

Cinema como fetiche, ou fazendo cinema e tirando onda

Atualmente os profissionais de cinema reconhecem mais comumente dois tipos de filmes: o filme de autor e o filme comercial. No primeiro, reconhecem arte e idealismo. No segundo, a indústria de entretenimento: filmes de ação, tiros, comédias de humor rasteiro, diálogos recheados de frases de efeito, heróis, vilões, etc.

Nos anos 1960, o Cinema Novo e a *estética da fome*¹ deram ao Brasil seu quinhão de sucesso europeu no campo do cinema de autor. Nos anos 1970 e 1980 o cinema de arte continuou a ser almejado no Brasil, mas o que dominou foi o sucesso do cinema de entretenimento local: a pornochanchada. De um lado o ideário socialista, a luta contra a ditadura e o deslumbramento frente à rápida mudança dos costumes no país: uso de drogas como libertadora da mente, hedonismo, sensualidade, nudez “artística”, liberação sexual, ódio à “burguesia”, etc. Era o desbunde revolucionário, a porralouquice libertária, a transgressão emancipadora... Do outro lado, era o sexo vulgar, o machismo de terceiro mundo, a pedofilia disfarçada (ou não tão disfarçada assim) e roteiros próximos aos de filmes pornográficos (com o mesmo grau de complexidade e inteligência, digamos).

O primeiro tipo de filme concorria a prêmios no exterior e às vezes até a bilheterias em outros países. Davam prestígio e fama de artista aos seus realizadores. Já a pornochanchada resultava em carreira nas salas comerciais do país (aquelas grandes, de centros de cidade, que depois viraram igrejas evangélicas) e também em dinheiro aos seus realizadores. Seu público eram homens querendo assistir pornografia nas salas de cinema, mas que não chegavam a tanto – talvez por vergonha, por medo “da patroa” ou mesmo por nojo do ambiente. No meio do caminho, muitos diretores tentavam fazer arte mas acabavam, por necessidade (ou por intenção mesmo), também fazendo pornochanchada – às vezes as duas coisas no mesmo filme. Há até quem fale em pornochanchada *underground*, ou pornochanchada *cult*.

Não há dúvida que esta divisão da filmografia brasileira bem representa o Brasil de uma época: sensualidade e comércio canibal, de um lado, e esquerdismo de classe média

¹ Refiro-me nesse texto à *estética da fome* num sentido mais generalista do que a ideologia pregada por Glauber Rocha em seu manifesto “Estética da Fome”.

e anti-moralismo, de outro. Mas e depois, o que aconteceu a partir de meados dos anos 1990, com a “retomada” do cinema nacional? A estética da fome já havia se tornado rarefeita nos anos 80, mas o cinema do país ainda não havia conseguido retratar o Brasil urbanizado para o próprio brasileiro mediano e urbanizado. As mudanças internacionais dos anos 90 também dificultaram que os artistas nacionais continuassem a perseguir o romantismo socialista. A crise era geral.

É unanimidade que o cinema nacional tenha praticamente desaparecido no começo dos anos 90 por falta de apoio do Estado. Mas talvez não tenha sido apenas por isso. Uma crise de identidade mais ampla pode ter implodido a motivação dos realizadores locais, perdidos quanto ao que filmar, como filmar e para que filmar. Afinal, os famintos do sertão agora estavam predominantemente nas periferias das grandes cidades, e a ideologia socialista parecia morta. Os cinemas dos centros de cidade haviam desaparecido e a pornochanchada havia perdido seu poder de sedução – substituída pela pornografia pura no vídeo cassete (em casa mesmo – menos constrangedor, mais asseado e mais barato) e pela diversão americanizada nas suntuosas salas de cinema dos shopping centers (pra quem podia pagar, é claro). O acesso mais amplo aos aparelhos de vídeos cassetes também dera início à pirataria de filmes no Brasil, a principal forma que o cinema de entretenimento teve para se tornar popular no país – e o principal modo como os brasileiros conseguem se incluir na globalização tecnológica.

