



Cinema brasileiro na trajetória do subdesenvolvimento: a colonização do pensamento pelo cinema comercial

Alessandro Reina

Resumo: Com a influência dos filmes estrangeiros sobre as produções e audiência do cinema nacional desde sua chegada ao Brasil em 1896, observa-se a formação de uma consciência colonizada, que dificulta o florescimento de construção de uma identidade cultural do brasileiro pelo cinema. O objetivo principal deste artigo é problematizar a condição de colonialidade do pensamento do povo brasileiro pelo cinema estrangeiro, em especial o norte-americano, e a possibilidade de construção de um projeto de emancipação cultural a partir da tomada do cinema sob um viés educativo e formativo. Como metodologia, utilizou-se a pesquisa bibliográfica exploratória e análise qualitativa dos filmes do movimento cinemanovista.

Palavras Chaves: Cinema, colonização, educação, emancipação, cineclube.

Introdução

Quando olhamos para a história do cinema brasileiro é impossível não notar o caráter de dependência que nutrimos das produções estrangeiras desde sua chegada ao Rio de Janeiro em 1896. Embora o nascimento do cinema esteja marcadamente ligado ao entretenimento, sua evolução com o passar das décadas trouxe sua possibilidade como uma expressão da arte, podendo ser pensado a partir de um ponto de vista

educativo e formativo. O objetivo do presente texto é construir uma reflexão crítica sobre o processo de colonização cultural do pensamento brasileiro pelo cinema estrangeiro e suas possibilidades educativas e emancipatórias a partir da tomada do cinema como uma expressão da arte.

A propagação do cinema americano como produto comercial foi assimilada de forma diversa pelos países colonizados, seu impacto demonstra sua força ideológica e uma necessidade constante de manter sua hegemonia, seja pelo interesse financeiro, seja pela possibilidade de aparelhamento da cultura, impedindo a construção de um cinema autoral a partir da construção de um processo de identidade cultural nacional.

No Brasil o cinema inicia um processo de construção de uma identidade nacional com a semente plantada pelo cineasta Humberto Mauro na década de 1930, com os filmes *Ganga Bruta* (BRA-1933) e *Favela dos Meus Amores* (1935). Embora a chanchada demarque um gênero novo na cinematografia nacional cujo auge tenha sido entre as décadas de 1930-1950, percebemos nela ainda a presença de vários estereótipos e uma tendência estética que toma como ponto de partida os clássicos norte-americanos. Desta forma o cinema de Humberto Mauro somado a influência neorrealista do pós-guerra, é a chave de compreensão para o surgimento do Movimento do Cinema Novo na década de 1960, que não apenas delineará a construção de um processo de identidade nacional pelo cinema, como servirá de elemento problematizador dos principais problemas de matriz histórico-social de nosso país.

O Cinema Novo demarcará um período edificante da cinematografia brasileira, ganhando impulso com o filme *Rio 40 graus* (BRA-1955) de Nelson Pereira dos Santos, filme que irá exercer uma influência muito grande na cinematografia dos cinemanovistas e na construção do processo de emancipação cultural e social pelo cinema, que sofrerá uma dura interrupção a partir do Golpe Militar de 1964, que enfraquecerá as bases do movimento.

Os filmes do Cinema Novo foram indiscutivelmente grandes sucessos de crítica, angariando prêmios em festivais de cinema pelo mundo todo, porém não conseguiram ter a penetração cultural na audiência das massas. Aqui se faz necessário uma reflexão importante que é a ideia de que o cinema (não comercial) para superar a alienação produzida pelo cinema estrangeiro necessita ser tomado numa perspectiva pedagógica, como prática formativa e educativa, do contrário, por

si só, o cinema apenas será capaz de produzir a contemplação estética, não sendo capaz de ser uma semente para a mudança de consciência e tomada de ação (práxis).

Em resumo, neste texto, a pesquisa procura evidenciar, analisar e fundamentar a influência do cinema estrangeiro na colonização do pensamento do público brasileiro, e da necessidade de construção de uma consciência cultural voltada ao reconhecimento da identidade cultural e tomada de consciência crítica da realidade, a partir da proposta de educação e formação do pensamento pelo cinema. Para tanto, como metodologia, utilizou-se a pesquisa bibliográfica exploratória centrada na obra *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento* (1996) de Paulo Emílio Salles Gomes, e na análise qualitativa de alguns filmes do movimento cinemanovista.

Discussão

Desde a chegada do cinema no Brasil em 1896, já tínhamos como um elemento fundante a ideia de um cinema estrangeiro dominante. Se as produções nacionais esboçaram após a década de 1920 uma produção fluída, principalmente com as chanchadas, isto se deu em boa medida, devido a decadência do cinema norte-americano, dada a crise econômica de 1929 com a quebra da bolsa de Nova Iorque, que praticamente estagnou os investimentos na indústria cinematográfica norte americana.

No quesito de análise crítica fílmica geral, poder-se-ia afirmar, que as chanchadas ficaram presas no círculo do senso comum, não esboçaram em suas narrativas nenhuma proposta de elevação cultural ou de promoção crítica das consciências, mas centraram-se na força criadora do cinema: o entretenimento. Essa força criadora, que é bastante representativa no cinema primitivo ou no chamado primeiro cinema, traz para o filme um certo declínio cultural que coincide com a crítica adorniana do filme quando no seu exílio nos Estados Unidos.

