



Breves reflexões sobre a trajetória do cinema brasileiro

Alessandro Reina

Introdução

A relação do Brasil com o cinema é uma relação muito próxima. Isto porque historicamente o cinema chega ao Brasil apenas um ano após seu aparecimento na Europa. Embora a recepção do cinema seja única em cada país, desde cedo o Brasil não conseguiu efetivar constituir uma indústria cinematográfica própria capaz de atender a demanda interna. Ao invés disso, o Brasil optou pela importação de filmes, o que fez do país um grande consumidor da cultura fílmica estadunidense.

A relevância da existência de uma indústria de filmes nacionais não é apenas importante sob o ponto de vista mercadológico, mas sobretudo cultural. Ao nos tornarmos consumidores de filmes estrangeiros, aos poucos assimilamos os valores culturais de uma cultura exógena à nossa. Desta forma, entender o contexto de desenvolvimento do cinema no Brasil, torna-se vital para a compreensão dos estereótipos e da própria desvalorização dos filmes produzidos em nosso território.

Este trabalho tem como principal objetivo estabelecer uma breve narrativa sobre o cinema brasileiro, destacando seus principais momentos ao longo de sua história. Como estratégia metodológica de investigação, adotamos a pesquisa bibliográfica em livros e periódicos nacionais sobre o cinema e suas intersecções.

Nossa intenção com o presente texto é expor uma breve reflexão acerca da trajetória histórica do cinema no Brasil, evidenciando seus principais pontos de carência e conflito. Entendemos que conhecer a história do cinema brasileiro é vital na compreensão dos principais problemas que

afetam a cultura de nosso país, principalmente para a formação de uma reflexão decolonial sobre a nossa realidade atual.

A chegada do cinema no Brasil

Após a primeira exibição pública no Café Paris realizada pelos irmãos Lumière, em 1895, não demorou muito para que o Brasil tivesse contato com a sétima arte. Já no ano seguinte, chegaram ao Brasil os primeiros cinematógrafos, aparelhos responsáveis pela reprodução de filmes naquela época.

O Cinematographo Parisiense foi responsável pela primeira exibição pública de um filme no Brasil, fato que ocorreu em 1896, na cidade do Rio de Janeiro, local que abriga hoje o Teatro Glauber Rocha, homenagem a um dos nossos maiores cineastas brasileiros, precursor do movimento do cinema novo. A exibição foi composta por uma seleção de filmes, onde o primeiro filme a ser exibido foi "A Saída dos trabalhadores da Fábrica Lumière (FRA-1895)", filme realizado pelos irmãos Lumière, na França. Segundo os relatos da época, a notícia da primeira exibição de um filme no Brasil foi assim noticiada:

Omniógrafo – Com esse nome tão hibridamente composto, inaugurou-se ontem às duas horas da tarde, em uma sala à Rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas por meio de uma série enorme de fotografias. ([...]) cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de cinematógrafo[...]. Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se. Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas movem-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltavam nítidas, firmes, acusando-se um relevo extraordinário, dando magnífica impressão de vida real. Entre estas, citaremos a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a da dança de serpentina; a da dança do ventre etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos; uma banda de música militar; um trecho de boulevard parisiense; a chegada do trem; a oficina do ferreiro; uma praia de mar; uma

evolução espetaculosa de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima. (SOUZA, 2007, p. 21).

Os filmes exibidos na primeira mostra eram em preto e branco e não possuíam som, pois era ainda o período do cinema mudo. Segundo Souza (2007), o possível defeito citado pelo cronista da época pode ter sido provocado provavelmente pela péssima qualidade do fornecimento de energia elétrica que ainda "engatinhava no país".

É importante destacar, no entanto, que este seria o início para inauguração das primeiras salas de exibição no país, algo que iria acontecer em julho de 1897, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, onde Pascoal Segreto e José Roberto Cunha Salles implantaram a primeira sala fixa de exibição no Brasil. Segundo Souza (2007), as primeiras imagens feitas e exibidas no Brasil foram de autoria do italiano Vittorio de Maio, um exibidor ambulante. Esse evento aconteceu no Cassino Fluminense, em Petrópolis, na cidade do Rio de Janeiro, em 1897.

Segundo Ramos (1987), foi Afonso Segreto o responsável por filmar as primeiras imagens em território brasileiro. A câmera usada por ele foi comprada em uma de suas viagens à Europa, sendo e utilizada pela primeira vez em 19 de junho de 1898, quando Segreto fez algumas imagens da Baía da Guanabara. A partir deste momento, não demorou muito para fazerem o primeiro filme político da história, ao registrarem a visita do presidente da república ao cruzador "Benjamin Constant", sendo que a partir daí, passaram a noticiar todos os eventos políticos e populares da cidade do Rio de Janeiro.

O cinema no Brasil ainda engatinhava no final do século XIX, mas é no início do século XX que suas raízes foram cravadas para sempre na cultura. Um fator decisivo para que o cinema se instalasse de forma oficial, foi a construção da Usina de Ribeirão das Lajes, no Rio de Janeiro, em 1907, que regularizou o fornecimento de energia na cidade, permitindo a instalação das salas de exibição fixas de cinema. Entre os cinemas inaugurados nessa época, destacam-se três: o Grande Cinematógrafo Rio Branco, o Cinematógrafo Pathé e o Cinema Palace.

Em 1907, muitos fotógrafos se dedicaram à realização de filmagens, dentre eles destaca-se Júlio Ferrez, filho de Marc Ferrez, proprietário do Cinematógrafo Pathé. É de Ferrez a filmagem da primeira comédia brasileira, "Nhô Anastácio chegou de viagem" (BRA-1908), que narrava a história de um roceiro e suas aventuras na cidade.