Como encontrar uma linguagem nesta entressafra ideológica e cultural? O que filmar? Quais seriam os personagens? Como eles dialogariam? O que pensariam das coisas? Quais seriam seus anseios? Como expressariam toda essa confusão da vida nacional? A única referência audiovisual que se mantivera contínua durante essa transição cultural e política do país foram as novelas da Rede Globo, porém um tanto quanto restritas a uma artificial elite carioca e a mundos interioranos e de periferia míticos e falseados. Elas não serviriam como referência cinematográfica – embora tenham até servido a um determinado tipo de filme de entretenimento dos anos 2000, especialmente comédias românticas. No geral, portanto, era preciso “reinventar” o Brasil para este novo cinema pós-embrasil e pós-queda do muro de Berlim. Era preciso redescobrir o que se tornaria cinematográfico nesse “novo” Brasil, o que atrairia público e crítica, o que agradaria aos júris de festivais, o que daria inspiração. O cinema

brasileiro precisava ser reconstruído, e isso estava muito além da mera falta de patrocínio do Estado.

Cinema não é um retrato da realidade, embora a realidade às vezes esteja nele. Em cinema, contudo, é preciso construir histórias verossímeis, possíveis de se acreditar, e que reflitam as expectativas emocionais e de imaginação de quem o assiste. Essa construção da linguagem cinematográfica de uma época não é algo orquestrado, dirigido, embora às vezes uma ou outra força política tente fazer com que seja. O mais comum é haver alguns experimentadores de linguagem que acabam lentamente checando quais linguagens funcionam, quais não funcionam, e progredindo de curtas a longa-metragens até chegar a filmes bem resolvidos e convincentes. A partir de 1995, muitos realizadores passaram a fazer isso, simultânea e desarticuladamente, cada qual aproveitando as novas oportunidades e experimentando seus próprios caminhos. Também se assistiam entre si e absorviam o modelo uns dos outros. Alguns antigos realizadores conseguiram adaptar-se aos tempos, mas o que prevaleceu mesmo foram os novos cineastas e produtores, e seus filmes que foram dando certo – quase sempre seguindo o mesmo caminho de sempre, sendo premiados fora do país para depois serem ovacionados pela crítica local.²

Já no começo dos anos 2000 era possível ver a “cara” desse novo cinema brasileiro, o cinema da “retomada”. Entre dirigismos políticos pontuais, a contínua busca eventual de alguns cineastas por fazerem arte pessoal e um novo diálogo com o público, o resultado foi novamente – e surpreendentemente – tão homogêneo e fácil de resumir quanto o cinema que o havia precedido. Infelizmente também no cinema o que prevalece, nesses tempos de globalização em massa dos estilos de vida, é o predomínio, durante um certo período, de determinadas óticas, visões de mundo e temas, havendo pouca variação em torno disso, já que as variações costumam ser rejeitadas nos editais do governo, nas seleções dos festivais, nas distribuidoras comerciais e nas salas de cinema – e, portanto, caso consigam ser filmadas, raramente são vistas.

Na década de 2000, continuou existindo filmes autorais e filmes de entretenimento. Hollywood continuou dominando o mercado brasileiro do cinema de entretenimento, com raras exceções a filmes brasileiros de três tipos: auto-ajuda (filmes com “lições de

² O que nos faz pensar, paralelamente, em uma outra questão: até que ponto a “estética da fome” e, mais recentemente, a “estética da periferia brasileira” foram movimentos estéticos genuinamente nacionais? Afinal, foram catalisados pelo olhar internacional.

vida”), comédias (quase sempre românticas) e filmes de ação na periferia (favelas, presídios, cidades do interior, etc.). Já os filmes autorais da década de 2000 (muitos dos quais já não são autorais assim, por estarem seus realizadores muito ansiosos por ingressarem no lucrativo mercado do cinema de entretenimento – o único que consegue se tornar comercialmente independente, não finalizando suas carreiras nos festivais de cinema ou em locadoras de DVD “cults”) passaram a dar voz a quatro temáticas básicas e interligadas: a vida ou luta de “minorias excluídas” contra o “sistema” (reproduzindo localmente o modismo europeu da apologia à “diversidade cultural”), a “estética da periferia” (a substituta principal da estética da fome), a história de vítimas da ditadura militar e, por último, a situação de caricaturais pessoas ricas ou de “classe média” ficando reféns da violência e pobreza nas grandes cidades brasileiras. Um quinto estilo comum na década de 2000 seria o de filmes urbanos intencionalmente *trash*: “comédias” de humor negro ou humor quase pastelão contando histórias bizarras ou flagrantemente inverossímeis e ridículas. Este estilo, contudo, ainda não conseguiu ter êxito na categoria longa-metragem em editais ou festivais brasileiros, estando ainda restrito a curtas e médias metragens, ou a vídeos exibidos apenas na internet. Contudo, como esse estilo já ganhou prestígio fora do Brasil, é possível que logo ele cresça por aqui, e com a possibilidade de sucesso comercial, caso consiga alcançar a linguagem da massa popular do país, pelo menos da mais jovem – no que a internet tem sido um bom campo de experimentação.