O entretenimento é uma das expressões do cinema, sendo a sua forma primeira e genuína. Liga-se ao mesmo tempo com o propósito universal capitalista do filme: gerar lucro com bilheteria. Neste sentido, ele se torna uma ferramenta indispensável na conquista de novos mercados e exige uma linguagem dominante e dominadora. Linguagem dominante no sentido de construção de uma proposta estética agradável e sedutora, que priorize o divertimento e não o pensamento. Linguagem dominadora

porque, para além do mero entretenimento, existirá também uma ideologia alienante que condicione o espectador a um tipo de filme: o comercial.

Segundo Gomes (1996, p. 85) "o subdesenvolvimento no cinema não é uma etapa, mas um estado", isso porque o cinema no estado de subdesenvolvimento não encontra dentro de si, forças suficientemente necessárias para romper com o cerco do cinema estrangeiro dominante.

Na perspectiva de Gomes (1996), a exceção à regra, como nos casos do cinema hindu e árabe, existe uma barreira cultural sólida e avessa ao ocidentalismo, que dificulta a penetração da ideologia fílmica estrangeira comercial.

O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio, energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. No caso da Índia, com uma produção das maiores do mundo. As nações hindus possuem culturas próprias de tal maneira enraizadas que criam uma barreira aos produtos da indústria cultural do ocidente pelo menos como tais: os filmes americanos e europeus atraíam moderadamente o público potencial, revelando-se incapazes de construir por si um mercado (GOMES, 1996, p. 85).

A ideia de Paulo Emílio Sales Gomes (1996, p. 85), a saber, que "o subdesenvolvimento no cinema não é uma etapa, mas um estado", encontra um amplo sentido quando se pensa em diferentes modelos de cinema e sua aceitação pelo seu público. O cinema indiano, que foi capitaneado com dinheiro inglês, apesar de retratar aspectos próprios da sua cultura, ainda se encontra preso ao *modus operandi* estrangeiro de se fazer filmes. Apesar de não ter sido atingido ideologicamente pelos filmes estrangeiros, suas produções não conseguem enraizar e enfatizar sua condição de nação explorada, salvo algumas exceções em sua história cinematográfica.

Bollywood¹ na Índia não é um sinônimo de emancipação cultural, mas de criação de uma identidade comercial cinematográfica nacional. O mérito dos indianos está propriamente em não absorver a cultura cinematográfica norte-americana (seus produtos), mas em recriá-los dentro de sua perspectiva. Dessa forma, eles

¹ Bollywood é como ficou conhecida a indústria cinematográfica indiana. A palavra é uma fusão do nome da cidade Bombaim (antigo nome de Mumbai) e de Hollywood, referência à indústria cinematográfica norte americana.

conseguiram construir uma indústria sólida e com público fiel. Porém, seu desenvolvimento está apenas ligado ao fator comercial, pois a maioria de suas produções não traz um esforço de repensar os seus problemas como nação explorada.

O Brasil teve um início de liberdade criativa com o Cinema Novo, movimento em que assumimos nossa condição de subdesenvolvimento e fizemos filmes avessos a *mise-en-scène* tradicional estrangeira, destacando a miserabilidade do nosso povo e sua natureza faminta.

A fome, aliás, não é uma categoria que pode ser percebida apenas nos filmes de Glauber Rocha, mas ela perpassa muitos dos filmes produzidos por outros diretores cinemanovistas, como *Os Fuzis* (BRA-1964) de Ruy Guerra e *Vidas Secas* (BRA-1963) de Nelson Pereira dos Santos, apenas para citar dois outros exemplos. O próprio Glauber definia os filmes do Cinema Novo como um cinema da fome. Isso estaria diretamente conectado não somente a nossa condição de miséria e pobreza, mas a nossa incapacidade de produção de cultura e de transformação política devido a sermos um povo de natureza colonizada (internalizamos e aceitamos esta condição).

Os processos de colonização, outrora engendrados pelos nossos exploradores europeus, agora convertiam-se em colonização do pensamento via imperialismo. Isso era nítido quando observamos a influência do cinema estrangeiro sobre a percepção e principalmente como padrão estético de referência do povo brasileiro, que em sua grande maioria não aprecia os filmes nacionais.

Essa mentalidade colonizada, é fruto da falta de políticas públicas de incentivo ao cinema ao longo de décadas e, principalmente, pela ausência de construção de uma identidade cinematográfica nacional, que sempre esteve à sombra dos filmes estrangeiros que dominaram e ainda dominam as bilheterias em nosso país.

Fomos rapidamente solapados com a ausência de recursos e fomentos para o cinema, como demarca Gomes (1996), com o fim da EMBRAFILME que colocou o cinema nacional em grandes dificuldades. Para não falar na vulgaridade e da comercialização barata dos filmes da Boca do Lixo², que segundo Glauber teriam enterrado a proposta crítica e emancipadora do Cinema Novo.

