

**EXPRESSÕES DA TEIMOSIA NO CINEMA BRASILEIRO:  
INTERRUPÇÕES E DESCONTINUIDADES NOS ANOS COLLOR**Leonardo Esteves<sup>1</sup>Marcia Oliveira<sup>2</sup>Leila Sayuri Matsuoka<sup>3</sup>

**Resumo:** Os ataques recentes do governo federal ao cinema brasileiro em suas instituições de maior expressão levaram a um novo quadro crítico que acarretou a paralização de diversas atividades do setor, da produção à conservação de filmes. Instigado por este momento, este artigo propõe uma reflexão sobre os hiatos que permeiam a história do cinema brasileiro. Se há a compreensão de que o cinema no Brasil se desenvolve em ciclos, apresenta-se uma prospecção sobre o período entre eles, o que será nomeado aqui “ciclo negativo”. O recorte temporal contemplado pela pesquisa se dá nos primeiros anos da década de 90, entre o final da Embrafilme e o início da Retomada. O objeto de análise são três curtas-metragens: *Memória* (1990), de Roberto Henkin, *Pornografia* (1992), de Murilo Salles e Sandra Werneck e *A fila* (1993), de Kátia Maciel. Pretende-se evidenciar, por meio destas obras, características de uma filmografia que pensa a crise em sua contemporaneidade.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; Embrafilme; pré-Retomada.

**EXPRESSIONS OF STUBBORNNESS IN BRAZILIAN CINEMA:  
INTERRUPTIONS AND DISCONTINUITIES DURING THE COLLOR YEARS**

**Abstract:** The recent attacks by the federal government on Brazilian cinema in its most important institutions have led to a new critical situation that resulted in the paralysis of various activities, from film production to film conservation. Instigated by this moment, this article proposes a reflection on the gaps that permeate the history of Brazilian cinema. If there is an understanding that cinema in Brazil is developed in cycles, a research about the gaps between them is here presented, and will be named here as the “negative cycle”. The time frame contemplated by this research takes place in the early 90s, between the end of Embrafilme and the beginning of the so called “Retomada”. The object of analysis is a set of three short films: Roberto Henkin’s *Memória* (1990), Murilo Salles and Sandra Werneck’s *Pornografia* (1992) and Kátia Maciel’s *A fila* (1993). It’s intended to highlight, through these works, the characteristics of a filmography that reflects about the crisis in it’s contemporaneity.

**Keywords:** Brazilian cinema; Embrafilme; pre-Retomada.

1 Prof. Dr. do Curso de Cinema e Audiovisual da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso. Coordenador do Projeto de Pesquisa *Estudos historiográficos sobre ciclos e intervalos no cinema brasileiro*. Membro do Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual (UFJF). E-mail: leonardogesteves@gmail.com

2 Graduanda no Curso de Cinema e Audiovisual da UFMT. Integrante do Projeto de Pesquisa *Estudos historiográficos sobre ciclos e intervalos no cinema brasileiro*. E-mail: marcia.co180@gmail.com

3 Graduanda no Curso de Cinema e Audiovisual da UFMT. Integrante do Projeto de Pesquisa *Estudos historiográficos sobre ciclos e intervalos no cinema brasileiro*. E-mail: leilasayurii@gmail.com



Desde que assumiu a Presidência, em 2019, Jair Bolsonaro fez inúmeros pronunciamentos desfavoráveis ao cinema brasileiro. No campo prático, tomou medidas que dificultaram o funcionamento da Agência Nacional do Cinema (Ancine) e da Cinemateca Brasileira. Entre as ações mais polêmicas, Bolsonaro congelou verbas do Fundo Setorial do Audiovisual e suspendeu o funcionamento da Cinemateca, dispensando seu quadro de funcionários. O descaso do governo pelo cinema e a instabilidade do momento proporciona novamente o debate sobre uma historiografia baseada em ciclos. Na história recente, Bolsonaro parece retomar o espírito do governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992) no que concerne a uma política de descarte do cinema brasileiro, guardadas as devidas diferenças.

Já em sua contemporaneidade, a reprovação à administração de Collor de Mello se faz notar em *O vigilante* (1992), *último longa-metragem* de Ozualdo Candeias. Nele, o diretor torna a abordar a temática do homem do campo que resolve viajar à metrópole para tentar uma vida melhor. Na ocasião, ainda que tal paralelo não tenha sido aventado pelo diretor, o cinema brasileiro guardava semelhanças com o violeiro protagonista do enredo. Logo nos primeiros meses presidindo a República, Collor extingue a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e transforma o Ministério da Cultura em Secretaria. Como com o protagonista de *O vigilante*, os trabalhadores do cinema brasileiro, sobretudo dos filmes de ficção, precisaram se reinventar, às vezes se deslocando para outras áreas – o violeiro de Candeias, um exemplo extremo, trabalhará como vigilante; no caso do cinema, Susana Schild (1992, p. 6) sintetiza à época: “Como o cinema de ficção também tornou-se ficção, cineastas com o pé no real vêm constatando que, pelo menos no exterior, o documentário brasileiro é um produto valorizado, com exibição garantida na TV e sobretudo com financiamento”.

“(…) escrevi essa história e mandei para a Embrafilme. O projeto foi selecionado e deu no que deu. Fechou a Embra, eles me pagaram dois mil de multa do contrato e (...) ficou por isso mesmo, acabou” (AUTRAN; HEFFNER, GARDNIER, 2002, p. 27), lembra Candeias sobre *O vigilante*. Entre o desmonte da estrutura estatal de suporte ao cinema nacional – que tem como marco a dissolução da Embrafilme em março de 1990 - e o período de reativação do mercado audiovisual em 1993 – por meio da promulgação de

novos marcos legais, como a Lei do Audiovisual –, a estagnação é quase completa. De acordo com dados da época, dentre os apenas seis longas brasileiros lançados em 1992, dois eram “explícitos” e quatro “não explícitos” (RAMOS, 2018, p. 365). Tais números demonstram a extensão da crise.

Filmado com muita dificuldade, *O vigilante* não deixou de incorporar um comentário à situação. Ao chegar na cidade, o violeiro se depara com um realejo. Nele, o bilhete sorteado por um papagaio traz este texto: “O que você está querendo é uma mensagem de esperança, mas no Brasil dos Collor isso não está nada fácil”. Se o longa derradeiro de Candeias não passou alheio ao desmonte do cinema brasileiro, dedicando-lhe poucos segundos e uma mensagem objetiva, outros filmes irão documentar a asfixia do setor de forma bem mais contundente. Esses, entretanto, são de curta-metragem. Segundo Ramos (2018, p. 374), “na medida em que a realização de longas está inviabilizada, ou muito dificultada, no período do final dos anos 1980, a atividade dos jovens cineastas desloca-se de modo predominante para o curta-metragem, que serve como escoadouro dinâmico”. Tal argumento pode apontar para a relevância deste formato como uma das respostas do setor ao momento de crise. Ou respaldá-lo como instrumento para pensar a dimensão das adversidades que se opunham ao audiovisual à época.

Este trabalho propõe uma narrativa histórica para um período fatídico do cinema brasileiro agravado pelo governo Collor e interpretado a partir de três curtas-metragens: *Memória* (1990), de Roberto Henkin; *Pornografia* (1992), de Murilo Salles e Sandra Werneck; e *A fila* (1993), de Katia Maciel. O primeiro estabelece um paralelo contundente entre a política e o cinema, discorrendo sobre a aniquilação da memória. *Pornografia* recorre ao experimentalismo para protestar contra a insolvência circunstancial do cinema nacional nos primeiros anos da década de 90. E *A fila* parece soar como uma celebração que registra de forma descontraída as tentativas iniciais de retomar a atividade cinematográfica.

Compreendemos que este conjunto de filmes é produzido com o intuito de não apenas documentar uma época, mas reagir a ela. Pensam o cinema em paralelo à política destinada a ele. São, em si, documentos sobre a crise: de conjecturas iniciais sobre o desmantelamento à tentativa de reerguimento.

Para iniciar o percurso, propomos uma reflexão sobre a noção de ciclo na historiografia clássica do cinema brasileiro. O intuito é sugerir uma abordagem que concentre seus esforços sobre as atividades que estão contidas entre os ciclos. Isto é, contrariando a historiografia clássica, nos interessam os intervalos, ao que chamaremos de “ciclo negativo”. O objeto deste trabalho, os filmes citados acima, caracteriza em sua extensão o período crítico agravado pelo governo Collor, um “ciclo negativo”, compreendido entre o fim da Embrafilme e as origens da Retomada. Em seguida, a pesquisa é estruturada em três blocos, um para cada filme, em ordem cronológica. Neles, cada curta é interpretado a partir da discussão que apresenta em relação às suas épocas. O objetivo desta prospecção é, portanto, construir uma interpretação histórica direcionada à fratura, às pausas críticas do cinema brasileiro, motivada, em parte, pelo cenário atual, que acreditamos se constituir, ele mesmo, em mais um exemplo de “ciclo negativo”.

