

1972
Os anos 70*

*Walter Lima Jr., Júlio Bressane,
León Hirszman, Neville D’Almeida,
Maurice Capovilla e Marcos Parias*

WLJ. Uma das características que marcou o cinema brasileiro dos anos 70 foi o uso da metáfora. Uns títulos chamam a atenção da gente e vão marcar o cinema que se fará depois. *Terra em transe* (1967), já mostrava um pouco disso e dele resultaram vários filmes em transe, filhos de um mesmo processo onde já não se dava uma maneira de falar clara, que era a virtude inicial do cinema novo. Essas alegorias estavam sendo feitas desde meados deos anos 60.

JB. Eu não concordo. A arte do primero tieme sempre foi pra fora do seu tempo. Eu não vejo *Terra em transe* como marco de metáfora.

WLJ. Ô Júlio! *Tierra em transe* não se caracteriza exactamente como metáfora; é uma alegoría.

JB. Que sempre houve em todos os tempos os cinemas.

WLI. Mas não estava acontecendo com a gente! A gente estava saindo de um beabá conceitual do social e do político e de repente entrou numa forma fantasiosa e criativa de transfigurar o real. Eu estou tentado ver um fenómeno que não foi visto pela crítica, a não ser adjetivamente. E estou interessado é no substantivo; estou querendo ver o que foi feito. O fundamento é aquilo que estava acontecendo com a gente. Havia urna promessa muito grande da gente com a gente mesma. E as pessoas se exercitavam nisso. E o cinema se escorava nisso, que ao mesmo tempo servia ao ego, A política, ao narciso, a tudo. Então, de repente, surgiu um fato concreto, um elemento de pressão forte e não se sabia como dar a volta por cima. E alguns elementos foram sendo jogados ita mesa. E esse cinema metafórico, soltou, desamarrou o cinema, dispensou-o daquele compromisso inicial, quase primário. A fantasia das pessoas se soltou e isso fez bem.

Esses títulos boiam por aí, nessa posição de resistência, que não é uma posição puramente política, mas principalmente de resistência cultural. É uma maneira de sobreviver, uma forma que se encontrou de poder falar.

LH. O imaginário como resistência.

Isso.

JB. *Terra em transe* pra mim é dos filmes que têm a tradição mais interessante do cinema brasileiro: tem o filme como protagonista.

WLJ. Isso se dá em vários filmes.

JB. O que se deu com o cinema brasileiro é que o pessoal não conhecia o cinema; não sabia da coisa. O cinema tem que ser o objetivo da própria discussão; o resto é conversa. O cinema brasileiro ter tomado consciência disso é importante; mas no cinema brasileiro dos anos 70, isso se tornou um sarampo.

LH. Numa época de códigos unilaterais...

Nos anos mais quentes de repressão, o que estava acontecendo era um retomo ao cinema para se descobrir nele suas próprias propostas. Foi quando a crítica perdeu um bom prato porque as limitações dos cineastas si se evidenciavam.

JB. Que limitações? Eu não posso entender. Como se a arte fosse um troço social, como se a arte fosse popular. Arte popular não existe; ela é feita para a elite. Sobretudo cinema que é ainda mais associal.

O nosso cinema, clandestino, que não passou, foi um fato estimulante. Eu não estou falando só dos meus filmes, mas também de outros que não foram vistos. Uns quarenta... Alguém disse que esse cinema era a necrose da juventude. O fato é que esses filmes deram um susto, mas todo mundo caiu de boca. O último filme do Glauber (*A idade da letra*, 1980) é uma paródia desse cinema feita nas coxas. Eu sei que arte é multipessoal, não tem dono. Então, é natural que outros tenham bebido dessa água. Como os filmes não passaram, foi mais fácil. Mas esses filmes dos anos 70 de que você está falando só foram possíveis por causa dos clandestinos.

WLJ. Voltando à minha colocação inicial, o cinema a que pintou nos anos 70 era assim por contingência da resistência. É uma volta até muito imaginativa para sair do impasse. Parece-me que *Quem é Beta?* (de Nelson Pereira dos Santos, 1973) é um bom exemplo do que eu estou querendo dizer. O Nelson começou fazendo cinema no meio

de uma crise da indústria do cinema brasileiro (anos 50, o fracasso dos estúdios). Em determinado momento, ele juntou todo o aprendizado que teve em São Paulo, transferiu-se para o Rio e fez aqui um filme carioca meio italiano (*Rio 40º 1954-1956*) e foi repetindo a dose até *Como era gostoso o meu francês*. Foi com *Quem é Beta?* que ele se soltou para os filmes seguintes. *O Azylo muito luoco* (70) tinha sido um primeiro passo, com aquele final em que ele parece que está orquestrando uma locura. O Nelson é, assim, um exemplo de como foi importante essa desamarrada que esses filmes aparentemente alienados puderam causar. Sem *Quem é Beta?* ele não teria chegado a *O amuleto de Ogum* (1974), aquele cinema solto... Existiu, então, um movimento liberador debaixo de um período da maior repressão.