² A chamada "Boca do lixo" foi um reduto de filmes entre as décadas de 1970 e 1980 que marcaram o auge do regime militar no Brasil. Os filmes produzidos nessa região de São Paulo possuíam uma finalidade comercial marcados com o

Diferentemente, o Japão, como aponta Gomes (1996), não experimentou o sabor do estado de subdesenvolvimento. Desde o início do cinema, os japoneses recusavam-se a assistir filmes mudos com legendas em seu idioma. A produção estrangeira foi "japonizada" com o surgimento dos *benshis*, narração oral descritiva dos filmes mudos feitas pelos próprios japoneses. Quando o cinema falado chegou, os japoneses não encontraram dificuldades de aceitação com uma produção nacional, fortemente focada em suas tradições e traços culturais.

Fenômeno atípico foi o cinema asiático. Completamente avesso ao cinema ocidental, dada as características culturais do seu povo, principalmente de alguns países ligados ao islamismo, à resistência ao cinema ocidental, não foi capaz de alavancar uma produção nacional como ocorreu com o cinema japonês. Encontrou mais dificuldades que qualquer outro país dentro do seu estado de subdesenvolvimento. Não estava atrelado ao ocidente, porém, não possuía forças para criação de uma produção nacional. A referência de Gomes (1996) é o cinema egípcio. No entanto, podemos perceber na atualidade certo florescimento autoral no oriente médio com o cinema iraniano, principalmente após os eventos da revolução de 1979, apesar de ser um cinema ainda com dificuldades de liberdade criativa dada a imposição da censura instituída no país de caráter eminentemente religioso.

No Brasil, segundo Gomes (1996), o cinema sempre foi um prolongamento do cinema ocidental. Nossa condição de subdesenvolvimento revela também nossa ingenuidade. Como espectadores e fãs de cinema, o povo brasileiro admira e se enamora com o cinema estadunidense. Nossos olhos foram domesticados por uma estética fluída, técnica, funcional e sentimental. Nosso estado de subdesenvolvimento é superado apenas pela alienação das consciências, diante de um cinema que tem como foco principal o lucro nas bilheterias de suas produções.

O público de massa brasileiro, possui dificuldades na compreensão do cinema como forma de arte. Gomes (1996), assinala que essa condição emerge diante da construção de uma perspectiva voltada ao cinema de entretenimento, que desde a chegada do cinema estrangeiro no Brasil veicula uma concepção de cinema que tem como objetivo a construção de um público cativo de suas produções.

gênero da pornochanchada, filmes com temas vulgares de apelo popular e erotizantes. Saíram também da boca do lixo os filmes do "cinema marginal" que, segundo Glauber, possuíam um apelo mais comercial e menos crítico emancipador que o cinema novo, porém, traziam uma perspectiva estética diferente na abordagem de diferentes questões sociais.

No entanto, quando vislumbramos a cinematografia comercial num cenário mais amplo, é preciso reconhecer que muitos destes filmes possuem uma construção estética de qualidade e que alguns deles são capazes de mobilização para o filosofar. Não se trata, portanto, de construir a perspectiva de que todo filme comercial é sinônimo de um cinema que não é capaz de fazer pensar.

Todavia, os filmes comerciais que são capazes de mobilizar o seu público a filosofar pela imagem-movimento utilizam esse elemento (do filosofar) como mais uma estratégia para cativar o público aumentando as bilheterias. Estas produções criam uma legião de fãs, convertendo tais filmes em objeto de culto. Isso pode ser visto com produções de alto nível técnico e até mesmo estético, como as sagas de filmes *The Godfather* (O Poderoso Chefão) de Francis Ford Copolla, *Matrix* das irmãs Wachowski e *Star Wars* de George Lucas. Tais filmes possuem uma concepção estética e técnica edificantes, alguns deles como *Matrix*, por exemplo, revolucionaram o cinema do período com a inserção e utilização de novas abordagens do uso da tecnologia nas cenas, o que influenciou uma geração de filmes posteriores. O problema é que quando o público constrói a perspectiva de que somente estes filmes representam um ícone de qualidade cinematográfica, as portas da percepção se fecham para outras possibilidades de expressão do cinema.

A estética fílmica comercial norte-americana, incutiu ao logo dos anos, uma concepção do que seria um “bom filme”, isso conduziu o público brasileiro à formação de uma visão de que qualquer coisa diferente do cinema estrangeiro, principalmente o estadunidense, é taxada como ruim pela maioria do público brasileiro. O cinema estadunidense virou padrão de qualidade em comparação a qualquer outro tipo de produção. Esta *mise en scène* estadunidense também alienou o público a uma realidade distorcida, longe da realidade cultural e social do Brasil e da própria América Latina.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência (ROCHA, 1965, p.1)

Criamos, segundo Rocha (1965), uma dependência desse tipo de produção que inviabiliza a própria arte no Brasil. Se um estúdio nacional lançasse um filme visando competir com um filme norte-americano, e dependesse da bilheteria para fomentar outras produções, provavelmente iria à falência. Isso porque o cinema estrangeiro já formou seu público que não precisa saber nem mesmo a sinopse da narrativa fílmica para adentrar a sala de cinema.

Por outro lado, o cinema nacional ainda não conseguiu criar um público de massa, o que inviabilizaria uma competição pela audiência desse mesmo público. Isso dificulta não apenas a formação de uma consciência fílmica de apreço ao cinema nacional, como impossibilita a criação de uma indústria nacional que vise fomentar a cultura no país.