## SOBRE UMA HISTORIOGRAFIA BASEADA EM CICLOS E NA TEIMOSIA

Os esforços iniciais mais contundentes que propuseram traçar uma linha narrativa sobre a história do cinema brasileiro, pensando sobretudo em um viés evolutivo, se viram diante de uma constatação imediata: essa linha não era contínua. Talvez devido a esse fato, Alex Vianny (1993, p. 15), que escreve em 1958 na “tarefa de elaborar um pequeno apanhado da história do cinema brasileiro”, trata o cinema como um “rapazinho”. Fazendo-o, parece considerar as seis primeiras décadas de desenvolvimento da atividade como ainda incipientes, cuja instabilidade tivesse prejudicado a formação de um caráter sólido. Mas não deixa de ver um futuro promissor, o que o leva a observar já nas últimas páginas de sua *Introdução ao cinema brasileiro*: “Daqui a pouco, com a ajuda de seus próprios esforços e de sua magnífica dedicação, os homens de cinema do Brasil não mais serão como o pobre do samba, que vive de teimoso que é” (1993, p. 126). A teimosia, enquanto figura de linguagem, parece respaldar essa juventude tão extensa, que nunca deixa de perder certas características e se vê impedida de atingir outras, mais maduras, estáveis.

Cinco anos mais tarde, partindo de uma queixa sobre a escassez de recursos, inclusive bibliográficos, e da vontade de incorporar o “método do autor” europeu, Glauber contextualiza sua *Revisão crítica* da seguinte maneira: “O resultado me parece válido,

após o livro introdutório de Alex Viany, para as primeiras pedras sistematizadoras do nosso cinema” (ROCHA, 2003, p. 40-41). Na narrativa de Glauber os capítulos são estruturados a partir de autores. O trajeto é iniciado em Humberto Mauro, passando por Mario Peixoto, Alberto Cavalcanti, Lima Barreto, os independentes dos anos 50 e as origens do Cinema Novo. No viés autoral, percebe-se igualmente grandes hiatos e um recorte demarcado, dedicando um grande desenvolvimento aos últimos anos e à explosão de um cinema jovem em sintonia com o modernismo europeu.

Mais cinco anos adiante, e com o intuito de levar a cabo uma velha ideia de produzir uma “antologia do Cinema Brasileiro”, *Panorama do cinema brasileiro* (1968), de Jurandyr Noronha, é outro esforço memorável, uma nova *pedra sistematizadora*. Reúne um conjunto extraordinário de material filmado. Está alinhado à metodologia de Viany, no que concerne a registrar em ordem cronológica uma narrativa que ambiciona considerar o cinema desde sua primeira filmagem até os dias então atuais. Mas há uma inclinação em fazer constar toda uma evolução técnica de máquinas e utilizações, abrindo uma nova aresta.

Nos três exemplos acima, que contemplam uma década, nota-se um comprometimento inaugural em prospectar a(s) história(s) do cinema brasileiro. Do factual ao interpretativo. Nas três propostas, entretanto, vê-se excluída das narrativas a bela época do cinema brasileiro, eventualmente apontada como a primeira tentativa de estabelecer um recorte propriamente demarcado de um período na linha histórica (1908-1911). Os filmes que pertencem à época chegam a ser citados, mas nunca como integrantes de uma fase específica, na qual cerca de 80 títulos brasileiros ocuparam 50% do mercado, instituindo uma paridade com o cinema estrangeiro jamais alcançada novamente. O episódio, enquanto parte de uma sequência, já está, entretanto, presente em alguns ensaios, como “Pequeno cinema antigo”, escrito por Paulo Emílio Salles Gomes e publicado em 1969. Mas nele, consta ainda como “idade do ouro”.

A expressão bela época irá aparecer formalmente na década seguinte, na pesquisa pioneira de Vicente de Paula Araújo, *A bela época do cinema brasileiro*, publicada em 1976. A obra traz dois textos introdutórios de Paulo Emílio e Alex Viany que demonstram grande entusiasmo com o material. O primeiro observa que se trata de uma “primeira fase” do

cinema brasileiro; o segundo acrescenta: "(...) primeira grande crise; e é aí, justamente, que Vicente de Paula Araújo termina sua obra, marco zero da história do cinema no Brasil (...)" (VIANY, 1976, p. 14-15).

A bela época, seus filmes e repercussão, "três ou quatro anos cariocas" (GOMES, 1976, p. 12), formaliza a ideia de origem de um ciclo, ou fase, na narrativa historiográfica do cinema brasileiro. Tem início, meio e, sobretudo, fim. Ainda em seu texto introdutório, Paulo Emílio parece retomar o Alex Viany de 1958, endossando, mais de 15 anos depois, a figura do homem de cinema como teimoso: "A pertinácia em querer matar o cinema brasileiro só pode ser comparada à sua teimosia em sobreviver, e isto não pode deixar de ter uma profunda significação cultural" (*Ibidem*, p. 12).

Se a bela época configura uma tentativa de estruturar a história do cinema brasileiro como que fechada em episódios, em ciclos de vitalidade com vencimento, essa tendência irá aparecer em outras análises. Escreve Paulo Emílio já no "Pequeno cinema antigo": "Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade do ouro do cinema brasileiro, classificação válida à sombra da cinzenta frustração das décadas seguintes" (GOMES, 1980, p. 31). Na frustração, destacam-se novamente os teimosos: "Do grande número de pessoas ativas até 1911, perseveraram apenas os cinegrafistas. Ao lado dos curtas-metragens de atualidade, que lhes asseguravam a subsistência, esses pioneiros teimosos se aventuraram ocasionalmente a realizar um filme dramático" (*Ibidem*, p. 31).

No que concerne às origens da frustração que sucedeu a bela época, esses historiadores pioneiros citados acima nunca foram tão dedicados. Reconheciam aspectos da crise, mas parece claro que a ênfase sempre pendeu mais para lustrar o brilho do ciclo em seu caráter afirmativo do que para esmiuçar a configuração do sombrio das entre safras. É este tipo de lacuna que leva Bernardet (1995) a se interrogar sobre a forma como a bela época é trabalhada pela historiografia clássica. Atribui o tratamento dado a ela por esses pesquisadores como da ordem do mítico, pois inconsistente quanto a seu fim. Encontra em prospecções famosas de historiadores influentes da França, como George Sadoul e Jean Mitry, uma explicação para a "frustração" que as pesquisas que *constroem* inicialmente a bela época não abordam. Para Bernardet, Paulo Emílio omitiu a provável causa – uma mudança no negócio cinematográfico que instituiu o pagamento de direitos,

acarretando a locação de cópias pelo exibidor em detrimento da compra, vigente até então – “não por desconhecimento. Tendo a acreditar que deixar a explicação em suspenso reforça a visão mítica. É inerente à Idade de Ouro que ela se interrompa para deixar lugar à história degradada e, neste sentido, talvez não seja necessário explicar o seu fim” (1995, p. 43). Na *Nova história do cinema brasileiro*, aponta-se ainda o caráter mitológico da bela época em uma contextualização contemporânea ao auge da Embrafilme: “Era um passado glorioso sustentando a luta dos anos ‘embrafilme’ quanto à conquista do mercado interno” (SOUZA, 2018, p. 46).

O tipo de crítica formulada por Bernardet respalda o cuidado e, ao mesmo tempo, a falta de cuidado em construir um documento, tratando-o de forma idealizada. O recorte mítico irá fortalecer a estruturação da historiografia na forma de ciclos. De forma que, se é possível se falar em ciclos, o ponto inicial se dará a partir da bela época. Tal leitura guarda como marco metodológico o Viany de 1958, ainda que, nele, o ciclo inaugural não se chamasse bela época.

