 85).

No caso do Japão. por não ter vivido "o tipo de relacionamento exterior que define o subdesenvolvimento", a produção cinematográfica

parece se dar em outras bases. Apesar de, ao contrário da Índia, o cinema estrangeiro ter conquistado imediatamente audiência em grandes proporções, ponto fundamental para a formação do mercado cinematográfico japonês, isso não se deu sem o processo de japonesização desses filmes. Como acentua Gomes:

Essa produção de fora era no entanto, por assim, dizer, japonesizada pelo 'benshis' - os artistas que comentavam oralmente o desenrolar dos filmes mudos - que logo se transformaram no principal atrativo do espetáculo cinematográfico. Na verdade, o público japonês também nunca aceitou o produto cultural estrangeiro tal qual. isto é, os filmes mudos apenas com os letreiros traduzidos. A produção nacional, ao se desenvolver, não encontrou dificuldades em predominar, principalmente depois da chegada do cinema falado que dispensou a atuação dos 'benshis'" (1986, p. 86).

Ao fim e ao cabo, o elemento diferencial, no modo de ver de Gomes, deve-se ao fato de o cinema japonês ter sua produção vinculada a "capitais nacionais", além de uma narrativa inspirada "na tradição, popularizada mas direta, do teatro e da literatura do país" (1986, p. 86). Pode-se notar que, ao argumentar em favor das tradições teatrais e literárias, o autor escapa à mera explicação economicista. Tanto que, ao falar da Índia, ele afirma sua opção por discutir o significado cultural do cinema aí produzido, abstraindo-se da análise "do papel do capital metropolitano inglês na florescência do cinema hindu" (1986, p. 85). Aqui, o elemento central de sua argumentação é que, embora o filme hindu se mantenha fiel às suas "tradições artísticas", seus fundamentos estão constituídos "por idéias, imagens e estilo já fabricados pelos ocupantes para o consumo dos ocupados" (1986, p. 86).

Gomes nos dá ainda a indicação das condições de subdesenvolvimento vividas pelo cinema árabe, particularmente nos países do norte da África e do "Oriente Próximo", regidas pelo Corão. Para ele, a "tradição antiicônica" dessas culturas foi o principal obstáculo à penetração cinematográfica ocidental na região, que só passou a ter a experiência de cinema a partir do cinema falado - dado que seria o som "o eixo do espetáculo corânico" (1986, p. 86-87). E nos diz:

O pouco interesse pelo filme ocidental não foi acompanhado no mundo árabe pelo florescimento da produção local. A penetração imperial tendeu naturalmente a fornecer ao habitante dessas regiões uma idéia de si próprio adequada aos interesses do ocupante. [...] A indústria cultural do Ocidente encontrou escassa imagem original para servir de matéria-prima na produção de ersats destinados aos próprios árabes. A fabricação de imagem árabe foi intensa, mas destinada ao consumo ocidental: o modelo nunca se reconheceu [...] como suas matrizes não são as oleogravuras exóticas de fabricação europeia, mas a técnica fotográfica do Ocidente - através da qual os árabes acabaram por aceitar a imagem como componente de sua autovisão - os filmes egípcios e dos outros países árabes tomaram diretamente como modelo a produção ocidental (1986, p. 87).

Comparado ao cinema hindu, o árabe aparentemente seria mais subdesenvolvido, porém, de economia mais independente. Em todo caso, o autor afirma uma natureza comum no vínculo desses cinemas com o espectador, que tanto estaria regido por ambigüidades e "impregnação imperial" quanto asseguraria "a fidelidade do público por refletirem, mesmo palidamente, a sua cultural original" (1986, p. 87).