Narrava, certamente de modo primitivo, as peripécias de um roceiro que visita o Rio: desembarque na Estação da Central, os passeios pela cidade, o namoro com uma cantora e o final de tudo com a chegada da esposa. Em junho de 1908 o cronista Figueiredo Pimentel escreveu: “Muito bem feita e curiosa. É a primeira vez que se faz entre nós fitas desse gênero. Damos os parabéns ao senhor Júlio Ferrez, o hábil operador da empresa Arnaldo”. (SOUZA, 2007, p. 23)

Nesse período, segundo Ramos (1987), a maior produtora nacional era a Fotocinematografia Brasileira, de Labanca, Leal e Cia, do Cinema Palace. Os filmes sem narrativa, sobre eventos do cotidiano, continuavam sendo exibidos, porém, os filmes ficcionais passaram a ganhar espaço. Os Estranguladores (BRA-1908), por exemplo, fez um grande sucesso. O filme era um drama policial, baseado em um crime assustador que ocorreu no Rio de Janeiro em 1906. Esse filme alcançou o excelente número de 800 exibições, algo incomum para os padrões brasileiros da época. Outro filme famoso do mesmo gênero foi “A mala sinistra” (BRA-1908), dirigido por Antônio Leal, que narrava o assassinato assustador de um comerciante industrial, cometido por um caixeiro viajante que havia esquartejado sua vítima e tentado desovar o corpo no mar. Os filmes policiais pareciam despertar a imaginação do público e criavam uma espécie de novo nicho comercial ao atrair grandes públicos com filmes deste gênero.

Em 1909, inicia-se teve início a fase do chamado "cinema cantado" no Brasil, mais especificamente em São Paulo e, posteriormente, no Rio de Janeiro, no através do Cinematógrafo Rio Branco. Como os filmes não captavam som, durante a exibição do filme, cantores entoavam músicas escondidos atrás da tela do filme, para delírio dos espectadores. As filmagens foram se aperfeiçoando a ponto de, em 1911, ser produzido "O Guarani" (BRA-1911), filmagem quase integral da ópera, cantada por artistas argentinos, vindos de Buenos Aires.

A partir de 1911, temos a entrada dos filmes estrangeiros no país. Os filmes eram, oriundos de produtoras norte-americanas, principalmente a Vitagraph. Devido à falta de organização e estrutura, o cinema brasileiro passaria a organizar-se a partir dos filmes norte-americanos, uma vez que o cinema nos Estados Unidos nesta época já havia alcançado a chancela de escala industrial. Os filmes ainda passaram a ser exibidos vindos de diferentes produtoras estrangeiras, dentre as quais destacaram-se na época a Pathé, Nordisk, Itala, Cines, Vitagraph e Biograph. Outro fator importante a ser levado em consideração é a baixa qualidade dos filmes produzidos aqui no Brasil em comparação com os estúdios estrangeiros, o que deu às produções brasileiras apenas o status de filmes curiosos e episódicos.

Desta forma o cinema brasileiro sempre encontrou dificuldades na produção, pois de fato nunca tivemos um cinema em escala industrial como ocorreu nos Estados Unidos. No Brasil, a intervenção, o apoio e a participação do Estado foram determinantes nas produções cinematográficas, influenciando alguns momentos que serão importantes para a cinematografia brasileira e sua conseqüente projeção internacional.

A indústria cinematográfica brasileira

Segundo Nos Estados Unidos, logo após a exibição dos primeiros filmes, a observação do fenômeno "cinema" levou a uma constatação: tratava-se de um nicho de mercado altamente popular e, portanto, lucrativo. Logo no início do século XX, muitas empresas instalaram-se em Los Angeles, na Califórnia, formando um conglomerado de produtoras aptas a fazer filmes e a fazer dinheiro com eles. A condição ensolarada e o clima de Los Angeles eram perfeitos para as condições iniciais para rodar um filme. A dificuldade de prover uma fonte de luz artificial, fazia com que a luz natural fosse explorada de forma mais intensa. Estas primeiras empresas criaram um negócio que alimentava vários setores, que os quais, articulados, promoveriam não somente a produção, mas a distribuição e a exibição dos filmes. (MICHEL; AVELLAR, 2012).

Nos Estados Unidos, logo no início da década de 1910, surgiram os primeiros grandes estúdios de cinema (produtoras) como, por exemplo, a Paramount Pictures (1912), a Warner Bros. Entertainment (1923), a Metro-Goldwyn-Mayer Inc. (1924), a 20th Century Fox (1934). No Brasil, porém, a produção de filmes sempre foi um grande desafio. A empolgação inicial com a implantação das primeiras salas de cinema e o surgimento de empresas que produziam filmes de comédia, dramas policiais e óperas no Rio de Janeiro e em São Paulo, no início do século XX, logo cedeu aos encantos dos filmes produzidos pelos grandes estúdios estrangeiros. (MICHEL; AVELLAR, 2012).

Produzir um filme no Brasil tendo em vista a experiência do público com os filmes estrangeiros, era como colocar em um jogo de futebol um time amador contra a melhor seleção do mundo: como amadores, de fato, perderíamos de goleada. Por isso, aquele que investisse nessa arriscada tarefa de fazer filmes em terras tupiniquins, poderia perder muito dinheiro. Porém competir com os grandes estúdios e as grandes produtoras estadunidenses não era um problema exclusivamente brasileiro. Grandes empresas – como a Pathé Films, da França, por exemplo –, tiveram que fechar as portas sucumbindo ao mercado de filmes norte-americano.

A trégua desse mercado se deu somente apenas na década de 1930. Devido ao colapso econômico sofrido pelos Estados Unidos com a quebra da bolsa de valores em 1929, o mercado cinematográfico norte-americano ficou cauteloso; porém, sua cartada era a inovação tecnológica, e foi nesse período que começaram surgir os primeiros filmes falados.