Cerca de 30 anos mais tarde, a *Introdução ao cinema brasileiro* e sua metodologia vai ainda inspirar Carlos Diegues a criticar a noção de ciclo, às vésperas de um apagão que irá interromper a atividade e pavimentar a aparição de uma nova fase. Nas palavras de Diegues (1999, p. 95), em artigo publicado em 1987, o ciclo é “uma sucessão de esperanças e fracassos fechados sobre si mesmos, a história de uma improbabilidade violentada pela energia de uns poucos, durante algum tempo”. E o cinema brasileiro, em seu histórico de interrupções, seria movido por crises: “O cinema brasileiro avança, não em ciclos, mas em crises, sem ter necessariamente um ponto fixo aonde chegar, como de resto o próprio País” (*Ibidem*, p. 97) – grifos do autor. Vinte anos mais tarde, em uma ocasião na qual se desenhava mais um episódio de enfraquecimento do cinema brasileiro sobre receitas, o mesmo escreve que “de vez em quando o cinema brasileiro ‘morre’”. Em seguida, como que fazendo uma autorreflexão sobre o conceito de ciclo, observa: “É verdade que nosso cinema sempre viveu de ciclos que se abrem com euforia e se encerram com brevidade. Uma crise econômica internacional, provocada pela guerra de 1914, acabou com o primeiro desses ciclos. O golpe de 1964, com o do Cinema Novo. Collor, com o da Embrafilme” (2008, p. 1). A figura do teimoso torna a aparecer neste texto, certificando que “o cinema

brasileiro não morrerá nunca”, e instituindo o que, como o ciclo, parece ser regra: “ (o cinema brasileiro) Estará sobrevivendo, como uma necessidade e como for possível, em experiências isoladas e aventuras inesperadas, como já aconteceu, entre um ciclo e outro” (*Ibidem*, p. 1). O comentário parece cristalizar o que Viany classificaria como mais um tropeço do “rapazinho”.

Não nos interessa, portanto, analisar o ciclo, o caráter próspero para dentro da demarcação afirmativa, historicamente reconhecida. Mas sim a teimosia, as “experiências isoladas e aventuras inesperadas” que contrariam a “cinzenta frustração”. Nos interessa pensar esses hiatos entre uma e outra safra produtiva como um “ciclo negativo”, isto é, circunstância recorrente que determina o estágio suspensivo.

A seguir, analisaremos três exemplos de teimosia que habilitam uma compreensão da frustração no período da redemocratização precisamente situados no hiato entre o final da Embrafilme e o surgimento da Retomada. Não há a pretensão em propor aqui um panorama detalhado da frustração, mas apontar como os filmes a radiografaram, sendo, ao mesmo tempo, objeto do discurso e consequência histórica da crise.

### **MEMÓRIA (1990): POLÍTICA DA DESTRUIÇÃO**

Em meio à frustração, causada por uma das “mortes” que o cinema brasileiro sofre “de vez em quando”, iniciamos a discussão com *Memória* (1990), documentário dirigido pelo teimoso Roberto Henkin. Produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre, o curta-metragem teve sua primeira cópia finalizada em 20 de junho de 1990. As filmagens foram realizadas entre junho e dezembro do ano anterior, em Porto Alegre (RS), contando com financiamentos estaduais e federais.

O debate em *Memória* gira em torno do contexto político brasileiro: está a 28 anos da renúncia do ex-presidente Jânio Quadros – tendo este então encerrado o mandato de prefeito de São Paulo, pela segunda vez – e próximo ao período eleitoral em que Fernando Collor será eleito. Depoimentos da população deixam claro que ela continua apoiando fortemente Quadros, por mais que sua participação na política tenha se mostrado bastante questionável, já que as principais medidas tomadas por ele foram irrisórias para o desenvolvimento do país.

## O PASSADO INACABADO DA POLÍTICA BRASILEIRA

De início, podemos observar que o nome do curta-metragem evidencia a relevância da memória, a trágica consequência de sua falta e o impacto desse esquecimento nas decisões políticas do país. Diante disso, o filme retrata a suposta má política brasileira, traça paralelos possíveis entre as governanças de Jânio e Collor e, sobretudo, entre os mandatos de Jânio como prefeito e presidente. Ambos renunciaram à presidência da república e ainda assim deram prosseguimento à vida política. Além disso, os dois proclamavam propostas popularmente atrativas, anunciando o fim da corrupção. Uma das principais marcas de Jânio é a vassoura e seria com este item que o então candidato à presidência iria varrer a corrupção do governo. Já o outro se autointitulava “caçador de marajás”, propondo solução similar ao país. São propostas semelhantes, feitas com quase três décadas de diferença. O paralelo entre os dois nomes demonstraria a incapacidade do eleitorado brasileiro de memorizar sua história política, uma vez que, em 1989, Collor foi eleito e teve um desempenho de gestão com avaliação tão baixa quanto a de Jânio. Tal semelhança é evidenciada por Schwarcz e Starling (2015, p. 495):

É até possível que os brasileiros não quisessem perceber, mas Collor parecia-se excessivamente com Jânio Quadros – só que mais moço. Ambos compartilhavam o mesmo senso do espetáculo da política, o desprezo pelos políticos, o desdém pelo Congresso, a visão moralista e o perfil autoritário.

À vista desse cenário político, é possível notar que os depoimentos presentes no curta-metragem dados pela população fazem alusão à democracia e popularidade, pilares das propostas de Quadros. Tal fato pode ser constatado em seu discurso de posse, em 1961: “Somos um Estado democrático cujos fins se contém no governo do povo, pelo povo e para o povo. O povo estará comigo e consigo governará”<sup>4</sup>; assim como em sua fala resolutiva, incluída mais adiante no filme: “E não me faça mais perguntas que eu estou com o povo”.

No filme, recorre-se ao dicionário como recurso para situar e explicar a conjuntura em que a história se passa. Na primeira cena, há a definição de “pretérito imperfeito” em seu significado literal, de onde se infere a ideia de que o passado (do Brasil) seria o contrário

4 “ESTE governo será duro e áspero”: JQ. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 1 fev. 1961, p. 1.

de “perfeição”. Além disso, a definição pode também demonstrar que a situação política se repete há tempos e que, até aquele momento, permanecia atual. Esta explicação, similar à de um dicionário, se faz coesa ao final do curta, quando, 28 anos depois da renúncia do ex-presidente Jânio Quadros, a população afirma que acredita e irá votar no candidato Fernando Collor. É também importante ressaltar que, dois anos após a produção de *Memória*, Collor sofrerá impeachment, comprovando a tese do filme de que o eleitorado seria de fato desmemoriado e as consequências disso se manifestariam pouco tempo depois.

Por fim, há em *Memória* uma depoente que é deficiente visual. Ela desempenha um papel significativo na crítica que o diretor propõe sobre a sociedade, sua deficiência faz alusão à dificuldade que o brasileiro possuiria em enxergar de forma crítica a administração de seu país. Dessa forma, a ausência de uma educação política consistente formaria uma barreira turva e metafórica sobre os olhos dos eleitores. Voltaremos mais adiante a esta personagem, porém explorando outra dimensão de sua representatividade na narrativa.

## MEMÓRIA(S)

O filme abarca a discussão em torno da importância da manutenção da memória, uma vez que, a preservação do patrimônio cultural – material e imaterial – é também uma via para a compreensão do passado. Sendo assim, podemos observar que ao longo do documentário há sempre uma contraposição entre se manter olhando para o futuro e não observar o passado. O argumento aparece formulado no preâmbulo do curta, com uma história do antigo testamento: a mulher de Ló que, curiosa sobre a destruição de Sodoma e Gomorra, olha para trás e se torna uma coluna de sal. A religião simboliza, muitas vezes, algo questionável e irracional. Trazer para o filme um cenário bíblico evidencia a carência de reflexão em diversas atitudes do brasileiro, como no ato de votar. A analogia propõe que a população não é encorajada a olhar para trás, ou seja, a refletir sobre a época pregressa. Sugere que a única resposta que se encontra ao volver-se ao passado é a punição - como o que se sucede à mulher de Ló.

Entre as citações que reforçam a importância da memória para o ser humano e são apropriadas pela obra, destaca-se a frase do cineasta surrealista Luis Buñuel: “Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. Sem ela, somos

nada”. Tal sentença ganha fôlego em outra passagem, também incluída no filme, na qual se lê: “Lembrar é ter consciência”. O texto demonstra, principalmente no âmbito político, como o reviver do passado interfere no discernimento do indivíduo e, conseqüentemente, em suas decisões.

Aprofundando a discussão trazida pelo curta sobre o valor da memória no âmbito cinematográfico, há ainda a questão da destruição de cópias, prática recorrente da indústria. A compreensão deste procedimento tem início no Decreto-Lei Nº 1.949, no qual se estabelece que certificados de aprovação para filmes teriam prazo de validade. Tal norma institui que os filmes estavam sujeitos a um Certificado de Censura, permitindo a exibição comercial por cinco anos. Quando se encerrava o prazo, as películas se tornavam descartáveis. Queimá-las era uma prática comum. Logo, algumas fábricas utilizavam este material fotoquímico para confecção de vassouras. Ao evidenciar tal fato em *Memória*, o diretor faz uma nova alusão ao esquecimento. Derreter um material que guarda um registro por tempo indeterminado significa aniquilá-lo, dissolver a memória nele contido. E diante deste ato, o que deveria ser salvaguardado passa a ter um prazo para ser exterminado. Ironicamente, os filmes são derretidos para se tornarem vassouras, objeto utilizado para simbolizar o fim da corrupção por Jânio. A ideia de descarte, por sua vez, também pode se aplicar a ele e a Fernando Collor, pois ambos cumpriram um período breve de seus mandatos, não chegando até o fim – política descartável.