LH. Eu acho que não há arte sem metáfora.

MC. O que o Walter está querendo discutir é dramaturgia. Se há uma busca de uma dramaturgia brasileira, ela se dá em função dos meios possíveis e das relações econômicas que se deram em cinema. Então, de que maneira fazer essa síntese íntima entre o desenvolvimentismo dos anos 70 e a busca de uma dramaturgia, que está nos filmes, mas também vai além dos filmes? De que maneira se procurou organizar uma dramaturgia em função do desenvolvimento do patrocínio do estado, da pressão da censura, da situação política do país nessa década? Se a gente consegue esclarecer esse ponto, vai encontrar um caminho, sem precisar se ater à análise crítica específica de determinados filmes e seus autores.

LH. O que sobressai é a colocação das formas do imaginário como resistência, quer dizer, a imaginação do artista brasileiro debaixo de condições especiais de realização, criando através de sua imaginação tipos e situações não usuais e fazendo sobressair a situação de autoritarismo existente. Essa metáfora que o Walter alude conduziu a resultados eficientes, mas sobretudo como resistência, aquilo que permitiu aos cineastas brasileiros se exercitarem, continuarem a usar seus instrumentos de trabalho. Há uma frase de Brecht que diz mais ou menos o seguinte: “quando há um tempo de tal repressão em o artista não possa dizer o que tem a dizer, ele, apesar de tudo, deve dizer o possível a fim de que se exercitando ele possa mais tarde dizer tudo o que tem a dizer de fato”.

A década de 70 não pode ser delgada do golpe militar que consolidou um regime contrário aos interesses da participação popular. Isso afetou os artistas brasileiros. Os cineastas tiveram que se defender de várias formas. A época de 70 foi a da censura e só

passa ser clara a questão da metáfora quando se coloca a questão da censura. E o autoritarismo existia já antes de 64. A tortura policial, por exemplo, já existia antes. E as nossas elites culturais e profissionais nunca se manifestaram a respeito. Numa sociedade que não soube se organizar, não se manifestou, na qual a universidade, a imprensa o capitalismo, a industrialização são tardios, o cinema tem que ser tardio, E a metáfora também é tardia. E a metáfora que é própria da arte. Em tão, ela tem que se exacerbar como forma de resistência. elemento de liberação individual como criação depende do quão específico de cada um. Há pessoas que conseguem ser peixes melhor do que outros nas águas da ditadura; há pessoas que souberam crescer na água da ditadura, mas há outras que só crescerão na água da democracia. O importante é compreender o valor estratégico da democracia num país atrasado do ponto de vista político.

MF. Eu acho que nos anos 70 os cineastas da geração de 60 amadureceram e os melhores filmes desses cineastas foram realizados nos anos 70, com ou sem metáfora. E surgiu também a pornochanchada. Nesses dez anos foram feitas cerca de 50 pornochanchadas cada ano. São mais ou menos 500 filmes feitos em dez anos. Daí ser a pornochanchada a maior influência do cinema brasileiro, nesse período. Surgiu também o cinema feito pelo grupo que o Júlio estava defendendo e que é importante, cerca de 30, 40 filmes. Vistos ou não, eles marcaram, influenciaram as pessoas porque se falava deles. Surgiu também uma nova geração que começou a filmar nesse período, e cujos filmes apresentavam outras características. Eu acho interessante o que o Walter estava dizendo porque ele estava falando do que aconteceu no cinema brasileiro nesse período e que possibilitou uma transformação.

LH. Havia o problema da cooptação que não foi discutido, mas que aconteceu, porque interessava ao estado. Afinal, convinha que os artistas se amenizassem, encontrassem seu mercado, sua comunicação. O Marcos falou da questão da pornochanchada e não da pornografia. Dentro da ditadura existia uma metáfora de pornografia que foja pornochanchada, que desempenhou um papel cultural muito concreto no quadro e que hoje está mudando. A abertura leve até a que você passe especialmente à pornografia. É até uma forma de destruir a pornochanchada; este é o lado social da expressão permitida à própria pornografia.