O cinema mudo dava o seu adeus, e novas exigências foram surgindo na elaboração dos filmes. O "cinema falado" exigia dos atores, uma preparação muito maior do que antes, e dos diretores, novas técnicas de edição, filmagem e roteiro. Muitos não conseguiram se adaptar, como aconteceu com Charles Chaplin, que brilhou na era do cinema mudo, mas que se retraiu diante do avanço tecnológico do cinema falado.

A década de 1930 foi dominada por um novo gênero que fez muito sucesso no Brasil, proporcionando a produção de vários filmes e fomentando o mercado cinematográfico até meados da década de 1950. O gênero que movimentou o cinema no Brasil de 1930 até meados da década de 1950 foi a “chanchada”, um gênero de comédia musical como a predominância de um certo tipo de humor ingênuo e bastante popular. Sobre a chanchada, Paulo Emílio Sales Gomes, grande crítico de cinema brasileiro, afirma o seguinte:

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto as outras que ficaram conhecidas com a denominação de chanchadas. (GOMES, 1986, p. 73).

Juntamente com a Cinédia, fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga, e uma empresa chamada Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941 por Moacyr Fenelon e José Carlos Burle, estas serão as principais produtoras de filmes do gênero chanchada no Brasil, tendo como principal diretor destes filmes Carlos Manga. A empresa Atlântida produziu um total de 66 filmes até 1962 e fez um estrondoso sucesso com uma receita bastante simples: um humor simplório, popular e de baixo custo. Filmes de sucesso como "Tristezas não pagam dívidas" (BRA-1944), direção de José Carlos Burle, "Aviso aos Navegantes" (BRA-1950), direção de Watson Macedo, além de, "Nem Sansão, nem Dalila" (BRA-1954), "Matar ou correr" (BRA-1954) ambos de direção de Carlos Manga, fizeram parte desta grande fase do cinema nacional. Além da produção dos filmes, surgem no cenário nacional verdadeiros ícones da dramaturgia, como Grande Otelo, Oscarito, Fada Santoro, Eliana Macedo, Julie Bardot, Cyl Farney e Zé Trindade.

As chanchadas produzidas pela Atlântida refletem, de certa forma, uma construção cultural do que seria o povo brasileiro, construção que tem início no século XX e que parte da mestiçagem como um dos fatores que irão determinar para a construção de uma possível identidade cultural. Há também, nesse período, também uma influência política, pois já que, depois da década de 1930, o governo de Getúlio Vargas passou a promover a industrialização no Brasil como forma de elevar o status da nação. Desta forma, a relação entre o Estado e a indústria cultural foi o que possibilitou a criação de empresas cinematográficas como a Cinédia e a Atlântida aqui no Brasil. Segundo Silva e Ferreira (2010, p. 151):

O gênero chanchada se apropria da conjuntura sociocultural urbana e popular da cidade do Rio de Janeiro, materializando-se em filmes musicais que têm como pano de fundo a cosmovisão carnavalesca. A tradição de criar tramas em que o carnaval carioca é o motivo do enredo, vão alcançar seu auge nas chanchadas musicais produzidas pela Atlântida a partir da década de 1940, quando estes filmes se cristalizaram no imaginário popular, tornando-se a marca registrada do estúdio.

Na chanchada “Carnaval Atlântida” (BRA-1952), fica implícita a crítica ao cinema hollywoodiano. Na trama, um produtor chamado Cecílio B. de Milho (referência ao produtor hollywoodiano Cecil B. De Mille) encomenda um roteiro sobre Helena de Tróia a dois roteiristas (Grande Otelo e Colé), que desenvolvem o argumento como uma chanchada carnavalesca. O produtor, enraivecido, rebaixa os roteiristas a faxineiros.

O filme “Carnaval Atlântida” (BRA-1952), utiliza-se de um recurso metalinguístico, ao abordar, de forma crítica e irreverente, a finalidade real da própria produtora Atlântida, que era produzir filmes com alto teor de humor em contraposição à seriedade dos filmes hollywoodianos. Enquanto filmes norte-americanos, com a pompa de seus roteiros e sua produção caríssima, de filmes norte-americanos ocupavam o mundo, a sátira a esse tipo de filmes produzidos em Hollywood, encontrava na chanchada brasileira a sua maior expressão.

A chanchada irá também alavancar algumas ações empreendedoras que marcarão a história do cinema brasileiro. Em 1952, os fundadores da Companhia Cinematográfica "Vera Cruz", Francisco Matarazzo e Franco Zampari, convidaram o ator Amácio Mazzaropi para fazer um filme intitulado “Sai da frente” (BRA-1952). O filme conta a história de um dia de trabalho de Isidoro, um motorista de caminhão que fazia fretes na região de São Paulo. Durante um frete em direção a Santos,

descendo a serra pela Via Anchieta, inúmeras situações engraçadas vão acontecendo, fazendo do filme uma comédia sensacional.

"Sai da Frente" (BRA-1952) deu um fôlego à produtora Vera Cruz, que estava em dificuldades financeiras. Mazzaropi irá fazer alguns outros filmes após este primeiro pela Vera Cruz, e também em por produtoras diferentes, mas, entusiasmado, o ator e artista de circo, vendeu a sua própria casa para fundar sua própria produtora, a PAM Filmes (Produtora Amácio Mazzaropi), em 1958.

Amácio Mazzaropi é, – assim como ao lado das óperas filmadas da década de 1900, promovidas exibidas pelas salas fixas de cinema, (Cinematographos) e das chanchadas da década de 1930, um marco no cinema nacional. Mazzaropi será o criador de Jeca- tatu, a personagem caipira e ingênua que provocou risos em toda uma geração. Jeca tatu, trará uma imagem do povo brasileiro, a do caipira do interior. Essa imagem criada por Mazzaropi, é decisiva quando pensamos em analisar sociologicamente a construção da identidade do povo brasileiro.