Durante as passagens das cartelas finais de créditos, é possível ver tiras de filmes em 35mm. Simultaneamente ouvimos falas de Jânio e de Collor, feitas em campanhas eleitorais, nas quais prometem diversos benefícios – que não serão cumpridos – para a população. Essas cenas demonstram a importância das gravações em mídia física para a construção de memórias, bem como a relevância de não se deixar esquecer tais discursos. É a partir de registros como estes que se torna possível a consciência histórica e uma certa ideia de eternidade. Nesse sentido, durante o curta, a leitura do texto de uma matéria de 1895 que saudava a chegada do cinematógrafo, concluindo que “(...) a morte deixará então de ser absoluta”, fortalece a percepção do objeto filme como suporte imortal de documentação desde seu surgimento.

## TELEVISÃO X CINEMA/ TEXTURAS DAS IMAGENS

Em meio à discussão sobre a má política no Brasil e a relevância da memória, um outro tema adjacente adensa o debate: o do suporte do registro e suas implicações. Henkin parece trabalhar as texturas das imagens entre cinema e vídeo como artifício a introduzir outro paralelo. A todo momento em que *Memória* trata de Jânio Quadros, o material é colorido. Já quando se fala de Collor, as imagens são em preto e branco. Tal variação pode ser interpretada seja como uma forma de distinguir temporalidades, seja como um comentário sobre o retrocesso, visto que as imagens em P&B antecedem às coloridas. Também é possível fazer relações a partir da alteração de texturas nas captações. Os últimos depoimentos foram gravados com um equipamento eletrônico mais moderno, apresentando, assim, uma textura de VT. Essa característica, por outro lado, traz à imagem mais ruído, instigando a incoerência, pois, assim como o pensamento dos eleitores, a suposta evolução da imagem técnica não teria sido positiva.

No decorrer do curta-metragem, existe um paralelo constante entre o que é reproduzido pelas telas da TV e as do cinema. As características da televisão tornam a imagem fácil de ser identificada. De acordo com Machado (1997, p. 190), ela possui uma baixa resolução, textura granulosa do mosaico videográfico, não possui profundidade de campo e é exibida em uma tela pequena. Nela, o espectador normalmente assiste disperso, pois não é necessário que dedique seu foco para entender a mensagem proposta. Nessa mesma linha, Dubois (2004, p. 206) enuncia: “vídeo volátil, televisão: máquina do esquecimento”, descrevendo o caráter descartável dos registros imateriais televisivos, porém, sobretudo, o da informação, que é assistida pelo espectador e logo em seguida esquecida. Baudrillard (1993, p. 147), em comparação com a “imagem-cinema”, reafirma o caráter descartável da TV ao estabelecer que as “imagens-televisão”/ “imagens-vídeo” “(...) são *virtuais*, e o virtual é o que termina com toda negatividade, logo com toda referência à história ou ao acontecimento”. Dessa forma, o autor associa a falta de registros materiais dos conteúdos exibidos pela televisão à perda de historicidade. Tal característica originalmente não pertence ao cinema, pois ele possui o negativo como uma espécie de fonte, fôrma

“reserva”. *Memória* parece contemplar essa discussão ao trazer a textura da TV como contraste em relação a do cinema. Sobretudo no que concerne ao caráter descartável das mídias e seus conteúdos.

Tal debate ganha uma representação contundente no plano em que vemos a deficiente visual, já citada, em uma sala escura de cinema. A imagem projetada passa a ser refletida em seus óculos. Neles, vemos a tela pequena, como a da TV, mas no interior de uma sala de cinema. Contudo, o depoimento de Fernando Collor, refletido na lente, foi captado em videotape para veiculação televisiva. Assim, o filme deixa claro o tema do descarte na relação entre o cinema e o governo Collor, uma vez que, já no início de seu mandato, ele determinou a dissolução da Embrafilme e outros órgãos correlatos. Além disso, esse plano cria uma associação entre o caráter descartável da TV e a crise que o cinema brasileiro estava enfrentando, exibindo uma “imagem-vídeo” dentro de um ambiente cinematográfico.

Para finalizar, há ainda outra sequência, também no interior de uma sala de exibição, que parece discorrer sobre uma suposta convivência entre as mídias. “A convivência diária com a televisão e os meios eletrônicos em geral tem mudado substancialmente a maneira como o espectador se relaciona com as imagens técnicas e isso tem consequências diretas na abordagem do cinema”, observa Machado (1997, 190). Henkin parece discorrer sobre essa mudança ao fazer a imagem projetada crescer gradativamente na cena, ilustrando a invasão da televisão, com sua tela pequena, sobre o telão do cinema. Além disso, essa construção vem justaposta a uma sequência na qual vemos o carregamento de um rolo 35mm em um projetor. Contudo, o que se vê reproduzido são imagens em textura de vídeo. Tais fatos demonstram que o diretor consegue estabelecer paralelos minuciosos que escapam do escopo imediato da política, encontrando um comentário na discussão tecnológica cinema/ televisão e suas implicações. É o caso de se prospectar sobre a deformação do cinema pela via eletrônica – discussão que virá à tona já nos anos 90 com a digitalização, atingindo a totalidade do processo no início desse século.

**PORNOGRAFIA (1992), UMA ARMA POLÍTICA ENTRE O INTERDITO E O POÉTICO**

Demonstrado o papel do cinema enquanto instrumento crítico de reflexão histórica e observada a prática brasileira corriqueira de não preservar o patrimônio audiovisual, avança-se para a análise de um segundo curta-metragem. *Pornografia* (1992), de Murilo Salles e Sandra Werneck, é também gestado entre o final da Embrafilme e o surgimento da Retomada. Integra o que se denomina aqui como um dos “ciclos negativos” na historiografia do cinema nacional.

*Pornografia* é um curta-metragem experimental, filmado em 16mm, editado em vídeo e outra vez filmado em 35 mm a partir de uma tela de TV (SCHILD, 1992, p. 7). Mostra dois atores da indústria pornográfica durante intercurso sexual, alternando-se em 16 posições distintas. Nas palavras do jornalista e cineasta Arnaldo Jabor (1992, p. 8), a obra:

(...) transcende a tela e vira happening; transcende o happening e vira notícia. Este é um filme feito para Jornal. Um filme-editorial. Um filme feito para provocar a ira; ou melhor, um filme que vem da ira e prova um crime. O filme é contra Collor, sim; mas é muito mais contra o mundo que ele criou. *Pornografia* não é um filme-manifesto, é um filme-impeachment (...) Pelo caminho da putaria chegamos a uma profunda ideia de nação.

Enquanto *Memória* coloca em primeiro plano a vocação do brasileiro para o esquecimento, resgatando as ambivalências de Jânio Quadros e Fernando Collor de Mello, criando paralelos entre passado e presente, *Pornografia* circunscreve sua crítica no agora, fixando-se em acontecimentos que lhe eram totalmente contemporâneos.

O filme estreou no 20º Festival de Gramado, em agosto de 1992. Naquele ano o já aclamado festival se tornava internacional e, irônica e paradoxalmente, dentre as motivações para essa ampliação estava justamente a escassez de longas-metragens brasileiros para compor o evento. Apenas seis produções foram registradas em 1992. Havia se passado 29 meses desde a dissolução da Embrafilme e quatro meses desde a criação do Prêmio Resgate, que foi uma medida para destinar uma verba residual da estatal extinta ao mercado cinematográfico. O prêmio será abordado com maiores detalhes à frente, na análise de *A fila*.

Como informado na introdução deste trabalho, dentre os seis longas produzidos em 1992, dois eram “explícitos” e quatro “não explícitos”. E qual teria sido a segmentação atribuída a *Pornografia* se houvesse nesta classificação um campo destinado aos curtas-metragens daquele período? “Explícito” ou “não explícito”? Antes de ensaiar uma resposta, é pertinente adicionar uma conceituação sobre pornografia:

Quase sempre associada às forças maléficas, algo que provém do lado obscuro da mente, a pornografia (veiculadora do obsceno) opera uma sexualização da realidade, erotizando com o fantasiar exacerbado, qualquer representação do mundo. A fantasia pornográfica materializada na ficção – que por sua vez é também simulação, fingimento – pode representar de modo extremado, a interminável e desesperada busca do desejo e a possibilidade de sua realização através do imaginário (ABREU, 1996, p. 24).