A quantidade de pessoas interessadas em fazer cinema no país, a par a dificuldade comercial do setor (que não consegue sobrevivência comercial própria), tem crescido, mesmo que à custa de um profissionalismo parcial e dependente do financiamento público. De forma semelhante ao que ocorre no cenário do rock brasileiro (que desde meados dos anos 90 sobrevive de festivais alternativos e “independentes”), onde as bandas conseguem carreiras semi-profissionais apenas durante alguns anos, o cinema autoral tem atraído muita gente nova para suas fileiras – tanto aventureiros ocasionais quanto pessoas que estão fazendo faculdade e estudando com esse objetivo. A maioria tem sobrevivido em atividades de áudio-visual paralelas ao cinema (televisão, publicidade, vídeos institucionais, filmagem cerimonial, etc.) e conseguindo fazer cinema apenas vez ou outra, porém continuando a manter o sonho.

Seria demasiadamente ingênuo acreditar que aquilo que mantém tanta gente disponível para uma atividade que ainda não tem independência comercial (mesmo na vertente de entretenimento) seja a vontade genuína e existencial de fazer arte. Arte pela arte, infelizmente, não está no caminho principal da filmografia brasileira – motivo pelo qual, aliás, mesmo com razoável liberdade criativa, nosso cinema autoral se mantém com temáticas tão restritas (para um país tão complexo) e com tão estreita visão de mundo (para um mundo tão acessível e variado).

Suspeito que dois fatores sejam os maiores atrativos para se fazer cinema atualmente no Brasil: o seu lado de fetiche artístico e a “tiração” de onda que o cinema possibilita – além, é claro, de dinheiro, para aqueles poucos que se tornam bons e bem sucedidos empresários no setor. Isso, contudo, é a média, a forma como a maioria dos profissionais se vinculam atualmente à produção de cinema no país. De outro lado, é visível que uma minoria continua lutando contra todas as adversidades (inclusive contra o “fetiche”, contra a “tiração de onda” e contra o empresariamento destrutivo) para realizar obras que cultural ou existencialmente necessitam ser feitas, mesmo que não venham a dar prestígio ou dinheiro para ninguém – mas que, às vezes, até se tornam bons produtos comerciais, numa rara conciliação entre qualidade e rentabilidade.

O lado fetichista do cinema de arte é algo facilmente perceptível, e não só no cinema, mas na arte em geral: é quando alguém gosta ou idolatra algo atribuindo a ele um valor muito maior do que tem, numa espécie de *mitomania artística*. Frases do tipo “é genial” costumam evidenciar esse tipo de relação com a arte. Pessoas que contam que viram pessoalmente a “guitarra” dos Beatles (frequentemente gente que não gosta de rock, e que não conhece mais do que as músicas mais pops de Lennon e McCartney) também demonstram esse tipo de fetiche. No cinema isso é avassalador, chega mesmo a ser destrutivo, pois a mitomania em torno de alguns autores e de determinadas técnicas se aproxima de fanatismo, e, conseqüentemente, de patrulha ideológica contra “detratores”. Seu lado destrutivo é tornar a essência menor que o mito: o filme em si, seu conteúdo, passa a não ter mais importância, e sim idolatrá-lo, bajulá-lo, mitificá-lo. Do lado do espectador, isto é inerente à arte, como discutimos no ensaio “Curiosidades de Brasília: filmes PIMBAs”. Do lado dos realizadores, no entanto, essa destrutividade vai além de modismos e da mediocridade inerente ao ser humano em geral. Quando o diretor é fetichista, por exemplo, ele lutará para construir um filme repleto de referências gratuitas,

de imitações vazias, e não conseguirá dar essência à sua obra, ou mesmo tenderá a destruir a essência que outros tentarão lhe dar. Quando um político da área cultural é fetichista, aí a destruição pode ocorrer em escala maior: ele poderá agir para limar do cenário cultural os trabalhos que não referenciam seus mesmos mitos, ou que não se assemelhem a eles. O modismo cultural fetichista pode até ganhar peso político e empresarial, o que se torna ainda mais empobrecedor para a produção cultural de um país.