Toda essa discussão sobre o subdesenvolvimento no cinema de várias regiões serve para que Gomes introduza uma reflexão sobre a nossa situação cinematográfica. Basicamente, seu estudo sobre o cinema brasileiro nesse ensaio tem como alvo principal a produção do Cinema Novo no Brasil. A rigor, o autor traz à baila uma reflexão sobre questões de identidade cultural e de condições de produção local dos filmes. Assim, teríamos uma realidade com pontos em comum e aspectos distintos em relação às demais referências de subdesenvolvimento por ele estudadas. Se, com efeito, supostamente compartilhamos a condição de sub, nos distinguiríamos por não termos um "terreno de cultura diverso do ocidental", ao contrário do que ocorre em países árabes e nações hindus:

Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre ele e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada,

contornada e violada. Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro [...] A peculiaridade do processo, o fato de o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança. fez deste último. até certo ponto, o seu semelhante. Psicologicamente. ocupado e ocupante não se sentem como tais: de fato, o segundo também é nosso e seria sociologicamente absurdo imaginar a sua expulsão como os franceses foram expulsos da Argélia. Nossos acontecimentos históricos [...] são querelas de ocupantes nas quais o ocupado não tem vez (1986, p. 87-88).

Ponto central nessa discussão, as categorias de ocupado e ocupante tal como apresentadas por Gomes nos levam a reconhecer uma dada matriz de pensamento a partir da qual ele reflete. Trata-se, no fundo, do debate nacional-popular sobre a identidade cultural, provavelmente influenciado pelas idéias anti-colonialistas tal como travadas a partir dos anos 1950, sobretudo na França, e notadamente a partir das lutas de libertação nacional na África. O dualismo incutido nessas categorias faz nítido paralelo com as de colonizador/colonizado, bem como, com o debate sobre a alienação: de inspiração hegeliana, com base na metáfora do senhor e do escravo. No Brasil, esse modelo teve sua versão mais sistemática no pensamento do Instituto Superior de Estudos Brasileiros-ISEB (ORTIZ, 1985, p. 49).

Em seu estudo, Ortiz (1947) traça um paralelo entre o ISEB e Frantz Fanon, embora deixe claro que não pretende estabelecer uma "filiação direta entre o pensamento de Fanon e dos intelectuais do ISEB" (1985, p. 50). Na verdade, o autor afirma existir uma independência entre essas duas linhas de orientação. Característica esta que o motiva, justamente, a discutir o paralelo e, mesmo, percebê-lo como modo influente sobre o conjunto de intelectuais e artistas da época. Tanto que, para ele, na área do cinema, os documentos "Uma Situação Colonial", de Paulo Emílio Salles Gomes, e "Uma Estética da Fome", de Glauber Rocha são ambos exemplares dessa marca isebiana (1985, p. 49).

Ortiz aponta a vertente especificamente francesa da leitura hegeliana e marxista sobre as idéias de Fanon e do ISEB. Para ele,

ã que chama a atenção nos escritos de Fanon e do ISEB é que ambos se estruturam a partir dos mesmos conceitos fundamentais: o de alienação e o de situação colonial. As fontes originárias são também, nos dois casos, idênticas: Hegel, o jovem Marx, Sartre e Balandier. A categoria de alienação, de origem hegeliana, se reveste nos textos de uma acentuada interpretação francesa do idealismo alemão [...] A dialética do senhor e do escravo toma-se assim clássica nas discussões sobre a dominação social, económica e cultural. Paralelamente, é neste período que é traduzido para o francês *Manuscritos de 44*, onde Marx retoma o pensamento hegeliano sobre a alienação para aplicá-lo à compreensão da luta de classes. Sua análise profundamente humanista irá reforçar a interpretação de Hegel proposta pelos exegetas franceses (1985, p. 50).

Por outro lado, esse dualismo de argumentação está longe de se assumir por uma modalidade puramente mecânica. Ao contrário, o modelo dialético aí inculcado indica o processo pelo qual o ocupado apreende o mundo pelas lentes do ocupante, quanto o modo como é capaz de se reinventar, inclusive pela impossibilidade de assumir a natureza própria do ocupante. O ponto alto dessa imagem se encontra na seguinte passagem assinalada por Gomes:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. ã filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. ã fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional (1986, p. 88).