Ainda que o curta metragem de Murillo Salles e Sandra Werneck dedique quase a totalidade dos seus seis minutos ao ato sexual, não é de sexo que ele trata – como bem pontuou Jabor – e menos ainda sobre pornografia em seu sentido estrito. O sexo performado ali parece funcionar como uma analogia ao desejo de realização das produções cinematográficas brasileiras, as quais, tal qual aquele casal, não encontravam meios de vazão para o potencial criativo. Aquela casal não vivencia o clímax, não produz nenhum gozo, igualmente as narrativas cinematográficas que se veem abreviadas e castradas em idade fértil. O teor pornográfico do filme está em seus aspectos formais. As imagens atuam como uma máscara para abordar a dimensão não ficcional do espaço-tempo de onde a narrativa deriva. É um simulacro para a realidade contra a qual se ergueu esse “panfleto político-poético” (MORAES, 1992, p. 7), que também empresta da pornografia a transgressão:

Transgressiva por definição, sua força mobilizadora, no universo das representações, é a revelação: trazer para a máxima visibilidade tudo o que puder encontrar. Operando na ambiguidade fora de cena/dentro de cena, a pornografia talvez possa ser entendida como um discurso veiculador do obsceno: exhibe o que deveria estar oculto. Espaço proibido, do interdito, daquilo que não deveria ser exposto (ABREU, 1996, p. 19).

Sempre que lembrado, o curta aparece acompanhado de palavras como protesto ou manifesto, mas *Pornografia* enseja também a alcunha cicatriz. E assim como uma lesão, esse filme traz consigo o testemunho do seu tempo. Todo entrecortado por referências televisivas, *Pornografia* discute simultaneamente o papel da televisão no contexto político

da era Collor e as fricções entre o cinema e vídeo no âmbito audiovisual. A roupagem híbrida, evidenciada pela mistura de bitolas e formatos, é uma decisão para apurar a crítica a respeito da confluência de dois mercados, o televisivo e o cinematográfico, mais uma aresta de um debate também proposto em *Memória*. A televisão vivia um momento de opulência, em contraposição ao encolhimento da indústria cinematográfica. Ao mesmo tempo, o agente responsável pelas medidas que imputavam o encurtamento do cinema nacional era protagonista do mercado televisivo (e também jornalístico). A programação da TV era farta na reprodução de imagens geradas por Fernando Collor. Como sintetizou Schwarcz e Starling (2015, p. 494), “A espetacularização da Presidência no governo Collor incluía descer a rampa do Palácio do Planalto em companhia de atletas, comediantes e atores de telenovelas (...)”. Salles e Werneck a esse respeito sentenciavam – no papel de representantes dos “fabricantes de imagens” brasileiros – que Collor “só existe patético dândi doidão numa tela de televisão”; e foram além, com o brado do “cinema sem rampa” situam-no como como antagonista desse tipo de espetáculo.

Assumindo que o filme explicita a profundidade do golpe desferido contra a produção cinematográfica de longas-metragens tupiniquins, desmontada com a extinção da Embrafilme, reitera-se que muitas das decisões estéticas estiveram à serviço dessa mensagem. A câmera fixa, como outro exemplo, se apresenta como uma metáfora para a imobilidade imposta ao setor cinematográfico naquele período. A transição abrupta entre os planos do curta, intercalada por imagem e sons típicos de uma transmissão televisiva sem conexão, fora do ar, acentua os cortes secos e parece ressaltar a dificuldade de fluidez da sequência, fatos que também encontram correspondência no cenário político audiovisual daquele momento. Essa mudança inadvertida entre planos figura como uma alegoria para a denúncia de que a migração para um novo modelo de produção cinematográfico não contemplava um planejamento, uma fase de transição, o que culminou com a desconexão das atividades cinematográficas ficcionais e de longa-metragem. Interrompida, a cadeia produtiva se viu inerte e impedida de gerir sua própria sequência.

Mesmo nos minutos derradeiros, a narrativa reitera a instabilidade que ronda o cinema nacional nos primeiros anos da década de 90. Quando os diretores optam pela palavra “orçamento” para o espaço tradicionalmente ocupado pelo vocábulo “créditos”,

correlacionam as rubricas financeiras com as etapas cinematográficas (pré-produção, produção e pós-produção). Ao fazê-lo, parecem remontar ao fantasma do endividamento, que assombra aqueles que ainda teimam em seguir criando. Orçamento é estimativa, conjectura, não denota compromisso ou desembolso; aponta um valor para um produto ou serviço, mas não pressupõe o pagamento propriamente dito. Embora *Pornografia* esteja concluído, e os créditos finais o atestem, a forma como os custos são listados delata o problema acerca do financiamento.

As texturas sobrepostas no filme também revelam as marcas deixadas no cinema nacional pelo projeto societário neoliberal, inaugurado no Brasil pelo Governo Collor. Essas máculas chegam à tela por meio de uma fotografia em tons de verde e amarelo, que incidem sobre os corpos nus. O emprego das cores da bandeira brasileira em *Pornografia*, apesar de controverso, acena para a necessidade de recuperação e ressignificação dos símbolos nacionais, posto que, naquele momento, encontravam-se cooptados por Collor. Este, inclusive, incorporou as cores ao logotipo com seu nome, grafando um “l” em verde e outro em amarelo. Collor não poupou esforços para conferir veracidade à ideia de que patriotismo presumia demonstração de apoio a seu governo; tomando para si as cores que representavam o país, pretendia fundir sua própria imagem ao símbolo maior da nação. O fez inclusive quando no capítulo que selou o fim de sua jornada à frente do poder executivo, convocou “a população a vestir-se de verde e amarelo e sair às ruas, no domingo, em apoio ao seu governo” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 494). O verde e amarelo em *Pornografia* é ainda uma referência à obscenidade encrustada na administração pública, e, como um ato ativista, desejava carrear rejeição às políticas governamentais.

Em 1992, a redemocratização estava prestes a completar uma década e embora o país não estivesse mais sob o jugo da ditadura militar e da censura, esse *modus operandi* não havia sido de todo abandonado. A estreia de *Pornografia* em Gramado foi capaz de reacender as parcas luzes dos porões da ditadura. Ocorreu após negociações com a Polícia Federal, que cumpria na ocasião uma decisão de interdição contra a exibição do

filme. Murilo Salles rememora: “Chegamos no cinema para exibição, tinham três viaturas da polícia federal, em algum momento tememos em ser presos, pois ainda havia o fantasma da ditadura militar presente. A polícia federal foi braço importante da Ditadura.”<sup>5</sup>

A despeito da interdição, a primeira sessão do curta aconteceu, mas com o áudio parcialmente suprimido. Exigiu-se a retirada do Hino Nacional. E como forma de retaliação ao corte, a plateia emprestou voz ao filme durante a projeção, cantando ela mesma, ao vivo, o Hino censurado. O Hino Nacional, que é a trilha sonora para a maior parte da trama, e alvo do corte, figura como o elemento que endereça, sem sutilezas, a mensagem ao poder público do Estado brasileiro. De acordo com a Lei nº 5.700 de 1º de setembro de 1971, que dispõe sobre a forma e a apresentação dos símbolos nacionais, determina-se que “(...) durante a execução do Hino Nacional, todos devem tomar atitude de respeito, de pé e em silêncio”<sup>6</sup>. Ao contrário do que propõe o dispositivo legal, o que se vê durante a execução – parcial – do Hino são cenas de sexo explícito. A contravenção assumiu ares de vendeta frente ao desrespeito sofrido pelos profissionais do cinema brasileiro com a extinção da Embrafilme e com todas as reverberações que essa política de desmonte contra o setor ensejava.

É ainda possível inferir que a transgressão pretendia equalizar a desmoralização do símbolo oficial do país àquela a que foram sujeitos os profissionais da cadeia produtiva da sétima arte. Nas palavras de um de seus diretores “o ato pornográfico do filme devolve uma agressividade embutida no sistema”<sup>7</sup>. O desacato não carece de motivações, o texto do curta traz indícios da dimensão da crise experimentada quando diz: “Esta imagem é som direto, som direto do estômago”. Um estômago capaz de soar é aquele que tem fome e o que se sucede a um profissional que se vê impedido de trabalhar é justamente a escassez sistemática e progressiva. Essa crise que asfixiou a indústria cinematográfica nacional e uma geração de cineastas gerou também uma fila com “30 mil artistas e técnicos desempregados”<sup>8</sup>.

5 SALLES, Murilo. *Informação para artigo científico* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marcia.co180@gmail.com> em 18 nov. 2020a.

6 Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l5700.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5700.htm). Acesso em: 08 out. 2020.

7 SALLES, Murilo. *Informação para artigo científico* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marcia.co180@gmail.com> em 24 nov. 2020b.

8 ‘O uso do hino é moral, puro’. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 ago. 1992, p. 8.