No ano de 1961, Mazzaropi produziu “Tristeza do Jeca” (BRA-1961), seu décimo terceiro 13º filme, o qual. Este filme é importante porque demarca uma transição significativa na produção de seus filmes. "Tristeza do Jeca" foi o primeiro filme a ser passado na TV (foi exibido no Festival de Cinema Brasileiro da TV Excelsior) e também o além de ser o seu primeiro filme em cores de Mazzaropi, com revelação e trucagem feitos na Cidade do México. Neste mesmo ano, Mazzaropi adquiriu os 184 alqueires da Fazenda da Santa e construiu o estúdio de gravações da PAM Filmes. Anteriormente, Mazzaropi necessitava estabelecer parcerias para ocupar e utilizar o estúdio de outras produtoras.

Em 1979, já bastante doente, Amácio Mazzaropi fez seu 32º filme, "Jeca e a égua milagrosa" (BRA-1979). Em 1980, começou a produção de mais uma filme, "Maria Tomba Homem", obra que não foi finalizada, pois Amácio Mazzaropi faleceu no Hospital Albert Einstein, em São Paulo, no dia 13 de junho de 1981, vítima de septicemia. O cinema brasileiro, então, estava então de luto, por perder um dos seus maiores atores e realizadores.

Outro ícone de sucesso de bilheteria foram os filmes do grupo humorístico "Os Trapalhões", formado inicialmente por Renato Aragão (Didi), e Manfred Santana (Dedé), Antônio Carlos Bernardes Gomes (Mussum) e Mauro Faccio Gonçalves (Zacarias). A estréia do grupo ocorreu em 1966, na antiga TV Excelsior, porém o grupo não estava completo. De início do que seria o grupo "Trapalhões", só faziam parte inicialmente Renato Aragão e Manfred Santana; em 1972, Antônio Carlos de Santana Bernardes Gomes (Mussum) entrou no grupo e, em 1974, o último integrante, Mauro Faccio Gonçalves (Zacarias).

No cinema, os filmes do grupo foram responsáveis por grandes bilheterias, sendo que alguns dos filmes dos "Trapalhões" figuram entre as maiores bilheterias do cinema brasileiro. O filme "O trapalhão nas minas do Rei Salomão", de 1977, está entre as dez maiores bilheterias, com quase 5,8 milhões de espectadores, assim como "Os saltimbancos trapalhões", de 1981, com mais de 5,2 milhões de espectadores (Abraccine,2018).

Com o filme "Adorável trapalhão", de 1967, Renato Aragão deu início a uma parceria duradoura com Josip Bogoslaw Tanko, diretor croata que possui uma história ímpar na sua relação entre o cinema e momentos marcantes da história, tendo filmado, por exemplo, o bombardeio de Belgrado em ocasião da invasão do exército alemão na antiga Iugoslávia. Após perder toda a família na Segunda Guerra Mundial, o diretor croata fixou residência no Brasil em 1948, contribuindo para a profissionalização do cinema brasileiro, dada sua larga experiência cinematográfica na Europa. Faleceu no dia 5 de outubro de 1993, depois de ter realizado cerca de 38 filmes.

A parceria entre Tanko e "Os Trapalhões" foi responsável pela construção de filmes que renderam um público ímpar, das dez maiores bilheterias de filmes produzidos pelo grupo "Trapalhões", seis delas foram dirigidas por Tanko. Na época, os filmes costumavam ser lançados no período de férias escolares, visando atingir seu público alvo, as crianças. Por causa da presença dos filmes do estilo pornochanchada, os filmes dos Trapalhões eram uma alternativa para o cinema em família. Muitos destes filmes embarcaram na onda de sátiras de sucessos norte -americanos, como "Os Trapalhões nas Minas do Rei Salomão" (1977), "Os Trapalhões na Guerra dos Planetas" (1978), uma referência à "Star Wars" (EUA-1977), e "Os Trapalhões e o Mágico de Oróz" (1984), como uma sátira ao filme de Hollywood "O Mágico de Oz" (EUA-1939).

Os filmes dos Trapalhões são um marco importante para o cinema brasileiro, não somente pela audiência cativa de público, mas por representarem uma tentativa de profissionalização do cinema brasileiro, colocando-se como uma alternativa aos filmes estrangeiros da época.

O cinema Novo

Em 1950, alguns cineastas brasileiros como Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Olney São Paulo, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Ruy Guerra e Rogério Sganzerla, resolveram romper com o cerco da bastante comercial indústria cinematográfica internacional, criando um novo movimento que buscasse desenvolver uma proposta de um cinema genuinamente brasileiro. Tratava-se do movimento que ficaria conhecido como "cinema novo".

O contexto histórico que envolve o surgimento deste movimento é que cineastas baianos e paulistas, a partir do Congresso Brasileiro de Cinema, e das falências dos estúdios cinematográficos paulistas, decidiram elaborar a proposta de um novo cinema para o Brasil, que se diferenciasse das chanchadas e do caro cinema hollywoodiano. Assim, influenciados pelos movimentos do neorealismo italiano e da *pela nouvelle vague* francesa, estes cineastas partem para a construção de filmes com boa densidade crítica e estética, cujo lema era “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”.

A grande maioria destes filmes foi produzida com um baixo orçamento, mas com uma proposta ousada e experimental de uma nova forma de fazer filmes no Brasil, onde o aspecto técnico não era o mais importante. Muitos deles foram filmados com uma simples câmera de mão, com narrativa simples, objetiva e bem trabalhada. Segundo Carvalho (2006, p. 287):

[...] 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.

Neste ínterim, muitos filmes despontaram como um marco deste novo cinema. Dentre eles, o pioneiro foi “Rio, 40 graus” (BRA-1955), dirigido por Nelson Pereira dos Santos. O filme mostra a vida de cinco garotos de uma favela no Rio de Janeiro, evidenciando uma realidade ignorada por muitos até então.