Esse lado fetichista do cinema autoral brasileiro já foi maior nos anos 1960 e 70. Hoje ele ainda existe, mas perdeu adeptos. Ainda está por aí, em quase todos os festivais de cinema, mas já não comanda sozinho a parada: divide espaço com os políticos/empresários da indústria cultural, com os “tiradores de onda” e com os artistas, os que ainda tentam fazer arte apenas como meio de expressão humana.

Outro lado bem típico do cinema brasileiro dos últimos 15 anos é esse lado da “*tiração de onda*” (desculpem a palavra inventada, mas é assim que se diz na gíria). *Tirar onda*, para quem não sabe, é fazer pose de artista, dar uma de “gostoso”, de “gênio”, de realizador e usufruir do glamour que os espectadores atribuem aos “artistas”, aproveitando desse poder narcísico momentâneo. Há quem acredite nessa *celebrização* e comece a se levar a sério – mas aí é quando a *tiração de onda* começa a virar fetiche. O mais comum é não se levar a sério, e não levar a sério aquilo que se produz, mesmo que, por um tempo, se trabalhe com afinco e determinação para que o resultado fique o melhor possível. Geralmente, quem tira onda de “artista” sabe que isso é apenas uma curtição de momento, por mais que o resultado final possa ser sério e bom. A arte, por esse ângulo, tem valor fugaz. Nada é bom ou sério o suficiente que não se possa rir dele. Os filmes intencionalmente *trashs* são o reflexo dessa geração: o filme que, em sua própria seriedade técnica, se exagera a ponto de ficar jocoso, debochado, risível.

Fazer arte hoje em dia é um pouco disso tudo: um pouco de política, de empresariamento, de marketing, de autopromoção, de fetiche, de *tiração de onda*, de deboche, de cinismo. Será arte se ao final for; se houver arte por trás de todo o resto. Mas para ser arte é também preciso lutar contra todas essas *ondas* e *fetiches*. É preciso saber que tudo isso em si não é arte, e que pode matar a arte, fazendo-a desaparecer no vazio.

Há um quê de heroísmo marginal ao se tentar fazer cinema sério e denso atualmente no Brasil.

Mas é necessário também ater-se à realidade: cinema atualmente é entretenimento de massa, e muito pouco além disso. Insistir com uma seriedade artística onde ela já não está mais tendo espaço pode vir a ser um heroísmo quixotesco. Mesmo o mais artístico dos filmes jamais vai deixar de ser pouco mais que entretenimento para pseudo-intelectuais. E o mais bem feito e envolvente filme de entretenimento jamais vai deixar de ser apenas diversão barata para as horas ociosas da massa consumidora de prazeres imediatos. Mas em tempos em que ser feliz é ser alienado, que não desprezemos o entretenimento vazio e a *trasheira* gratuita. Já não há mais tanta diferença entre arte e não-arte, se é que algum dia houve. Que tenhamos, então, tudo, para todos os gostosos, e sem pensar que algo esteja além da mediocridade apenas por ser considerado *arte*, ou por ganhar prêmios ou elogios. Hoje, cinema, como qualquer outra expressão cultural, é feita para guetos, para “tribos”, para grupos específicos. Um tipo de filme é feito para um grupo, outro, para outro grupo. Buscar a unanimidade é perda de tempo.

Nisso tudo, infelizmente, sinto que falta ao Brasil o seu verdadeiro cinema *underground*, aquele que expõe sem rodeios os subterrâneos do que pensam e fazem as pessoas e as instituições fora de seu discurso público e de suas ações superficialmente visíveis. Vez ou outra esse cinema desponta em uma ou outra cena de filme, ou em uma ou outra proposta de cinema autoral. Mas em geral são filmes que não conseguem sair do próprio meio underground em que são gerados. Pode ser que não almejem sair e desnudar os densos subterrâneos brasileiros, tão maiores e mais complexos do que a frágil superfície existencial do país. Nem sei se é possível ter tamanha pretensão, ou mesmo se vale a pena lutar por ela. É preciso muita liberdade para que os subterrâneos venham à tona. Pode ser que tamanha liberdade não seja bem vinda, ou que aquilo que ela deixa existir não se suporta perceber. De qualquer forma, estou do lado dos que tentam. Dos que querem assistir isso e querem produzir isso. Pode ser que meu grupo seja muito pequeno, que não formemos uma grande platéia, mas estamos aí.

Aos artistas em geral, portanto, uma mensagem final: compactuemos com o nosso tempo, mas só até certo ponto.