Dentre as reações negativas provocadas por *Pornografia*, as menos esperadas foram aquelas provenientes da própria classe. A partir da leitura dos periódicos que fizeram coberturas imediatas da polêmica levantada pela obra, observou-se que as opiniões contrárias reprovavam unanimemente o uso do Hino Nacional como trilha para cenas de sexo explícito. Ao perscrutar veículos com alcance regional e nacional que tiveram circulação entre os meses de agosto e setembro de 1992, a manifestação do cineasta Rogério Sganzerla fez-se notória:

(...) não gostei de *Pornografia*. Ele não tem nada de cinema brasileiro. O cinema nacional tem que mexer com a sua própria mitologia. Já o que eu vi faz jus ao próprio título, porque, infelizmente, não passa de uma brincadeira de mau gosto. Os símbolos, os pavilhões e os hinos, bem ou mal, devem ser respeitados. Eles pertencem a um código próprio. O filme não passa de uma produção hospitalar, asséptica, inócua, doentia. E o sexo é algo sagrado, não deve ser motivo de piadas inconsequentes. Como protesto é um erro de estratégia: dá razão ao adversário (LIMA, 1992, p. 2).

A investida de Sganzerla contra *Pornografia* situa o filme no campo do abjeto. Sem correlacionar o conjunto da obra com o panorama político que ela espelha, o realizador carioca, assentado no casamento do sexo explícito com o hino nacional, resumiu o filme a essas duas variáveis. Estes dois aspectos – hino e sexo – conjugados num mesmo plano são certamente onde repousam os traços de transgressão mais proeminentes da obra e também as motivações mais utilizadas para a rejeitar. Sustentando que *Pornografia* é mero produto pornográfico, Sganzerla alinhou seu discurso ao do Procurador-geral da República no Rio Grande do Sul, José Carlos Duarte, que assinou a ordem judicial que visava impedir a projeção em Gramado:

Dizendo gostar de cinema mas não de pornografia, o procurador observou que há muito tempo não tem tido oportunidade de ver filmes brasileiros. (...) quando se refere a Murilo Salles e Sandra Werneck, utiliza a palavra cineastas entre aspas. Perguntado sobre a razão do uso de aspas, Duarte respondeu que, se for julgar pelo filme vetado, não os coloca na categoria de realizadores. Isso não é uma obra de arte - julgou, embora não tenha visto o filme<sup>9</sup>.

Sob o rótulo de material pornográfico estão abrigadas as obras “de caráter ‘grosseiro e vulgar’, que tratam do sexo pelo sexo, produzidas em série com o objetivo evidente de comercialização e de falar somente aos instintos” (ABREU, 1996, p. 40). Trata-

9 PF veta 'Pornografia com hino. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 e 23 ago. 1992, p. 5.



se de uma categoria de trabalhos que tradicionalmente tem sua dignidade enquanto obra cinematográfica posta em xeque; carregam um estigma que, por razões evidentes, serviu como recurso contra *Pornografia*.

Ao refletir sobre essa acepção do filme, 28 anos após seu lançamento, Murilo Salles adensa o debate:

(...) a questão pornográfica é uma questão enorme dentro da 'Grande Questão ética e moral humana'. Tem um uso preciso do choque dela nos BONS COSTUMES. (...) Mas o filme tem uma pertinência com o uso da imagem da 'pornografia' usada SIM para melindrar os bons costumes, que servem precisamente para abafar a ideologia dominante, que está acima disso tudo<sup>10</sup>;

E permite-nos concluir como inevitável o choque entre as provocações propostas pelo curta e o moralismo atuante nos anais brasileiros.

## A FILA (1993) E AS ORIGENS DA RETOMADA

*Pornografia* expõe o trauma de forma direta, visando uma polêmica que estará em plena consonância com os últimos momentos de Collor no Palácio do Planalto. O ano de 1993 se caracteriza, por outro lado, como o período mais brando, no qual veremos os esforços iniciais para se firmar novamente uma estrutura de produção subvencionada pelo estado. É, portanto, no governo de Itamar Franco, após o impeachment de Collor, que irá se desenvolver um número de propostas que irão sedimentar o terreno para a insurgência do que se convencionou chamar de Retomada.

A urgência em retomar o ofício justifica não só a produção, mas o objeto de *A fila* (1993), de Kátia Maciel. O curta-metragem contou com uma equipe de produção muito reduzida: a diretora, o fotógrafo, o assistente de câmera e um fotógrafo still. Apresenta a seguinte sinopse: “10 de março de 1993. Cineastas sem recursos fazem fila no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, para concorrer a verbas do governo federal”<sup>11</sup>.

As tomadas são rodadas no interior e exterior do Palácio Capanema, prédio histórico, ícone da arquitetura moderna, localizado no Centro do Rio de Janeiro. Nesta edificação abrigou-se originalmente o então Ministério de Educação e Saúde do governo Vargas; hoje,

10 SALLES, Murilo, *op. cit.*, 24 nov. 2020.

11 Disponível em: <https://katiamaciel.net/a-fila>. Acesso em: 07.10.2020. No Porta Curtas a sinopse apresenta outra data: “Em 10 de novembro de 93, cineastas fazem fila para concorrer a verbas do governo federal”. Disponível em: [http://portacurtas.org.br/filme/?name=a\\_fila](http://portacurtas.org.br/filme/?name=a_fila). Acesso em 07.10.2020. A data correta é 10.11.

seis instituições federais estão instaladas no imóvel. Sobre a representatividade histórica desse espaço, destacamos três trechos do então Ministro da Cultura Gilberto Gil, em discurso proclamado no local, cerca de 10 anos após a filmagem de *A fila*: “Uma outra lição que este grupo (Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Le Corbusier, e demais arquitetos responsáveis pelo monumento) e este prédio nos dão está na aliança que souberam tecer entre a tradição e o novo”; “Este prédio nos ensina, também, que é preciso ter responsabilidade para construir. Responsabilidade social e cultural”; e

Por fim, gostaria de lembrar o contexto histórico em que este edifício se ergueu. Ele foi construído ao longo da II Guerra Mundial. E assim gerou um contraste eloquente. Enquanto na Europa a tecnologia estava sendo usada para destruir, no Brasil ela estava sendo usada para construir<sup>12</sup>.

Sobre estas palavras, estabeleceremos algumas reflexões sobre *A fila* e o evento que ele documenta a partir de ligações com o cenário.

## A TRADIÇÃO E O NOVO

Se o Palácio Capanema foi o local escolhido pela administração pública para receber “cineastas sem recurso” “para concorrer a verbas do governo federal”, este não foi aleatório: a representação regional do extinto Ministério da Cultura era baseada no imóvel. Parece haver, entretanto, uma curiosa ironia nesta escolha que vai além das motivações óbvias e habilita uma prospecção a partir do simbolismo do local. A aliança entre a “tradição e o novo” apontada por Gil sobre o trabalho realizado na construção do monumento pode repercutir de forma muito particular no cenário documentado por Maciel, tomando o cinema brasileiro como objeto. Dentro do processo de desenvolvimento do cinema brasileiro, como podemos estender a questão da tradição e do novo ao episódio documentado pelo filme? Por tradição, podemos considerar aqui a condição subdesenvolvida, que faz com que o cinema no Brasil seja instável, sendo caracterizado por ciclos e pela persistência em atingir o patamar industrial. É o que impulsiona Paulo Emílio Salles Gomes (1980, p. 111) a discorrer sobre uma trajetória no subdesenvolvimento e observar que “o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento”.

12 Proclamado em 06.02.2003. Disponível em: <http://cultura.gov.br/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-edificio-gustavo-capanema-marco-da-arquitetura-brasileira-e-mundial-35365/>. Acesso em: 07 out. 2020.



Já por novo, neste cenário, podemos considerar o (eventual) recomeço. A tentativa de dezenas de homens e mulheres que foram para a fila em busca de recursos. É uma nova tentativa de restabelecer uma atividade tradicionalmente minada por políticas desvantajosas; e que se manteve marginalizada das metas econômicas do país.

O paralelo entre a qualidade do edifício e o quadro desvantajoso do cinema brasileiro, tomando como referência a tradição e o novo, aponta para uma ironia que talvez seja respaldada pela trilha sonora de *A fila*, imprimindo um tom cômico à ocasião. Ao mesmo tempo em que é um instante de celebração, no qual se vislumbra a possibilidade de saída da inércia, não deixa de ser engraçado. Entre pastas, malas e maletas – e mesmo uma criança vestida de cangaceiro –, dezenas de artistas conversam de forma descontraída. Não se trata de um documento político, de palavras fortes ou da tentativa de marcar uma posição no meio do caos cultural pré-Retomada. Não há no filme o intuito de formular um discurso sóbrio ou moralizante sobre a situação do cinema brasileiro. Ou mesmo de apresentá-lo como uma vítima recorrente do descaso oficial em uma flagrante tentativa de reerguer-se. Não há sequer a preocupação de contextualizar o ato em cartelas explicativas entre os planos, como se dá na sinopse e, ainda assim, com lacunas. Mas talvez se trate de propor uma performance sobre o potencial lúdico, autoconsciente, de uma classe que trabalha sempre a partir de adversidades historicamente intransponíveis. Há uma verve semelhante à das chanchadas no filme de Kátia Maciel. Faz humor a partir de sua própria condição subdesenvolvida. Tende a tratar o assunto com um enfoque satírico.