Temos, assim, a continuidade de uma situação de colonialismo que, segundo Glauber Rocha (1965), nos mantém numa relação de dependência com o próprio colonizador. Isso reforça ainda mais a necessidade de construção de um cinema nacional que vise a descolonização do pensamento. Aliás, esta situação atual que remete a uma necessidade de descolonização do pensamento não é uma reivindicação apenas para o cinema brasileiro, mas uma necessidade comum dos países da América Latina que compartilham conosco uma história de colonização e de exploração. Segundo Cuevas Marin (2013, p. 95, tradução nossa):

Os teóricos pós-coloniais iniciaram uma crítica fundamental à experiência e à lógica do colonialismo e do imperialismo em busca por restaurar, adverte, veja a voz, a experiência, a identidade e a história do subalterno, reivindicando também a importância das localidades periféricas.

Nossa história não é de colonizadores, mas de indivíduos explorados e massificados pelo colonialismo e, agora, pelo imperialismo, que não nos escraviza pela força física, mas pelo pensamento. Pensar um cinema que seja capaz de problematizar a nossa realidade, de país colonizado, contribuiria decisivamente para o enriquecimento cultural e a descolonização das consciências. No Brasil o único projeto que efetivou uma produção fílmica com essa proposta foi o Cinema Novo.

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado

pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (Porta das Caixas), ao social (Vidas Secas), ao político (Deus e o Diabo), ao poético (Ganga Zumba), ao demagógico (Cinco vezes Favela), ao experimental (Sol Sobre a Lama), ao documental (Garrincha, Alegria do Povo), à comédia (Os Mendigos) (ROCHA, 1965, p. 2).

O filme possui uma potencialidade para fazer pensar. Esta potencialidade só se converte em ato quando nos retira da banalidade de nosso cotidiano violentando nosso pensamento com a imagem-movimento. Esta violência é simbólica, mas nos afeta, nos desloca, nos coloca na posição de indivíduos filosofantes. Porém, para que esta “violentação” ocorra é necessária uma estética diferenciada, genuína, marca de um cinema autoral como indicava o próprio Glauber Rocha.

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com *uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*, como prometia o célebre lema do movimento (CARVALHO, 2006 In: MASCARELLO, 2006, p. 287)

A estética tradicional (hollywoodiana), nos acomoda, mexe com nossos sentimentos, produz em nós a sensibilização por meio do efeito dramático, mas nem sempre traduz a realidade em que estamos inseridos ou nos desloca em direção a tomada de consciência crítica e tentativa de mudar nossa realidade. O cinema estrangeiro é um cinema que “fala sobre” e não “fala de”. Qualquer cineasta estrangeiro pode falar “sobre” a miséria, a desigualdade, o problema político, mas somente o cineasta brasileiro, local, pode falar da miséria do Brasil, da fome do povo brasileiro, da ausência de políticas de bem-estar à população.

Por isso, Glauber Rocha seguia a ideia da construção de um cinema anárquico, que não se baseava somente na ideia da catarse hollywoodiana como elemento mobilizador pela arte ou da linearidade do roteiro como elemento central. Esta

perspectiva de cinema revolucionário Glauber empresta de Brecht, que no teatro épico optava pela renúncia da catarse construindo o conceito de distanciamento, que, segundo Bertold Brecht, fazia com que a consciência do espectador não se perdesse ou fosse solapada por elementos que criassem distração e fuga da consciência crítica (algo induzido pela catarse). Nos filmes de Glauber a catarse não é renunciada, mas não é o elemento primordial de construção de mobilização de formação da consciência crítica do espectador. Nos seus filmes misturam-se vários elementos fazendo de sua proposta cinematográfica uma experiência estética inédita na história do cinema.

Bertold Brecht teceu várias críticas ao movimento expressionista de seu tempo, pois se tratava de uma forma de se fazer arte que afastava os indivíduos de sua realidade concreta. Aos poucos Brecht foi se afastando do movimento expressionista e tecendo duras críticas ao chamado teatro hipnótico, uma forma de arte que segundo Brecht, estaria embebida na catarse retirando do espectador a possibilidade de pensar criticamente e politicamente sobre sua realidade devido ao afastamento que o efeito catártico provocaria nos espectadores da sua realidade social. Isso seria uma forma de reafirmar ainda mais os valores da sociedade burguesa que aspiravam mais pela conservação do *status quo* do que pela revolução das estruturas da sociedade. Sobre este afastamento do movimento expressionista, Vorussi (2019) afirma o seguinte:

Em busca de superar a ineficiência do teatro expressionista, segundo as intenções políticas do dramaturgo de Augsburgo, era necessário aderir a um novo teatro que pudesse traduzir os desafios que existiam no campo social. Esse é o contexto da época, palco difuso e ofuscado que levará Brecht primeiro a se aproximar do teatro naturalista (VORUSSI, 2019, p. 27).

O encontro com o teatro épico demandou longos anos da vida de Brecht, frente a seu amadurecimento com relação à arte do teatro, sua aproximação com o marxismo e seu amadurecimento político. Por vezes o próprio Brecht chamou o seu teatro épico por muitos outros nomes, como, por exemplo, o teatro não aristotélico, uma clara referência da sua crítica à estrutura clássica do teatro baseada na *Poética* de Aristóteles, onde a catarse ocupa um lugar fundamental na composição da peça. Segundo Vorussi (2019, p. 35):

O primeiro fator a considerar sobre o aspecto contraditório ao teatro aristotélico insere-se sob o sinal das intenções pedagógicas e políticas à despeito das intenções propriamente estéticas de Brecht. Pois, as intenções estéticas estão subordinadas às primeiras. Intenções, portanto, que contradizem, em primeiro plano, as concepções clássicas do cânone estético, uma vez que a primazia pedagógica e artística expressava outro sinal.