Após discutir o panorama da formação do cinema no Brasil, o autor foca o debate sobre ocupado e ocupante no grupo de cineastas em torno do Cinema Novo. Para ele, o caráter político desse cinema tem sua configuração na posição assumida por esses cineastas: a de serem ocupantes que tomam a posição do ocupado. Diz ele:

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou o do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. Apesar de ter escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e qui lombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos trinta e dos setenta por cento. Tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol. Esse universo tendia a se expandir, a se complementar, a se organizar em modelo para a realidade, mas o processo foi interrompido em 1964. O Cinema Novo não morreu logo e em sua última fase - que se prolongou até o golpe de estado que ocorreu no bojo do pronunciamento militar - voltou-se para si próprio, isto é, para seus realizadores e seu público, como que procurando entender a raiz de uma debilidade subitamente revelada, reflexão perplexa sobre o malogro acompanhada de fantasias guerrilheiras e anotações sobre o terror da tortura. Nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado (1986, p. 95-96).

De fato, muito da discussão em torno do cinema periférico aponta para a influência de questões de identidade nacional-popular, alienação cultural e colonialismo (GALVÃO; BERNARDET, 1983; BERNARDET, 1985; PRYSTHON, 2002; NÚÑEZ, 2006; SHOHAT; STAM, 2006). Essa foi uma tendência presente em experiências cinematográficas manifestas em movimentos independentes ou por cineastas que tomaram a si a missão de produzir um modelo alternativo e anti-colonialista de filmes.

Num debate recente, a propósito do cinema terceiro-mundista em contexto global, Shohat e Stam (2006), indicam que, sob o influxo do chamado pós-modernismo, se a Europa esgotou seu "repertório estratégico de histórias", a população terceiro-mundista apenas começou a "contá-las e a desconstruí-las". Dizem os autores: "Para o Terceiro Mundo, esta 'contranarração' cinematográfica basicamente começou com o colapso dos impérios europeus no pós-guerra e a emergência dos Estados nacionais independentes do Terceiro Mundo" (2006, p. 355).

Para eles, a tessitura desse processo se dá a partir de alguns acontecimentos importantes no pós-guerra. Os autores dão destaque especificamente à vitória dos vietnamitas sobre a França, o advento da Revolução Cubana e a independência argelina. Tais acontecimentos foram fundamentais para "a ideologia do cinema terceiro-mundista", manifesta em "ensaios militantes" escritos por cineastas latino-americanos.

Muito dessa novidade do cinema terceiro-mundista tinha uma influência importante do cinema vanguardista europeu do início dos anos 1960 e, mesmo, das formas radicais de manifestações típicas das vanguardas históricas (GUNERATNE, 2003, p. 11). Em todo caso, como acentuam Shohat e Stam, os fundamentos da tendência terceiro-mundista assumiam uma conotação muito mais esquerdista politicamente do que o caso europeu.

A importância desse debate se dá em termos justamente da possibilidade de que esse cinema terceiro-mundista seja capaz de elaborar verdades e narrativas anti-colonialistas como contraposição ao discurso dominante europeu. Em referência a uma passagem de *Condenados da Terra*, de Fanon, sobre o colonialismo, os autores afirmam que:

Diante do historicismo eurocêntrico, os diretores do Terceiro Mundo e das minorias reescreveram suas próprias histórias, tomando o controle das próprias imagens e falando com suas próprias vozes. Não que tais filmes

substituam as 'mentiras' européias com uma verdade pura e inquestionável, mas propõem 'contraverdades' e 'contranarrativas' informadas por uma perspectiva anticolonialista, recuperando e reforçando os eventos do passado em um amplo projeto de remapeamento e renomeação' (SHOHAT; STAM. 2006, p. 358).

A idéia de um cinema à margem, pois, tem relação com um modo de pensar o cinema de uma perspectiva de reconhecimento do lugar. Em termos da configuração política e estética, diz isso respeito à afirmação de um projeto anti-colonialista que não apenas indique as bases de um cinema do terceiro mundo, em contraposição ao cinema hegemônico do qual partiu, mas, diz igualmente respeito à necessidade de se criar, na diversidade desse cinema, uma unidade de propósitos cultural-pedagógicos com fins revolucionários.