## RESPONSABILIDADE SOCIAL E CULTURAL PARA CONSTRUIR

Em seu discurso, Gil observa que o Palácio Capanema ensina que “é preciso ter responsabilidade para construir. Responsabilidade social e cultural”. Com este trecho, trataremos agora de discorrer sobre a proposta que levou os “cineastas sem recurso” ao local para disputar verbas. *Falaremos* sobre o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro.

Com a supressão da Embrafilme, uma verba da empresa, oriunda da Lei nº1900/81<sup>13</sup> e destinada a produções futuras, ficou bloqueada. O recurso foi liberado e o Prêmio Resgate do cinema brasileiro é instituído como forma para reempregá-lo no setor.

13 Lei que estabelece valores para cobranças de obras audiovisuais exibidas no circuito exibidor ou na televisão. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/110721/decreto-lei-1900-81>. Acesso em: 07 out. 2020.

Importante observar que entre a liberação do dinheiro – cerca de US\$ 10 milhões – e a criação do Prêmio Resgate, o setor trava um debate que não deixa de discorrer sobre o “como deve ser” esse novo cinema. A matéria de Hugo Sukman (1993) no *Jornal do Brasil* trata a questão como um embate geracional ao propor o título “Mariachis<sup>14</sup> X dinossauros”. O subtítulo explica: “Cineastas e produtores não chegam a acordo sobre que modelo de filme fazer com verba liberada por Itamar” (SUKMAN, 1993, p. 1).

Dois depoimentos em destaque na diagramação da matéria protagonizam o embate. Um, da estreante Carla Camuratti, já em vias de iniciar a produção de *Carlota Joaquina* (1994), discorre sobre um teto comum para todas as produções. No polo dos dinossauros, Luiz Carlos Barreto, se colocando “contra a mediocrização do cinema brasileiro” insiste sobre a qualidade: “Tem que ser bons (filmes), independente de orçamento” (*Ibidem*, p. 1). Trata-se da defesa do modelo de *clientela* da Embrafilme, que privilegiava certas produções, destinando verbas maiores para um determinado grupo, em detrimento de outras, inviabilizando um teto comum para todos.

É preciso apontar ainda que, na matéria de Sukman, o cinema brasileiro parece carecer de referências próprias, apesar de estar às vésperas de seu centenário. Além de chamar os novatos de *mariachis*, em clara alusão ao cinema americano de baixo orçamento do período, o jornalista irá se referir aos dinossauros como adeptos das superproduções “*spielberguianas*”. Não muito distante dessa pretensão, Roberto Farias, ex-diretor da Embrafilme e defensor do modelo defendido por Barreto, é convocado na matéria para opinar sobre a questão: “Colocar filmes pobres na tela é um risco de desmoralização. (...) acho que dessa verba não podem sair recursos para cineastas estreantes” (*Ibidem*, p. 1). E Arnaldo Jabor encerra a questão se afastando da polêmica sem assumir um lado e enfatizando a preocupação com a “vida social do filme”.

Polêmicas à parte, o fato é que tanto Camuratti quanto Barreto foram vencedores do Prêmio, que teve mais de 300 inscritos – entre curtas, médias e longas-metragens – avaliados por um júri de 17 pessoas que elegeram 13 projetos. O relato de Marília Franco (1996, p. 77), professora da USP e membro do corpo de jurados, dá uma dimensão detalhista sobre o processo de escolha. Seu testemunho aponta para um senso de responsabilidade

14 Inspirado no filme de baixo orçamento *El mariachi* (1992), de Robert Rodriguez.

do júri para tornar desse evento um marco dentro desse “resgate” ou Retomada do cinema brasileiro. Os dois personagens que protagonizam a matéria de Sukman vão endossar o argumento. *Carlota Joaquina* se tornará um marco da Retomada, levando mais de um milhão de brasileiros aos cinemas. E *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, produzido por seu pai, Luiz Carlos, vai concorrer ao Oscar.

## CONTRASTE ELOQUENTE ENTRE O DOCUMENTO E O MONUMENTO

*A fila é*, como sugerimos, lúdico ao retratar a iniciativa de (re)construção, ou resgate, do cinema brasileiro. Tem início com duas imagens muito expressivas. A primeira mostra um par de pernas e sapatos frente a uma caixa plástica organizadora estufada – provavelmente um projeto a ser submetido. A segunda revela a atriz/diretora Norma Bengell beijando o produtor Luiz Carlos Barreto, dando uma dimensão histórica do cinema brasileiro no reencontro festivo de seus “dinossauros”, para se apropriar do termo proposto por Sukman na matéria para o JB.

As imagens a seguir não perderão de vista a convergência entre projetos (malas, pastas, maletas, *folders*) e proponentes. Faz-se notável na fila a presença de tantos nomes do *métier* e não de seus encarregados (secretários, assistentes, *office-boys*). Talvez fosse uma exigência do edital de que o próprio proponente devesse comparecer. Ou talvez se trate de mais um reflexo da descapitalização da classe. Impedida financeiramente de enviar, ou mesmo ter imediatos, vai ela mesma. Dada essa concentração democrática que ordena dezenas de nomes, épocas e relevâncias na mesma fila, toma forma um reinício peculiar. No espaço lúdico de *A fila* parece estar suprimida uma suposta hierarquia e todos, *mariachis* e *dinossauros*, parecem iguais.

Como indício de construção de uma nova etapa do cinema, que será amparada pela recriação do Ministério da Cultura e pela sanção da Lei do Audiovisual (nº 8.685), o Prêmio Resgate ganha toda uma *coloração* no Palácio Capanema. O local escolhido para formalizar a entrega de roteiros e aglomeração de velhos e novos, retomando o discurso de Gil, gera um “contraste eloquente”. Na fala do ex-ministro, este contraste está entre a destruição europeia e a construção brasileira no contexto da segunda guerra-mundial. Uma tentativa de reinterpretar esse “contraste eloquente”, pensando-o no resgate do cinema

brasileiro, pode implicar em vê-lo como uma força conjunta destituída de vícios hierárquicos – o que não será uma realidade se tomarmos o conteúdo da matéria de Sukman como exemplo, mas parecerá viável a partir das imagens de *A fila*. Murilo Salles, Alberto Salvá, Regina Casé, Silvio Tendler, José Joffily, Sérgio Ricardo, João Batista de Andrade, Julio Calasso, Julio Bressane e Tizuka Yamazaki são alguns dos nomes flagrados pela lente de Maciel. Dão uma dimensão plural do cinema brasileiro em épocas e perspectivas distintas, mas sob o mesmo teto. União singular.

Mas a proposta de pensar um “contraste eloquente” na perspectiva de *A fila* e tomando como referência um álibi histórico – na fala de Gil, o período da segunda guerra; na nossa, o próprio Palácio Capanema e sua *mitologia* – pode render mais um comentário: a oposição entre o entusiasmo do presente e a frieza da história.

O curta-metragem é todo sonorizado com a trilha de Fernando Moura, imprimindo a atmosfera lúdica que já mencionamos. Há uma vitalidade na maneira de inscrever um tom divertido sobre o evento, o dotando de uma harmonia que dificilmente fora unânime entre os “cineastas sem recursos” lá presentes. Entretanto, nos instantes finais, a trilha cessa e resta apenas imagens silenciosas. De um plano em câmera alta, sobre as cabeças, no interior do ambiente onde a aglomeração se faz vasta e ocupa boa parte da profundidade de campo, somos surpreendidos por um plano externo. Neste, a câmera filma em *contre-plongée* e contempla uma fachada do Edifício Capanema. Não há adornos, movimento, ou vida nesta fachada que resta estática e silenciosa como uma testemunha monumental, reclusa em si mesma. Há apenas concreto e espaços retangulares simétricos (janelas). O enquadramento é breve e a câmera vai se direcionando para a esquerda e para baixo, captando, além da extensão lateral da fachada, uma parte da fila, mais próxima da lente, mas mais distante do material filmado no interior.

É, portanto, sobre um dentro e sobre um fora que o “contraste eloquente” acaba rendendo seus últimos comentários. Este dentro e fora pode estar discorrendo sobre mais um capítulo histórico, nas dependências de um monumento que, por sua vez, já coleciona marcos, sendo, ele mesmo, um deles. Na diferença de escala entre a abordagem próxima – no calor do momento, apegada à captura de detalhes e fisionomias – e o tratamento recuado – que tem interesse em justificar a relevância do evento em uma linha temporal – A

*fila* se constitui, ele mesmo, em um contraste eloquente. Este se dá na ampliação do evento em sua importância imediata e sonora; e sua simplificação em uma estrutura silenciosa e muito maior: o cinema brasileiro e sua trajetória no subdesenvolvimento, seus ciclos e intervalos.