Brecht procurava uma forma de teatro, ou seja, de arte, que estivesse fortemente enraizada no cotidiano humano, que representasse com fidelidade a realidade social dos sujeitos. Porém, sem que o espectador apenas contemplasse aquela realidade como um problema. Brecht rejeitaria a ideia de um teatro denunciante ou que apenas configurasse como uma forma romântica ao retratar as misérias do mundo. Segundo Brecht (2005, p. 142):

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenham um papel na modificação desse contexto.

Para Brecht (2005) a catarse representaria, segundo a estética aristotélica, o ápice da peça “bem-feita”. Para o autor, para que a posição política se revele é necessário romper com esta estrutura. Boal (2014) chama esta estrutura de “coercitiva”, sendo que o problema reside no fato de que esta “coerção” se ampara no sentimento de “empatia” do espectador, o qual é despertado pela catarse, isto é, “a relação emocional que se estabelece entre personagens e espectadores, e que provoca, fundamentalmente, a delegação de poderes por parte destes que se transformam em objeto daqueles”. (BOAL, 2014, p. 111).

O efeito dramático produzido pela catarse serviria segundo Brecht (2005) apenas para reafirmar a estrutura de vida e política burguesa. Nesse sentido, o teatro épico traria uma nova proposição a não trabalhar a partir da catarse, mas com o conceito de distanciamento, fazendo com que a narrativa não desloque a consciência do espectador do teor político da obra.

Ao expormos novos princípios artísticos e ao elaborarmos novos métodos de representação, temos de tomar como ponto de partida as solicitações urgentes de um período de mutação como este que atravessamos; a possibilidade e a necessidade de uma nova organização da sociedade impõem-se. Todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, tudo tem de ser encarado através de um prisma social. Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas (BRECHT, 2005, p. 88).

O efeito do distanciamento serviria para retirar a marca da alienação do espectador com relação a sua realidade social. Nisso, o teatro épico propunha identificar em primeiro lugar o espectador com o elemento alienante contido na realidade por meio da encenação. Há uma familiaridade com o elemento alienante por parte do público, uma identificação que existe e que, segundo Brecht (2005), a arte burguesa não rompe.

Assim, segundo Brecht (2005) seria preciso primeiro fazer com que o público se identificasse com a familiaridade do elemento social alienante, para que depois evidenciasse esse contexto alienante. Isso não seria possível com o efeito catártico que afastaria o espectador desta segunda etapa que seria o reconhecimento do caráter alienante. O efeito de distanciamento permitiria ao espectador a tomada de consciência crítica, rompendo com a suposta familiaridade alienante. Para tanto, o ator jamais deve confundir-se com a sua personagem, deve existir um afastamento do ator de sua personagem e o público precisa estar ciente disso. Segundo Brecht (2005, p. 148):

Em momento algum deve o ator transformar-se completamente em sua personagem. [...]. O ator deve mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la; o que não significa que, ao representar pessoas apaixonadas, precise mostrar-se frio.

No entanto, Glauber Rocha cria em seus filmes um novo recurso (ou conceito) que não passa nem pela adoção total da catarse hollywoodiana nem pela ideia do distanciamento total de Brecht. Este recurso é o que Glauber chama de “transe”. O transe é um estado produzido pela estética fílmica glauberiana, este transe pode ser

percebido no filme (na narrativa produzida) e vivido pelo próprio espectador (no sentido de despertar da consciência). No filme o transe é formado pela união de vários elementos narrativos, a música regional, o batuque, a crença religiosa, o irracional, o impulsivo, a fome, a miséria, a violência, que produzem uma espécie de estado letárgico absurdo que incita as consciências dos indivíduos no filme. No espectador o “transe” na narrativa é vivido como despertar crítico, o espectador percebe o absurdo letárgico do transe no filme, que produz nele um estranhamento que aos poucos o conduz a um estado de consciência crítica daquela realidade. Dessa forma, através do “transe” é viabilizado o filosofar pela imagem nos filmes de Glauber Rocha, criando no indivíduo uma tomada de consciência crítica de sua própria realidade.

Assim, não podemos afirmar que nos filmes Glauber sua estética reproduz em detalhes o método do teatro épico brechtiano. Porém, há várias referências a alguns elementos, como por exemplo a ideia da violência nunca ser explícita, mas sempre encenada, o efeito de distanciamento quando em algum momento o ator parece dialogar com o espectador voltando-se para a câmera como faz Corisco em determinado momento no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (BRA-1964) ou Paulo Martins em *Terra em Transe* (BRA-1967). Há também a recusa do efeito dramático como espécie de *plot point*³ do filme, servindo apenas para impressionar o espectador.