Tais propósitos teriam como ponto central, particularmente, novas formulações da narrativa filmica, em termos de linguagem e conteúdo, que fossem capazes de estabelecer os fundamentos de um cinema autônomo, um terceiro cinema, identificado como peça fundamental no jogo de descolonização da mente e de unificação da experiência cinematográfica terceiro-mundista que, embora diversa, tem em comum a consciência do subdesenvolvimento regional. Como resultado dessa unificação, ter-se-ia o que Glauber Rocha chamou de cinema tricontinental. Sobretudo com relação à produção dos anos 1960, o cinema no Brasil e na América Latina apresenta algumas experiências claramente assentadas nessa perspectiva (AVELLAR, 1995).

A consciência do subdesenvolvimento, em todo caso, não implicou no reconhecimento de que, como resultado, não havia outra saída senão a de um cinema estética e culturalmente subdesenvolvido. Ao contrário, a proposição de um cinema anti-colonialista se fundamentava numa contraposição alternativa ao cinema ocidental, de modo a figurar como um outro modo de ser cinema, sem quaisquer concessões a formas de alinhamento ao modelo hegemônico. Com base no internacionalismo revolucionário de Che Guevara, Glauber irá assim definir o cinema tricontinental: "O cinema de autor, o cinema político, o cinema *contra*, é o cinema de guerrilha; em suas origens é brutal e impreciso, romântico e suicida, mas se fará épico/didático" (1981, p. 72). E ainda:

Insisto num 'cinema de guerrilha' como a única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista. *Improvisar das circunstâncias*, depurado de qualquer moralismo típico de uma burguesia que impôs do grande público às elites seu direito à arte. [...] Minha intenção final de um cinema/didático não poderá anteceder mas se confundir à epopéia/didática posta em cena por Che. Um *western* ao contrário, com os substantivos da nova poética que uma revolução integral provoca, destruirá as fronteiras idealistas do cinema (1981, p. 77-78).

Em "A Revolução é uma Eztetyka", diz o cineasta:

A única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um 'esteta do absurdo' ou um 'nacionalista romântico' é a cultura revolucionária.

Como poderá o intelectual do mundo subdesenvolvido superar suas alienações e contradições e atingir uma lucidez revolucionária?

Através do exame crítico de uma produção reflexiva sobre dois temas justapostos.

- O subdesenvolvimento e sua cultura primitiva.

- O desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido. [...]

O autoconhecimento total deve provocar em seguida uma atitude antecolonial[sic], isto é, negação da cultura colonial e do elemento *inconsciente da cultura nacional*, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista.

Deste violento processo dialético de informação, análise e negação, surgirão *duas.farmas concretas* de uma cultura revolucionária: a didática/épica

a épica/didática

A didática e a épica devem funcionar simultaneamente no processo revolucionário.

A didática: alfabetizar, informar, educar. conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas.

A épica: provocar o estímulo revolucionário (1981, p. 66-67).

No geral, tais proposições se deram com base em experiências fragmentárias e inconclusas. Trata-se de um cinema que ora se realiza em filmes, ora se realiza em roteiros e teorias. Em todo caso, como acentua Avellar (1995), há que se perceber a vizinhança entre teoria e roteiro. Diz este autor:

O subdesenvolvimento é mesmo uma força autodevoradora que dilacera as possibilidades dos indivíduos e paralisa a criatividade. O cinema que começamos a fazer na metade dos anos 50 partiu exatamente da descontinuidade, instrumento arrancado de dentro do subdesenvolvimento, para voltar-se contra ela, para transformar em ação o que se impõe como impossibilidade de invenção livre. Os filmes parecem inconclusos. As teorias criadas em tomo deles também. (...) As palavras parecem imagens, os roteiros teoria, as teorias roteiros. Uma coisa ocupa o lugar da outra. O texto que pensa o cinema como um todo de quando em quando se mantém inconcluso como as anotações que guardam a idéia de um filme. E o texto que pensa um único filme se organiza com o rigor de uma teoria (p. 9).