A proposta ousada reunia interesses bastante diversificados. Grandes companhias – como a Atlântida, que produziu as famosas “chanchadas”, comédias de grande apelo popular, ou a Vera Cruz, cujo interesse ia em direção à produção de filmes nos moldes hollywoodianos – procuravam uma renovação na forma como de fazer cinema. Porém, o interesse destas empresas esbarrava no alto custo que as grandes produções hollywoodianas possuíam, o que viabilizou um projeto inteiramente diferente, dando origem ao cinema novo.

Fora deste contexto, algo inusitado aconteceu quando em 1962, o filme brasileiro “O pagador de promessas”, dirigido por Anselmo Duarte e baseado na obra de Dias Gomes, alcançou projeção

mundial ao ser indicado e vencer à Palma de Ouro no Festival de Cannes. Essa obra de Anselmo Duarte, conta a história de Zé do burro (Leonardo Villar), que fez uma promessa de carregar uma cruz de sua casa até a Igreja de Santa Bárbara, em Salvador, no estado da Bahia. No entanto, ele é proibido de entrar na igreja quando o padre local descobre que a promessa fora feita para salvar a vida de um burro, sendo que a mesma fora realizada em um terreiro de Candomblé.

Essa obra evidencia a presença do forte sincretismo religioso presente em nosso país, assim como o preconceito e a intolerância religiosa ao contar a história de Zé do burro. De uma hora para outra, Zé transforma-se numa espécie de mártir ao ser descrito pela imprensa local de Salvador como um símbolo de resistência e luta.

Na época, os resultados atingidos pela premiação em festivais internacionais de cinema pelo filme "O Pagador de Promessas", gerou uma discussão fervorosa no Brasil. Ramos (1987) destaca que um dos precursores do cinema novo, Glauber Rocha, criticou veementemente Anselmo Duarte e outros cineastas, como Lima Barreto, Roberto Faria, Ruben Biáfara e Carlos Coimbra, que estariam fazendo um cinema do espetáculo, apenas para ganhar prêmios e dinheiro, algo que fugia e contrariava a proposta dos cinemanovistas. Com um artigo escrito em novembro de 1962, Glauber Rocha criava uma espécie de marco divisor no cinema brasileiro, no sentido de estabelecer a diferença do cinema que estava sendo preterido pelos cinemanovistas.

Glauber Rocha é, de fato, o grande nome do cinema novo. O cineasta baiano, que obteve sua formação cinematográfica a partir do cineclubismo, não apenas construiu filmes como também escreveu sobre eles, exercendo influência sobre o cinema mundial. Curiosamente e de forma surpreendente, Martin Scorsese, em uma entrevista em 2006, declarou abertamente sua preferência seu interesse pelo trabalho de Glauber Rocha e pelo seu filme favorito "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (BRA-1969), destacando a poesia e a estética revolucionária de Glauber Rocha, que o haviam impressionado de maneira ímpar.

O primeiro filme desse Glauber, "Barravento" (BRA-1962), era originalmente para ser dirigido pelo roteirista e diretor Luiz Paulino dos Santos. Porém, quando Glauber assumiu o projeto, acabou divergindo das ideias de Paulino de forma radical, o que o levou, inclusive, a romper com a amizade e afastá-lo do projeto. Em Barravento, Glauber Rocha não somente promoveu alterações no roteiro, como redefiniu o elenco, além do e o fio condutor da história. Há quem considere que "Barravento" possui alguns problemas de condução da história (roteiro), que tem um bom início, mas quem não consegue alcançar um bom desenvolvimento ,como em projetos posteriores como "Deus e o Diabo na Terra do Sol" e "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro" (BRA-1969), porém esse

filme inaugura a marca de Glauber Rocha no cinema brasileiro, abrindo portas para pensar e fazer um novo tipo de cinema. Em "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (BRA-1963), Glauber Rocha:

Examina as formas nordestinas de resistência popular, para mostrar a insurreição de líderes em um sistema de opressão, embora sejam revoltas não revolucionárias, visto que o beato seria um rebelde metafísico e o cangaceiro, um rebelde anarquista, segundo sua definição. Para o cineasta, o filme não é realista e sim uma crítica que usa dramaticamente figuras históricas dessas revoltas nordestinas. (Carvalho, in. Mascarello, 2006, p. 290).

O que Glauber Rocha evidencia com este filme, são as formas de exploração e miséria dentro do território nordestino, evocada por figuras como coronéis, ícones da cultura local que dominavam o povo pela força ideológica ou pela violência física. Num cenário onde tudo corrobora para a manutenção da dominação e da exploração, surgem figuras lendárias e revolucionárias como os cangaceiros, que lutam pela mudança e que demonstram a necessidade urgente de transformação e de destruição das formas de dominação política existentes no sertão nordestino.

O cinema novo abre, desta forma, uma nova perspectiva para o Brasil dentro do cenário do cinema mundial. Esta inserção permitirá aos cineastas brasileiros o delineamento de uma nova estética fílmica, que irá fugir dos moldes hollywoodianos, com características específicas de um país subdesenvolvido, porém com um cinema em desenvolvimento.

A retomada do cinema brasileiro

Conforme a classificação de Earp e Sroulevich (2008), poderíamos dividir a produção cinematográfica brasileira a partir dos anos 1970, considerando um do ponto de vista econômico, em três momentos: A Era de Ouro (1971 a 1987), os Anos de Chumbo (1988 a 1995) e a Retomada (1996 em diante).

Após a forte presença da chanchada, e dos filmes de Mazzaropi, a produção cinematográfica nacional encontrará algumas dificuldades com a instauração do Golpe Militar de 1964. No entanto, a política de censura instaurada com o Regime Militar, curiosamente acabou alavancando um gênero curioso no Brasil, na década de 1970: a pornochanchada. A pornochanchada foi um gênero surgido no Brasil após a Ditadura Militar que focava na construção de filmes com alto teor erótico.