MF Eu estou falando de documentação e ficção. A pornochanchada transou a ficção contra a documentação, que era uma marca do cinema brasileiro e do cinema novo em

particular. Como a chanchada já tinha feito antes. A pornochanchada não tem muito a ver com filme pornográfico que, esse, sim, está entrando na documentação e saindo da ficção.

Dessa síntese vai surgir um novo cinema.

WLJ. A chanchada desenvolveu uma dramaturgia tipicamente brasileira, que liberou o cinema do seu nível de documentação. O Neville, que está a meu lado, começou com um filme de nível político e existencial (*Jardim de guerra*, 1968) e depois de vários anos, inclusive com estada no exterior, reapareceu com (*A dama do Lotação*, 1978), baseado em Nelson Rodrigues.

NDA. O cinema dos anos 60 era totalmente casto do ponto de vista de sexualidade. É o cinema do lençol até o pescoço.

LH. Secualidade não é sensualidade.

NDA. Uma coisa é o que acontece na cabeça dos cineastas e outra é o que aparece na tela. Separar sensualidade de sexualidade é bonito, é poético, mas a linguagem é visual. Eu acho muito difícil visualmente separar uma da outra. Falavam que o nosso cinema — o marginal — era impotente porque havia castração. Mas a castração era a da própria época, num sentido geral, em relação à criação, imposta pelo estado, pela censura. Eu acho que a década de 70 é a da aproximação de filme com o público. A descoberta do sexo e da sensualidade é exatamente o caminho dessa aproximação. Até aí só a chanchada tinha conseguido se aproximar do público. A década de 70 retrata a expansão.

NDA. E a tua passagem do cinema marginal para *A dama...*?

NDA. Eu não fui influenciado pela pornochanchada; eu influenciei-a com *A dama da Lotação*, Era um filme sobre uma obsessão; a de uma mulher que tinha de estar sempre traindo o marido.

MF Sem a pornochanchada você não teria feito o filme.

NDA. Mas eu não vi nenhuma pornochanchada.

MF Nem tem importância; ela já existia.

MC. Eu não vejo ligação da *Dama...* com a pornochanchada. *A dama...* é um filme psicológico de busca, de análise de comportamento de um personagem...

NDA. É a descoberta do corpo, da sexualidades, da sensualidade, de tudo. É a produção cultural voltada para o mercado. 70 foi a década em que se conseguiu aumentar o número de espectadores para o filme brasileiro e diminuir a de espectadores para o filme estrangeiro.

MC. A colocação do Neville peca por excesso de autoconfiança e auto-individualismo. O cinema brasileiro não se aproximou tão fortemente do público. Alguns filmes se aproximaram; o mercado retraiu-se com o advento e o desenvolvimento da televisão, que o abarcou. Há três revoluções no Brasil: o movimento cultural de 1922, a revolução de 1930 e o advento da TV. Artisticamente, politicamente e em termos da revolução da comunicação. Em 70 a televisão corta os nossos canais. Houve uma afasia, um apego dos cineastas a determinados códigos e conceitos ultrapassados, estratificados, diante de uma nova realidade. Um país debaixo de uma ditadura, um veículo e uma rede de comunicação montada pelo sistema para abarcar o país de alto a baixo e apenas um pequeno canal de comunicação deixado ao cinema. De que maneira nós nos comportamos até agora? Ficamos nas ante-salas de Embrafilme, com a esperança de um comportamento estatal de patrocínio o de paternalismo, que não nos satisfaz e não nos realiza. Estarnos ainda debaixo desse paternalismo que não transformação mercado a nosso favor, que nos oprime o nos reprime. E não nos movimentamos de uma maneira organizada para transformarmos as nossas condições de trabalho, participando ativamente de um mercado que desconhecemos, como o da televisão. Que nos desconhecemos, insisto que necessita urgentemente de nossa participação, de nossa criatividade, do nosso saber fazer. Que abre um canal de informação e comunicação diariamente das sete da manhãs duas da madrugada, pelo menos. Nós não participamos por uma deformação cultural, preconceito em relação ao veículo, por uma fantasia de que o cinema é único, eterno, permanente.

A aliança entre a TV e o cinema é fundamental. Nós, cineastas, temos já um história. A televisão se autoproduz através de uma estrutura de video-tapes e joga fora a nossa experiência que é a grande força criadora da imagen nesse país. Isso me parece um erro político fatal da nossa geração.

WLJ. Esse já é o papo de 81...

NOTAS

* Debate realizado en la Cinamateca del MAM, coordinado por Ronald Monteiro. Tomado de *Luz & Acao*, año 1, núm. 0 junio de 1981.