Desse debate, pode-se observar que a dimensão política do cinema está diretamente relacionada, nessa experiência, às suas condições de produção. Particularmente, há que se considerar que uma tendência específica desse cinema partiu da própria experiência do cinema europeu, russo e americano, para, em contraposição, formular teórica e praticamente um cinema alternativo a esses modelos. Um cinema que procura afirmar as bases políticas para a formulação de uma atitude cultural e esteticamente anti-colonialista.

Por outro lado, se a afirmação de nossas especificidades encontra-se aí mediada pela consciência das condições socioculturais e políticas, mas, também, econômicas, em suma, pela discussão em tomo do subdesenvolvimento da região, fica claro que tal reconhecimento não é matéria a partir da qual se vá elaborar uma narrativa autocomplacente ou algo dessa natureza. Pelo contrário, tem-se aqui o projeto de um cinema que se afirmava como um novo caminho para a sua prática - e que se mostrava

por uma linguagem completamente distinta daquelas praticadas pelos países desenvolvidos.

Nesse sentido, reconhecer o subdesenvolvimento regional, reconhecer as condições de produção cinematográfica nesse contexto, não resulta numa afirmação negativa do cinema, que seria incapaz de ser produzido, a não ser precariamente. Ao contrário. Para além das suas condições de produção, o cinema era visto como um importante meio de se afirmar uma perspectiva estética e politicamente revolucionária, capaz de, assim, contrapor ao "grande cinema" a tessitura de um novo imaginário de homem e de cultura. Nesse caso, completamente orientado para a elaboração de uma identidade que se quer construída de dentro, e não de fora.

Um ponto fundamental a ser identificado aqui, é o fato de como esse cinema estava profundamente orientado no sentido de dar visibilidade ao homem invisível do terceiro mundo, bem como tomar a imagem do terceiro mundo como recriação à visão construída pelo primeiro mundo, e fazê-lo como contraposição radical.

Essa consciência da condição de invisibilidade e da posição de terceiro na hierarquia das nações ou civilizações gerou uma ideologia afirmativa da necessidade de darmos as cartas na elaboração ou reelaboração de nossa imagem, o que levou esse cinema a buscar uma linguagem própria: no gesto, na cor, na vemaculidade da fala.

Há nisso tudo, um projeto cinematográfico em termos de uma ação em que o intelectual latino-americano recusa esse nome em função de um projeto coletivo, com um propósito de não se ver mais como "elite", mas como alguém que não quer se distinguir do operário ou de qualquer outro cidadão.

Contudo, as questões do mercado e da acessibilidade (distribuição), bem como a da mudança cultural-pedagógica da população, sempre foram o principal desafio a esse projeto. Numa passagem reveladora da consciência desse processo, Glauber diz:

Se cada país do Terceiro Mundo tiver uma produção sustentada por seu próprio mercado nascerá um cinema revolucionário tricontinental,  
O cineasta do Terceiro Mundo não deve ter medo de ser "primitivo". Será *naif* se insistir em imitar a cultura dominante. Também será *naif* se fizer patrioteiro!

Deve ser antropofágico fazer de maneira que o povo colonizado pela estética comercial/popular (Hollywood), pela estética populista/demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa) possa ver e compreender a estética revolucionária/popular que é o único objetivo que justifica a criação tricontinental. Mas, também, é necessário criar essa estética.

A tomada do poder político pelos descolonizados é fundamental.

Mas a tomada do poder não é suficiente.

A criação de uma estética revolucionária/popular é uma tarefa revolucionária na revolução porque todo poder político teme a criação dialética.

A estética revolucionária/popular, entretanto, é uma utopia.

O cinema tropicalista, todavia, é o belo virgem desta utopia.

Um cinema tricontinental é torturado pela polícia e pode ser fuzilado.

Uma verdadeira relação internacional deve estar fundada sobre um princípio: basta de paternalismo, basta de solidariedade sentimental, basta de humilhação, basta de agressividade gratuita, sobretudo, basta de conselhos!

As imagens não têm necessidade de tradução e as palavras de esquerda não salvam as imagens de direita (1981, p. 206).