Uma vez que, devido às políticas públicas do período, os filmes com cenas de sexo explícito foram proibidos, esse gênero acabou demonstrando ser um nicho bastante lucrativo devido as características apresentadas no período. Um dos primeiros filmes desse gênero foi “Os paqueras”, dirigido por Reginaldo Faria. O gênero desagradava a muitas pessoas, principalmente aos setores mais moralistas da sociedade, que, em muitos momentos, acabaram intervindo junto ao governo para a censura sobre a exibição de alguns desses filmes.

Estes filmes eram polêmicos porque exploravam, com alto nível de eroticidade, temas que aguçavam a imaginação do público, como por exemplo, a virgindade, o adultério e a conquista amorosa. A crítica também não via com bons olhos, pois consideravam os enredos apelativos, grosseiros e vulgares. O gênero da pornochanchada foi influenciado principalmente pelas comédias eróticas italianas. No Brasil, o gênero fazia uma espécie de releitura, trazendo o aspecto da comédia popular urbana e do erotismo presentes no final da década de 1960.

Mas há uma curiosidade com relação a esse gênero: a verdade é que, em termos mercadológicos, a fase dos filmes da pornochanchada na década de 1970, possibilitou uma grande arrecadação, impulsionando o cinema nacional. Fato que pode ser observado, por exemplo, com o filme “A dama da lotação” (BRA-1978), dirigido por Neville de Almeida, que teve a sexta maior bilheteria do cinema brasileiro, com 6,5 milhões de espectadores.

Com o declínio da ditadura militar no final da década de 1980, os filmes da pornochanchada perderam a sua força. A ausência de censura e o processo de redemocratização abriram portas para os filmes pornográficos, o que gerou o fim da receita dos filmes com temáticas eróticas da pornochanchada.

A década de 1980 é considerada, por muitos, como “a década perdida”. A crise que se abalou sobre o Brasil, tanto política quanto economicamente, parece ter jogado o cinema brasileiro num estado de inércia neste período. Mas não foi bem isso que ocorreu.

Em “O cinema dos anos 80”, organizado por Amir Labaki (1991), é expressada uma visão interessante de que o cinema da década de 1980, salvo exceções, organizou-se no a partir do que críticos como Fredric Jameson e Terry Eagleton chamariam de paródia e pastiche.

Nem o cinema norte-americano escapou desta alcunha. Podemos observar que, nos Estados Unidos, são desta época inúmeros filmes que abordavam temas da juventude e do entretenimento. No Brasil, a maior parte destes filmes norte-americanos produzidos na década de 1980, tornar-se-iam populares ao serem exibidos, na década de 1990, na programação de uma das maiores emissoras de televisão do país, a Rede Globo, em uma programação diária conhecida como “Sessão da Tarde”.

Curtindo a vida adoidado (EUA-1986), direção de John Hughes é um dos filmes que fizeram parte da programação jovem das tardes da Globo na conhecida “Sessão da Tarde” na década de 1990. O filme se transformou num ícone cult e também popularizou a carreira do ator Matthew Broderick no final da década de 1980.

Durante a década de 1980, o Brasil passava por um processo político e econômico demasiadamente complexo. A inflação atingiu níveis altíssimos e os planos governamentais não conseguiram sanar o problema. O país ainda vivia a experiência de reabertura democrática após 20 anos de ditadura militar no país.

Neste período (década de 1980) o Brasil passou a produzir filmes com temáticas mais sérias. É o caso de "Eles não usam black tie" (BRA-1981), de Leon Hirszman, "Pixote, a lei do mais fraco" (1981), de Hector Babenco, "Memórias do cárcere" (1983), filme de Nelson Pereira dos Santos e, do cineasta Arnaldo Jabor, , "Eu te amo (1981)" e “Eu sei que vou te amar" (1986), do cineasta Arnaldo Jabor.

Além dessas obras, neste período o filme de maior sucesso internacional foi "O beijo da mulher aranha" (BRA/EUA-1985), também dirigido por Hector Babenco. Este filme foi realizado em parceria com os Estados Unidos, e rendeu ao filme indicações ao Oscar nas categorias de de melhor filme, melhor roteiro adaptado, e melhor ator. Das indicações, o filme saiu vencedor apenas na categoria de melhor ator, estatueta faturada pelo ator William Hurt. O filme recebeu também o prêmio de melhor filme estrangeiro do Independent Spirit Award.

Em uma época de baixos investimentos e de fim de fomento público ao cinema, “O Beijo da Mulher Aranha” foi o filme de maior destaque da década numa produção cooperativa entre Estados Unidos e Brasil, com elenco misto de ambos os países. No Brasil, uma das principais produtoras, a Embrafilme, fundada em 1969, teve seus recursos cortados pelo PND - Plano Nacional de Desestatização (PND), instituído pelo então presidente da república Fernando Collor de Mello, no ano de 1991. Como a Embrafilme, principal produtora e distribuidora fomentada com recursos públicos, deixou de existir, o cinema encontrou severas dificuldades para se manter ativo no país, no que ficou conhecido como os Anos de Chumbo, que vai de (1988 a 1995).

A Embrafilme era uma empresa de capital misto, mas controlada pelo Estado. A justificativa para o fim da empresa foi que ela mesma não conseguia mais desenvolver políticas nem captar recursos que fomentassem o cinema nacional e, por isso, era necessária uma nova política de incentivo. Dentro deste contexto, no ano de 1991, foi criada uma lei de incentivo à cultura, a Lei Rouanet, que

destina estabelece mecanismos para captar e canalizar recursos para a produção de filmes (e para outros projetos culturais) no Brasil até a atualidade.

Depois de quatro anos de severas dificuldades causadas pelo fim da aplicação de recursos pelo governo federal, o cinema brasileiro começou a ressurgir. Esse ressurgimento agora no ano de 1995 se deve ao fato de que a Lei Rouanet passou a receber um outro incentivo devido à criação da Lei do Audiovisual. Os anos de entre 1995 e 2002, período da gestão do então presidente da República Fernando Henrique Cardoso, considera-se a época do "cinema da retomada".