Nos filmes hollywoodianos há um compromisso sério com o entretenimento, por isso o filme bom precisa divertir, prender a atenção e impressionar o espectador. Nos filmes de Glauber a ideia é a tomada de consciência da realidade social e política do brasileiro, a consciência de sua miséria, de sua fome, de sua exploração, e o efeito dramático apenas deslocaria a possibilidade de tomada desta consciência. Há, desse modo, em Glauber uma ruptura com a familiaridade alienante, aquela mesma destacada por Brecht no teatro, embora a forma de construção da narrativa, diferencie-se, porém, apresentando compatibilidade com alguns aspectos metodológicos do teatro brechtiano.

³ *Plot Point* é um termo em língua inglesa que determina uma técnica utilizada por roteiristas. Segundo Syd Field, em sua obra “Manual do Roteiro” (2001), trata-se de um artifício para prender a atenção do espectador de um filme a sua narrativa. Em determinado momento a história acaba tendo uma reviravolta e isto acontece em alguns momentos-chaves do filme. A palavra *plot point* significa literalmente “ponto de virada” sendo utilizada em sua totalidade pelos roteiristas hollywoodianos. Privilegia-se deste modo a experiência voltada ao entretenimento (prender a atenção do espectador, impressioná-lo) e não a experiência filosófica, (experiência crítico-reflexiva).

Portanto, Glauber estava mais preocupado em filosofar e fazer um cinema filosofante do que meramente entreter o seu público. Talvez isso explique por que os filmes do Cinema Novo eram pouco vistos pelos brasileiros, uma vez que foram vítimas da colonização do pensamento pelo cinema americano, de estrutura fácil e voltado ao mero entretenimento.

Segundo Lukács (1967b), a arte só possui um sentido prático quando afeta as consciências, quando as provoca, quando as transforma. Isso faz com que ocorra uma transfiguração da realidade, porque o homem tocado pela arte não é mais o mesmo. Retorna para o cotidiano distinto do que era antes de se elevar. É nesse sentido que podemos observar uma superação do senso comum e a conquista de uma emancipação intelectual, moral e social, rompendo com nosso "estado de subdesenvolvimento" em termos cinematográficos.

Porém, essa ruptura é difícil, mas não chega a ser utópica. É verdade que o Brasil se encontra contaminado pelo cinema comercial norte-americano que virou na boca do povo sinônimo de qualidade. A grande envergadura da indústria norte americana com seus sólidos estúdios fabricando filmes com custos milionários e na velocidade que se fabrica um sapato em uma indústria, lhes dá a oportunidade de falhar vez ou outra em algum de seus projetos.

O prejuízo do fracasso de duas ou três bilheterias é recompensado com um acerto, onde a bilheteria converte-se em cifras milionárias. Os espectadores brasileiros são do interesse dos estúdios norte-americanos, pois temos um grande público aqui. *Titanic* (EUA-1998), por exemplo, levou cerca de 17 milhões de espectadores ao cinema, público maior que a população de países europeus desenvolvidos como Portugal, Noruega e Dinamarca. *Vingadores - Guerra Infinita* (EUA-2018), por exemplo, custou cerca de 316 milhões e faturou mais de 2 bilhões de dólares no mundo sendo que só no Brasil, arrecadou aproximadamente 237 milhões de reais⁴.

Como podemos verificar apenas com estes dois exemplos, será difícil uma produção brasileira arrancar estes números. Não pela inventividade criativa ou falta de potencial, mas pela dificuldade de convencimento, já que o filme brasileiro não apaz à maioria dos brasileiros condicionados a estética do cinema comercial

⁴ Os dados estatísticos citados neste capítulo com relação a bilheterias, são da Associação Brasileira de Cinema (ABRACINE) em 2018. Disponível em: <https://abraccine.org/> Acesso em: 08 set. 2018.

estadunidense. Outro fator é a dificuldade de recursos para fazer um filme que possui sempre custos elevados.

Pantera Negra (EUA-2018), direção de Ryan Coogler, produzido pela *Marvel Studios* e distribuído pela *Wall Disney Pictures*, custou cerca de 200 milhões de dólares americanos, (cerca de 1 bilhão de reais) e arrecadou 1,3 bilhões de dólares americanos (7,2 bilhões de reais). O filme mais caro produzido pelo Brasil foi *Nosso Lar* (BRA-2010) que custou cerca de 20 milhões de reais. O filme foi feito sem auxílio governamental, porém, o que justificou o investimento pelo setor privado foi o sucesso de venda do livro homônimo do filme, que já havia virado um *best seller* tendo 61 reedições e sendo publicado em vários idiomas. De fato, o investimento se provou eficaz, pois o filme arrecadou 36 milhões de reais nas bilheteiras. No entanto, esta situação é uma exceção no cenário do cinema nacional, que no geral possuem orçamentos inferiores a 1 milhão de reais e geralmente são viabilizados pelas leis de apoio e amparo a cultura.

Atualmente o cinema arte nacional é desenvolvido a partir de projetos individuais e dos fomentos da Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, embora estas leis tenham reduzido drasticamente os investimentos em cultura durante o Governo Bolsonaro, inclusive com a extinção do MINC (Ministério da Cultura), transformando-o em uma mera secretaria atrelada ao MEC (Ministério da Educação). Embora estejamos na era do império do audiovisual, do fácil acesso as tecnologias, temos uma crise de fomento, de identidade, de criatividade e de unidade artística no cinema. Nunca o lema "uma câmera na mão, uma ideia na cabeça"⁵ poderia converter-se numa revolução cinematográfica na atualidade.