O intelectual descobre, assim, que não basta ficar no plano do criticismo. Que além de ser pensador, ele tem que agir. Essa arte coletiva se definiria como o momento em que o artista não quer mais uma experiência que não envolva uma ampla participação coletiva. Em defesa disso, Glauber exemplifica a sua opção de uso da câmara aberta em *Leão de Sete Cabeças*, filme rodado no Congo, em que o diretor explica inicialmente os temas do filme, que tratam do colonialismo na África, para em seguida pedir aos participantes que encenem, segundo suas próprias referências, as imagens que têm de si. Por outro lado, tal formulação não procurava tratar da elaboração de uma imagem com base no realismo socialista. Noutra perspectiva, procurava se orientar, segundo o autor, por uma dialética que se daria entre a referência

à realidade e a transformação no campo da linguagem, num sentido que desse margem à dimensão alegórica e ao delírio. Não se tratava, pois, de apenas dimensionar o político em termos de uma realidade referente; tratava-se de fazê-lo a partir do campo da linguagem fílmica.

Evidentemente, esse é um pensamento que se situa bem no quadro dos anos 1960, em que as teorias do subdesenvolvimento eram um indicador importante para se pensar as realidades dos países subdesenvolvidos. No contexto dos anos 1980 em diante, com o processo de globalização das economias capitalistas e o declínio da experiência socialista do leste europeu, novos referenciais apontam para a necessidade de se repensar o neocolonialismo. Uma importante corrente do pensamento voltado a tais estudos são os Estudos Culturais, sobretudo, no tocante às questões do pós-colonial.

Do ponto de vista da produção cinematográfica nos países não-hegemonônicos, há que se reconhecer que as condições de produção e de mercado continuam como importante desafio a um projeto cultural anti-colonialista ou pós-colonial. Por outro lado, as tentativas de unificação de propósitos de um sentimento comum de realidade subdesenvolvida não parecem apresentar uma possibilidade concreta em termos de projeto intelectual. Há, em boa medida, sobretudo em termos da retomada das produções latino-americanas, uma tendência ao isolamento desses países face aos países vizinhos (SILVA, 2007), bem como a opção por uma linguagem que mais parece se integrar ao modelo hegemônico no mercado cinematográfico mundial - particularmente com relação às co-produções. Inclusive, quando é possível reconhecer que a própria temática do anti-colonialismo ou do pós-colonial se apresenta como matéria de interesse no jogo de sua integração "multicultural" ao cinema hegemônico ocidental. De resto, fica a questão de se saber, no âmbito das co-produções, que lugar cabe a um filme assim produzido. O lugar de origem do cineasta, do produtor ou lugar nenhum?

#### Referências **bibliográficas**

AVELLAR, José Carlos 1995. *A ponte clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea - Teorias de Cinema na América Latina. Rio de Janeiro; São Paulo: 34; EDUSP.

- BHABHA, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte, UFMG.
- BAMBA, Mahomed 2008. O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas: Papirus.
- BERNARDET, Jean-Claude 1985. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. 1983. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. 1986. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GUNERATNE, Anthony R. 2003. Introduction: Rethinking Third Cinema. In: DISSANAYAKE, Wimal (org.). *Rethinking Third Cinema*. New York; London: Routledge. p. 1-28
- HALL, S. 1997. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). 1991. *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MOREIRAS, Alberto. 1995. Epistemología ténue (sobre el latinoamericanismo). *Revista de Crítica Cultural*, Chile, n. 10, p. 48-54.
- NÚÑEZ, Fabian. 2006. O pensamento de Frantz Fanon no cinema latino-americano. *Estudos de Cinema*. São Paulo: Annablume; Socine. (Estudos de Cinema - Socine, VII). p. 61-67
- ORTIZ, Renato. 1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- PRYSTHON, Ângela. 2002. A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo. *Galáxia*. São Paulo: PUC, n. 4, p. 159-175.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. 2006. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- SILVA, Denise Mota da. 2007. *Vizinhos distantes: circulação cinematográfica no Mercosul*. São Paulo: Annablume: FAPESP.