A projeção do cinema brasileiro no cenário internacional

Segundo Nagib (2002) retomada do cinema brasileiro teve início a partir de 1995. Nesse período, algumas produções brasileiras começaram a despontar, sendo indicadas inclusive a várias premiações, inclusive no exterior. Um dos filmes símbolo da retomada do cinema brasileiro foi "O Quatrilho" (BRA-1995) dirigido por Fábio Barreto e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1996. O filme se passa no ano de 1910, numa comunidade rural italiana no Estado do Rio Grande do Sul, quando dois casais muito amigos passam a morar na mesma casa. A trama se desenvolve quando uma das esposas se interessa pelo marido da sua amiga, até que os dois decidem fugir, deixando seus parceiros para trás.

Segundo Nagib (2002), "O Quatrilho" marca um período importante e é festejado pelo cinema nacional, pois havia mais de 30 anos que um filme totalmente brasileiro não alcançava uma projeção internacional. O último filme a obter esse êxito havia sido o filme "O pagador de promessas" (BRA-1962) de direção de Anselmo Duarte. "O Quatrilho" não ganhou o Oscar de Melhor filme, mas abriu caminho para a cinematografia brasileira ser olhada com outros olhos pela crítica internacional.

Na festa do Oscar de 1998, o cinema brasileiro recebeu novamente uma indicação de melhor filme estrangeiro com "O que é isso, companheiro?" (BRA-1997), direção de Bruno Barreto. A história retrata com fidelidade o real sequestro real do então embaixador estadunidense no Brasil, Charles Burke Elbrick, pelos grupos guerrilheiros Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e Aliança Libertadora Nacional (ALN) durante a Ditadura Militar.

No ano seguinte, em 1999, o cinema brasileiro já colhia os frutos da retomada do cinema brasileiro e de sua projeção internacional. Depois do sucesso do filme "O que é, isso companheiro?" (BRA-1997), o filme do diretor Walter Salles intitulado "Central do Brasil" (BRA-1998), recebeu duas

indicações ao Oscar: melhor filme estrangeiro e melhor atriz para Fernanda Montenegro. Aliás, Fernanda Montenegro é, até hoje, a única atriz brasileira a ter sido indicada a um Oscar na grande festa do cinema norte-americano. Essa obra apresenta uma narrativa simples, porém muito sentimental, através da relação entre uma mulher chamada Dora (Fernanda Montenegro) e de um menino chamado Josué (Vinícius de Oliveira), onde após a morte da mãe do menino, a personagem Dora decide levá-lo até seu pai no nordeste, numa viagem atravessando o país.

Na noite da maior festa do cinema estadunidense, o Oscar em 1999, o Brasil levava uma esperança de pela primeira vez levar uma estatueta para casa. Porém havia, no caminho brasileiro, outro cineasta genial, o italiano Roberto Benigni, com o seu longa "A vida é bela" (ITA-1998), que, indiscutivelmente, levou o prêmio de melhor filme estrangeiro naquela noite. Porém, "Central do Brasil" a obra de Walter Salles levou recebeu muitos outros prêmios do cinema mundial, faturando o Globo de Ouro e o BAFTA como melhor filme estrangeiro, venceu o Urso de Ouro no Festival de Berlim, junto com com prêmio do Urso de Prata para Fernanda Montenegro como melhor atriz, além de sair com o Prêmio Especial do Juri. Ao todo, foram mais de 30 premiações, um bom sinal para um cinema que lutava por sua ascensão havia décadas.

Novamente, em ano de 2001, Walter Salles mais uma vez apresentaria um belíssimo filme ao seu público: Tratava-se de "Abril Despedaçado" (BRA-2001) . O filme conta a história de duas famílias rivais que brigam por um pedaço de terra no sertão nordestino, onde assassinato e vingança andam de mãos dadas em meio ao turbulento conflito. Apesar de não ter tido uma exibição ampla no Brasil, este filme foi considerado pela Associação Brasileira de Críticos do Cinema Abraccine (ABRACCINE, 2015) como um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

Em 2002, Fernando Meirelles encerraria esta fase de retomada do cinema brasileiro com seu estrondoso "Cidade de Deus" (BRA-2002). O filme narra a história do nascimento do crime organizado na favela da Cidade de Deus, em 1960, que se transformou em um dos lugares mais perigosos da cidade do Rio de Janeiro no começo dos anos 1980. O filme é considerado pela crítica especializada (ABRACCINE, 2015) como um entre os 10 melhores filmes brasileiros de todos os tempos. O filme com roteiro espetacular de Bráulio Mantovani e a direção segura e competente de Fernando Meirelles, é em vários aspectos tanto estéticos quanto técnicos, algo excelente, não deixando de dever em nada aos melhores filmes estadunidenses do mesmo gênero.

"Cidade de Deus" (BRA-2002) de direção de Fernando Meirelles encerrou uma etapa importante da retomada do cinema brasileiro, inclusive com projeção internacional e abrindo as portas para foco nos filmes de ação com roteiros bem trabalhados. Uma prova é que, em 2003, o filme "Carandiru" (BRA/ITA/ARG-2003), dirigido por Hector Babenco, apresentou uma história de

impacto, ao narrar o massacre de presidiários no ano de 1992 na então casa de detenção conhecida como Carandiru. A obra é baseada na experiência real do médico Dráuzio Varella, que, anteriormente, já havia narrado a história em seu livro “Estação Carandiru”.