Temos a nossa disposição softwares de edição com ferramentas de alto nível, câmeras de celulares capazes de filmar em alta definição e um canal de divulgação e exposição mundial que é a internet, mas estamos estagnados. Faltam elementos para uma educação estética, para construção de uma proposta de emancipação pela arte para que os futuros cineastas criem com liberdade e proposição obras de impacto social sobre a nossa condição, que ainda é de exploração, de miséria de subserviência e, sobretudo, de fome. Será que estaríamos condenados a uma condição de

⁵ Lema levado a diante pelos cinemanovistas, dadas as condições precárias de realização dos filmes. Não se tratava de imprevisto, mas de fazer filmes de forma simples, estética autoral e com baixo orçamento.

subdesenvolvimento no nosso cinema? Sobre esta questão Gomes (1996, p. 111) afirma o seguinte:

A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz da parcela de público que nos interessa uma aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou. Não há nada a fazer a não ser constatar. Esse setor de espectadores nunca encontrará em seu corpo, músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento. Ambos dependem da reanimação da cultura brasileira e se encontrarão no processo cultural que daí nascerá.

Poderíamos num primeiro momento entender as palavras de Paulo Emílio Sales Gomes com um certo tom de negatividade. Porém, isso não estaria correto. Paulo Emílio não acredita que o cinema produza por si só os elementos necessários para superação de nossa condição de servilidade dogmática. O espectador alienado nunca alcançará o esclarecimento por si próprio, necessita que algo o conduza a elevação de sua consciência. Sobre esta questão, Gomes (1996, p. 111) é enfático ao afirmar "que ambos (cinema nacional e espectador) dependem da reanimação da cultura brasileira". Fica clara a necessidade de desenvolver estratégias e mecanismos, tanto de enfrentamento do cinema estrangeiro quanto da superação do comodismo por parte do espectador brasileiro.

Outro fator importante a ser destacado é o fator da exclusão cultural, observada quando vemos dados sobre a relação da população brasileira com o cinema. Segundo dados do Instituto de Pesquisas Econômicas aplicadas (IPEA)⁶, preços altos impedem que 70% dos brasileiros tenham acesso a eventos e espaços culturais como museus e cinemas. No caso do cinema, 54% afirmaram nunca frequentá-lo e outros 26% vão raramente. O cinema fica, portanto, restrito a uma minoria da população, que em grande medida deixa-se seduzir pela proposta alienante do cinema estrangeiro que lota as salas de exibição em todo Brasil, sendo incapazes de se emancipar culturalmente apenas vendo filmes, por mais que estes tenham um conteúdo crítico-descritivo da realidade em que estão inseridos.

⁶ Dados do Instituto de Pesquisas Econômicas aplicadas (IPEA) sobre o acesso a cultura no Brasil. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_alphacontent&ordering=3&limitstart=4510&limit=10 . Acesso em 12/01/2022.

Desse modo, seria necessária uma apropriação educacional do cinema para que seja possível uma educação do pensamento pelos filmes, em especial os filmes nacionais. São escassos ainda os materiais para dissertar sobre várias possibilidades acerca desta possível "emancipação cultural" isoladamente no interior do campo cinematográfico (pelos próprios filmes), porém, podemos nos concentrar propositalmente na potencialidade educativa do filme em uma delas: o cineclube.

Um cineclube é um espaço de exibição fílmica, de reflexão e de debate livre, de troca e construção de conhecimentos, onde todos os seus integrantes intercalam-se no papel de mestres e aprendizes. Trata-se de um processo dialético na formação do conhecimento. É na discussão calorosa que pontos de vista são apresentados, que contradições são percebidas, que novas percepções surgem e que o conhecimento é construído.

O cineclube, além de oferecer uma proposta alternativa ao cinema comercial, pode servir como um fator de inclusão para diversos brasileiros, que em sua grande maioria nunca foram ao cinema, dadas as dificuldades financeiras. A maioria das salas de cinema encontram-se nas regiões mais desenvolvidas do país, concentradas principalmente nas capitais⁷. Desta forma, caso houvesse uma política pública para implantação de cineclubes em cidades do interior, poderíamos ter verdadeiros polos de educação pelo cinema, proporcionando não somente que a população brasileira tivesse acesso ao que existe de melhor em termos estéticos cinematográficos, como propiciando e viabilizando a educação do pensamento por meio do debate, algo que faz parte da dinâmica cineclubista. O cineclube celebraria um projeto tanto de educação do pensamento pelo audiovisual como de formação cultural pelo cinema nestas pequenas cidades.

Ainda pensando dentro da proposta do cineclubismo como uma opção para formação de público e educação do pensamento, lembremos que temos uma Lei Federal (13.006/2014) que instituiu a obrigatoriedade de exibição de duas horas de cinema nacional mensal nas escolas. Embora pouco conhecida, a lei não tem sido aplicada na prática, pois necessita de um programa estadual de implementação, que passe tanto

⁷ Cerca de 64% das salas de cinema estão localizadas em cidades com mais de 500 mil habitantes, principalmente nas regiões Sul e Sudeste. Dentre as mais de 3.000 salas existentes no país, cerca de 1.000 estão no estado de São Paulo e apenas sete no Acre. Disponível em: https://tvcultura.com.br/videos/69065_54-dos-brasileiros-nunca-foram-ao-cinema-marcas-cidadania.html. Acesso em: 12/02/2022.

pela capacitação dos professores para execução das atividades envolvendo a educação pelo cinema, como remuneração destes profissionais.