## “CICLOS NEGATIVOS” E A PERSISTENTE REGENERAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO

O período suspensivo que antecede a Retomada e compreende os três filmes enfocados nesse estudo traz, no espectro político, o protagonismo do neoliberalismo comopositor ao financiamento estatal para a cultura. E, como fora debatido, essa ausência do estado foi força motriz para a tentativa de apagamento do audiovisual no início da década de 90. Passados 30 anos, o cortejo fúnebre que insiste em sepultar o cinema nacional prepara o terreno para soterrar a sétima arte outra vez; e, novamente, sob a insígnia de um governo neoliberal.

Com Collor, o financiamento da indústria cinematográfica era declarado como excedente ao escopo de competências do Estado, tendo como justificativa o alinhamento entre o modelo econômico encampado pelo então presidente e os princípios do neoliberalismo. O Governo Bolsonaro, igualmente engajado com as fórmulas de desenvolvimento econômico neoliberais, também se isenta da responsabilidade de subsidiar a cultura, mas suas motivações extrapolam as razões econômicas. Bolsonaro, adiciona uma faceta retrógrada ao neoliberalismo brasileiro ao estabelecer a cultura como adversária do projeto de nação que ele representa.

Este estudo é largamente influenciado pela contemporaneidade. Foi provocado a partir das medidas do governo Bolsonaro contrárias ao desenvolvimento da atividade cinematográfica no Brasil, de grande importância econômica. “Segundo a Coordenação de Serviços e Comércio da Diretoria de Pesquisas do IBGE, (...) em 2018 as atividades econômicas do setor audiovisual foram diretamente responsáveis por uma geração de renda de R\$ 26,7 bilhões na economia brasileira” (ANCINE, 2018, p. 13). Dados trazidos pela Brasil Audiovisual Independente (Bravi) (2019) permitem afirmar que orbitaram em torno do audiovisual nacional em 2019 mais de 300 mil empregos. Esses números colocam

o audiovisual à frente de setores como, por exemplo, o de turismo; e comprovam que – a despeito dos ataques que coleciona – ele pode renascer com números mais expressivos em relação ao ciclo anterior, como quem aprendeu a morrer para seguir vivendo.

Contextualizar nos dias de hoje os curtas-metragens focados nessa pesquisa como evidências da “teimosia” em um “ciclo negativo” abre uma brecha para pensá-los também na contemporaneidade. Isto é, enquanto discursos válidos para refletir sobre o presente.

Como se vê em *Memória*, o brasileiro continua optando por políticos que representariam uma suposta virada de página, apelando para o “novo” em seus discursos. Fez parte da proposta de Bolsonaro “acabar com tudo isso que tá aí”. Em tese ela seria o fim da “velha política”, mas na prática apresenta medidas questionáveis e descoordenadas – aos moldes de Jânio. Bolsonaro ainda se enreda em um manancial de contradições quando, por exemplo, tece elogios a Collor, “um homem que luta pelo interesse do Brasil e em especial do seu Estado” (GULLINO, 2020, p. 8).

O feitiço combativo de *Pornografia* é uma arma que municia a cadeia produtiva do audiovisual de modo atemporal, ele instiga a reorganização de respostas que militem pela sobrevivência do cinema nacional. Esse ativismo nascido da crise ensina que a radicalização do cinema opera como defesa contra o seu próprio extermínio. E consagra-se no presente como lentes válidas para que rastreemos e enfrentemos a ressurgência da instabilidade no desenvolvimento do cinema brasileiro.

A *fila* mantém o tom da esperança por dias melhores. Se o Prêmio Resgate foi feito a partir de verbas congeladas da extinta Embrafilme, vemos a classe novamente se debatendo sobre quantias do Fundo Setorial que seguem retidas pelo governo Bolsonaro, paralisando produções, fomentando uma nova *fila* e o achatamento do cinema nacional. Nem mesmo o Palácio Capanema, que abrigou os proponentes de 1993, passa ileso pelo desmonte atual: chega-se a cogitar sua venda em um “feirão de imóveis” públicos endossado pelo ministro da Economia, Paulo Guedes.

É, por fim, necessário compreender historicamente os intervalos, ou “ciclos negativos”, para tentar ao menos mitigar suas abrangências, amortizar seus efeitos devastadores ou, na melhor das hipóteses, evitá-los por completo. Esse trabalho consiste em um esforço inicial de prospectar sobre a crise periódica que ameaça o cinema do Brasil,

associando-a a medidas políticas que restringem o desenvolvimento do setor. Tomando como exemplo Collor e Bolsonaro, o discurso político do “novo” poderá implicar na necessidade cinematográfica trágica de *resgatar*, mais uma vez, outro recomeço.

## REFERÊNCIAS

**A fila.** Direção de Kátia Maciel. Brasil, 1993. 1 filme (4 min.): son.; color.; suporte DVD.

ABREU, Nuno Cesar. **O Olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo.** Campinas: Mercado de Letras, 1996.

ANCINE. **Estudo** – valor adicionado pelo Setor Audiovisual – Ano-base: 2018. Rio de Janeiro, Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/valor\\_adicionado\\_2018.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/valor_adicionado_2018.pdf). Acesso em 13/12/20.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUTRAN, Arthur; HEFFNER, Hernani; GARDNIER, Ruy. Biografia – a margem da boca. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa. C. **Ozualdo Candeias.** São Paulo: Heco Produções, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. Televisão/revolução: o caso Romênia. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual.** Rio de Janeiro: Ed 34, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro.** São Paulo: Annablume, 1995.

BRASIL. **Lei nº 5.700 de 1º de setembro de 1971.** Dispõe sobre a forma e a apresentação dos Símbolos Nacionais, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 2 set. 1971.

DIEGUES, Carlos. **Cinema brasileiro – ideias e imagens.** Porto Alegre: Ed UFRGS, 1999.

DIEGUES, Carlos. Notas sobre um velório. **O globo**, Rio de Janeiro, 28 ago. 2008. Segundo Caderno, p. 1.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

“ESTE governo será duro e áspero”: JQ. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 1 fev. 1961, p. 1.

FRANCO, Marília. O sentido do Oscar. **Comunicação & Educação**, São Paulo, nº 7, set./dez. 1996, p. 77.

**DISCURSO do ministro Gilberto Gil no edifício Gustavo Capanema, marco da arquitetura brasileira e mundial.** Disponível em: <http://cultura.gov.br/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-edificio-gustavo-capanema-marco-da-arquitetura-brasileira-e-mundial-35365/>. Acesso em 07.10.2020

GOMES, Paulo Emílio Salles. Apresentação. In: ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980.

GULLINO, Daniel. Para Bolsonaro, Collor 'luta pelo interesse do Brasil'. **O globo**, Rio de Janeiro, 05 nov. 2020. O País, p. 8.

JABOR, Arnaldo. Pornografia demonstra a agonia de um período. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 ago. 1992, p. 8.

LIMA, Eduardo Souza. Cultura ou brincadeira? **O globo**, Rio de Janeiro, 08 set. 1992. Segundo Caderno, p. 2.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

**MEMÓRIA**. Direção de Roberto Henkin. Brasil, 1990. 1 filme (14 min.); son.; color.; suporte DVD.

MORAES, Denise. Pornografia: a polêmica continua. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 set. 1992, p. 7.

'O uso do hino é moral, puro'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 ago. 1992, p. 8.

PF veta 'Pornografia com hino'. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 e 23 ago. 1992, p. 5.

**PORNOGRAFIA**. Direção de Murilo Salles e Sandra Werneck. Brasil, 1992. 1 filme (6 min.); son.; color.; suporte DVD.

RAMOS, Fernão Pessoa. A grande crise: pós-modernismo, fim da Embrafilme e da pornochanchada. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs). **Nova história do cinema brasileiro: volume 2**. São Paulo: Sesc, 2018.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SCHILD, Susana. Manifesto-bomba. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 ago. 1992. Caderno B, p. 7.

SCHILD, Susana. De câmera apontada para a realidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1992, p. 6.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, José Inácio de Mello. Os primórdios do cinema no Brasil. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs). **Nova história do cinema brasileiro: volume 1**. São Paulo: SESC, 2018.

SUKMAN, Hugo. Mariachis X dinossauros. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 ago. 1993. Caderno B, p. 1.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIANY, Alex. O Brasil descobre o cinema. In: ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Recebido em: 27/12/2020

Aceito em: 06/09/2021