Em 2007, outro filme viria a ocupar a atenção da crítica internacional. Tratava-se do filme " Tropa de elite" (BRA-2007), dirigido por José Padilha. O filme narra o difícil enfrentamento de um batalhão de operações especiais (Bope) contra o crime organizado nas favelas do Rio de Janeiro. O filme, que imortalizou o ator Wagner Moura ao interpretar o controverso Capitão Nascimento, coloca em discussão uma série de questões políticas e sociais, que passam pela criminalidade, pela corrupção e pela violência como forma de coibir o crime. Anos depois, a sequência do filme de José Padilha, "Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro" (BRA-2010) conquistaria a maior bilheteria da história do cinema brasileiro até então, atraindo cerca de mais de 11 milhões de espectadores. Porém a polarização política no Brasil após os eventos do impeachment da presidente Dilma Rousseff, traria um gosto amargo ao diretor, visto que “Tropa de Elite” é visto por muitos críticos como um filme fascista, uma vez que insinua a naturalização da violência e da tortura como a única forma de coibir o crime.

Em 2022 diante dos desafios apresentados no contexto da pandemia da COVID-19, foi aprovada a Lei Complementar 195/2022 que ficou conhecida como Lei Paulo Gustavo em homenagem ao ator brasileiro falecido em decorrência do vírus. Em 2023, o presidente Luíz Inácio Lula da Silva regulamentou definitivamente a lei (que fora colocada num contexto emergencial na época). Com a medida, o governo libera R\$ 3,8 bilhões do superávit do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e de outras fontes de receita vinculadas ao Fundo Nacional de Cultura (FNC) para municípios, estados e o Distrito Federal investirem na produção de eventos culturais.

O texto da lei garante medidas de acessibilidade e ações afirmativas nos projetos, com mecanismos de estímulo à participação e ao protagonismo de mulheres, negros, indígenas, povos tradicionais, populações nômades, segmento LGBTQIA+, pessoas com deficiência e outras minorias. Ela estabelece, ainda, que os chamamentos devem ter oferta de no mínimo 20% das vagas para pessoas negras e mínimo de 10% para indígenas.

Do valor total, R\$ 2,7 bilhões serão aplicados no setor audiovisual, com R\$ 1,95 bilhão voltados ao apoio a produções audiovisuais, de forma exclusiva ou em complemento a outras formas de financiamento.

Considerações Finais

Analisamos, neste texto, a difícil trajetória do cinema nacional, suas principais adversidades e conquistas. De uma forma geral, constata-se que o apoio e o fomento governamental ao cinema sempre foi uma necessidade, até mesmo porque seria muito difícil para o cinema brasileiro competir com as grandes produtoras internacionais. Após um período inicial de descobertas e experimentos, o Brasil conseguiu encontrar-se em meio a sua própria cultura e desenvolver um cinema com a cara do povo brasileiro.

Assim, percebemos que a chanchada foi um elemento importante de impulsão do cinema nacional. Igualmente importante foi o movimento do cinema novo, cujo precursor, Glauber Rocha, ajudou a colocar o Brasil num ponto mais elevado da cinematografia mundial, ao criar uma nova proposta fílmica. O cinema novo carrega, sob o olhar da crítica, uma nova perspectiva estética, tipicamente brasileira e focada em nossos problemas e em nossas realidades política, econômica e cultural.

Ressaltamos também a importância de Amácio Mazzaropi para o cinema brasileiro. Longe de uma estética sofisticada ou de técnicas e trucagens, a simplicidade de Mazzaropi nos proporcionou a satisfação de perceber que o cinema é muito mais do que apenas um instrumento de crítica. Esse artista ilustra a imagem do povo brasileiro, um povo de origem humilde, batalhadora, formado por gente simples que luta pela sobrevivência. Em muitas pessoas, é despertado um sentimento nostálgico ao lembrar da filmografia de Mazzaropi, das peripécias do Jeca, caipira do interior, poço de honestidade e de coragem. Ele provou que fazer cinema no Brasil pode parecer utópico, porque o homem vive em detrimento dos sonhos, mas não é delírio.

Para finalizar, destacamos a importância da retomada do cinema nos anos de 1995 a 2002. Percebemos que esta retomada foi importante, pois colocou o cinema brasileiro novamente no mapa do cinema mundial, mostrando que não somos apenas competitivos, mas que também sabemos como fazer bons filmes, tanto do ponto de vista técnico quanto estético. Por último destacamos a importância da aprovação da Lei Paulo Gustavo que trouxe um grande fomento à cultura, em especial ao cinema brasileiro.

Referências

CARVALHO, M. do S. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, F. (Org.). História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006. (Coleção Campo Imagético). p. 289-310.

DIB, A. Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros. Abraccine. 27 nov. 2015. Disponível em: <<https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>>. Acesso em: 15 maio 2023.

GOMES, P. E. S. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MICHEL, R. C.; AVELLAR, A. P. A indústria cinematográfica brasileira: uma análise da dinâmica da produção e da concentração industrial. *Revista de Economia*, v. 38, n. 1, ano 36, p. 35-53, jan./abr. 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/economia/article/view/28285/18751>>. Acesso em: 10 maio 2023.

NAGIB, L. O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

RAMOS, F. História do cinema brasileiro. São Paulo: Art, 1987.

SILVA, A. J. da; FERREIRA, L. M. A. Cinema, memória e discurso: o gênero chanchada na perspectiva bakhtiniana. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 145-154, 2010. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/download/4306/2910>>. Acesso em: 14 maio 2023.

SOUZA, C. R. de. Os pioneiros do cinema brasileiro: raízes do cinema brasileiro. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 20-37, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Souza.pdf>. Acesso em: 9 maio. 2023.

Autor:

Alessandro Reina

É formado em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (2005), especialista em Filosofia Antiga e Medieval (2009) e em Filosofia da Educação (2011), mestre (2014) e doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná (2022). Atua como pesquisador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Sobre o Ensino da Filosofia (NESEF-UFPR) e como coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Cinema e Filosofia (GECEF) do Claretiano – Centro Universitário. Sua área de atuação e pesquisa compreende educação, filosofia e cinema. Atua no ensino de Filosofia nos níveis superior e médio.

E-mail: alessandroreina@claretiano.edu.br