Criar cineclubes nas escolas seria uma oportunidade ímpar para educação estética como para educação do pensamento, além de contribuir para a valorização da cultura e do cinema nacional. Uma oportunidade para levar o cinema para as inúmeras cidades brasileiras (principalmente de interior), principalmente aos mais vulneráveis economicamente, além de permitir que a própria comunidade possa participar e envolver-se com as atividades. Uma possibilidade de construção de um projeto orgânico, democrático e de inclusão pelo cinema, visando a educação do olhar e do pensamento, voltada a formação do pensamento crítico e da necessidade de mudança em nossa sociedade.

Considerações Finais

Ao visitarmos a história do cinema brasileiro, podemos perceber que desde sua chegada em nosso território, ele foi influenciado pela cultura fílmica estrangeira, em especial a norte-americana. Esta influência do cinema estrangeiro não apenas permitiu um amplo processo de colonização do pensamento, como impediu o surgimento de uma indústria nacional de filmes e de construção de uma identidade audiovisual genuinamente brasileira que fosse assimilada pela população brasileira.

Podemos perceber nessa trajetória a partir dos efeitos da colonização cinematográfica, que eles trouxeram um prejuízo muito grande ao cidadão brasileiro, uma vez que o condicionou a consumir os filmes estrangeiros, alienando-o culturalmente. Isso pode ser percebido pela grande quantidade de filmes americanos em exibição nas salas de cinema nacional, inclusive de acordo com o tempo que ficam em cartaz em alguns circuitos, onde muitas vezes um filme nacional fica em cartaz apenas duas semanas para cumprir uma exigência de participação nos principais festivais internacionais, visando ter uma oportunidade de maior visibilidade e projeção de público.

Embora tenhamos uma dificuldade muito grande na produção e divulgação de filmes nacionais, podemos observar que atualmente excelentes filmes têm sido produzidos, tais como o documentário *Democracia em Vertigem* (BRA-2019) de Petra Costa, *A que horas ela volta* (BRA-215) de Anna Muylaert e *Aquarius* (BRA-2016) e

Bacurau (BRA-2019) de Kleber Medonça Filho. Isso denota que necessitamos urgentemente tanto de mais investimentos na área da cultura como na área educacional. Isto porque o cinema para ocupar o espaço que precisa, necessita ser pensado educacionalmente, visando subverter o colonialismo e alienação das consciências dando lugar a construção de um processo culturalmente emancipador.

No presente texto, apresentamos como elemento propositivo dentro de uma proposta de uma pedagogia do cinema, a ideia de criação de cineclubes. Estes espaços dedicados a exibição e debate de filmes possibilitam uma educação crítica do pensamento a partir de uma programação fílmica dedicada e da relação dialética entre seus participantes. Embora tenhamos uma Lei Federal (13.006/14) que nos dê respaldo para o trabalho com o cinema em ambientes escolares, necessitamos ainda de um programa estadual que faça do cinema na escola uma política de Estado.

Para finalizar, enfatizamos a necessidade de que este projeto de educação pelo cinema (cineclubes) seja pensado numa perspectiva tríplice: educativa, formativa e emancipadora. Para o trabalho com o cinema na escola necessitamos de capacitação dos profissionais da educação, para que o cinema não seja tomado apenas na dimensão do entretenimento, mas que seja orientado para educação numa dimensão estética e cultural, visando tanto a formação cidadã dos jovens como estratégia emancipadora das consciências.

Referências

- BOAL, A. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BRASIL. Lei 13.006 de 2014. Acrescenta 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. Brasília, 2014. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2014/lei-13006-26-junho-2014-778954-publicacaooriginal-144445-pl.html>. Acesso em: 04 out. 2022.
- BRECHT, B. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CARVALHO, M. S. In. MASCARELLO, F. et al. História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006.

FIELD, S. Manual do Roteiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247033/mod_resource/content/1/Syd%20Field.pdf. Acesso em: 04 Out. 2022.

GOMES, P. E. S. Cinema, trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LUKÁCS, G. Estética. Barcelona-México: Ed. Grijalbo, 1967b (v. 4).

ROCHA, G. Eztetika da Fome. Nova Cultura. 1965. Disponível em: <https://www.novacultura.info/post/2021/10/01/eztetyka-da-fome>. Acesso em: 04/10/2022.

VORUSSI, A. Derrubando Muros: uma experiência teatral no ensino médio. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://www.prppg.ufpr.br/signa/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=58618&idprograma=40001016001P0&anobase=2019&idtc=1502>. Acesso em: 04 out. 2022.

Autor:

Alessandro Reina

Doutor e mestre em educação pela Universidade Federal do Paraná. Pesquisador CNPq desde 2005 pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Ensino da Filosofia (NESEF-UFPR). Professor de Filosofia SEED-PR e do curso de Graduação e Pós-Graduação em Filosofia do Claretiano – Centro Universitário. Coordenador do Grupo de Estudos Sobre Cinema e Educação Filosófica (GECEF-CLARETIANO) via CNPq desde 2016.

Link lattes: <http://lattes.cnpq.br/0608633534984902>