

Cinema como trincheira

Elisa Marconi e Francisco Bicudo

Havia um tempo em que não bastava fazer cinema no Brasil. Era um dever assistir aos filmes nacionais, divulgá-los e comentá-los, nas mais diferentes rodas de conversas. Essa máxima poderia valer para os dias atuais, ou para um futuro distante, mas talvez sirva sobremaneira aos anos 1960 e 1970. Naquele período, figuras como os críticos cinematográficos Paulo Emilio Salles Gomes e Jean Claude Bernardet assinavam seus nomes em jornais de grande circulação ou na imprensa alternativa e atuavam como expoentes para uma turma inteira que fazia do cinema um espaço de crítica, de reflexão e de denúncia do autoritarismo do regime militar.

“O cinema brasileiro, crítico e reconhecido internacionalmente, sempre foi um terreno fértil para as discussões de questões sociais mais pungentes, mas depois do golpe de 1964 era impossível não trazer alguns assuntos para os filmes”, explica o professor Eduardo Morettin, da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP), que há anos se dedica a pesquisar o binômio Cinema-Ditadura Civil-Militar. Ele conta que os artistas que vinham do Cinema Novo, movimento forte que tem raízes ainda na década anterior, já estavam tratando de temas difíceis. Os filmes que essa turma fazia abordavam, por exemplo, a questão agrária, a violência no campo, os valores da tradicional família brasileira.

Rodado em 1963 e lançado em 1964, *Deus e o Diabo na terra do sol*, por exemplo, expõe os conflitos no campo. “O vaqueiro Manuel termina numa corrida para o futuro, cantando ‘O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão’, que foi o que aconteceu mesmo, mas não literalmente”, analisa o pesquisador. Algo parecido acontece com *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, que mostra a disputa por terras no sertão e tem as filmagens interrompidas pelo golpe de 1964 e só é retomado e finalizado nos anos 1980. Há ouros tantos e bons exemplos que mostram como esse grupo de cineastas já antecipava o que seria discutido. “Quando o golpe vem e a ditadura se instala, essa gente toda é obrigada a repensar o que havia dado errado no projeto do Brasil e o que fazer a partir de então. E muitos deles resolvem enfiar mesmo o dedo na ferida, como *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, que é de 1972, e fala do papel dos intelectuais num momento de grave crise”, reflete o professor da ECA.

Corta. Abre-se o plano seguinte. A jornalista Margarida Adamatti, pesquisadora da mesma ECA/USP, escolheu o professor Eduardo Morettin para orientar sua tese de doutorado, intitulada “A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta”. Olhando para todo esse cenário descrito pelo especialista, ela queria entender onde e como a crítica cinematográfica se encaixava nessa tensão. Se o cinema teve um papel de resistência ao regime, a crítica – que acompanhava e discutia os filmes – certamente também teve. Para começar a explicar o que encontrou em suas investigações, Margarida lembra de uma palavra chave nesse contexto: “Censura. Que teve formas variadas, mas se instalou nas artes e nos meios de comunicação da mesma forma e cerceou o trabalho dos cineastas e dos seus críticos”, inicia.

Alguns veículos, ela lembra, faziam autocensura, outros permitiam a presença dos censores e outros ainda engoliam a contragosto aquela figura repressora nas redações. E, se é verdade que uma parcela representativa da chamada grande imprensa sofreu censura, é mais verdade ainda que o jornal Opinião, da mais ainda censurada imprensa alternativa, foi talvez o veículo mais censurado de todos. Foi sobre ele que a pesquisadora se debruçou, mais especificamente sobre as críticas de cinema que o jornal publicou. “A professora Maria Aparecida Aquino, da História da USP, lembra que as editorias de política e economia dos jornais eram mais censuradas que as editorias de cultura. No entanto, dentro da cultura, a crítica cinematográfica foi muito censurada”, afirma.

Seja porque falavam daqueles filmes que Morettin levantou, seja porque ousavam refletir e criticar o cenário nacional, esses textos eram muitas vezes embargados. Depois do Ato Institucional número 5, o famigerado AI-5, de dezembro de 1968, ficou mais explícita ainda a censura. “Aí o Opinião resolve publicar o ofício do Departamento de Censura que textualmente proibia de falar de Glauber Rocha, Rui Guerra, Godard e de Costa Gavras. Era difícil a crítica falar de filme censurado, porque eles não podiam ser citados”, lembra Margarida. “Então, falar em crítica de cinema na ditadura é falar desse enfrentamento que os críticos propuseram para driblar a censura e falar das obras”, propõe.

Em outras palavras, a crítica de cinema dos jornais, e em especial do Opinião, para conseguir enfrentar a censura e fazer suas reflexões, vai procurar subterfúgios para falar do cinema como parte do contexto político. “O crítico que falasse da estética do filme não ia encontrar muitos problemas, mas se quisesse falar da situação política, teria de encontrar rotas alternativas no texto. Tinham que escrever nas entrelinhas para que o público pudesse acompanhar as informações”, relata. Uma estratégia comum era escrever com lacunas, lançando perguntas, por exemplo, para que o leitor pudesse se colocar. Paulo Emílio Sales Gomes, por exemplo, faz isso na crítica de *São Bernardo*, de 1972. “Lança questões sobre o papel do intelectual na sociedade atual, fazendo o público intuir que ali tem alguma coisa e é um texto que se completa com a ida ao cinema”, revela Margarida. O leitor engajado, com interesse pela política, vai olhar para aquela obra com outro interesse, sabendo que ali tem algo que o crítico não pode falar, mas que está relacionado à situação do país. A pesquisadora defende que o que a crítica faz é enfrentar o pensamento conservador. “Incentivar a reflexão do público sobre produção cinematográfica e sobre momento político já era uma forma de resistência”, reforça.

Voltamos a Morettin para lembrar que à medida em que a ditadura ia se fechando, mais ainda uma parte dos cineastas se encaminhava para a crítica e a discussão dos problemas do país. “Eles não andavam em bando, havia o grupo que fazia filme desbundado, como aqueles da Jovem Guarda e Roberto Carlos, tinha a turma que fazia comédia erótica, a pornochanchada, tinha a turma do Cinema Marginal, Sganzerla e Bressane, tinha o Zé do Caixão com os filmes de terror populares”, compara o professor, enquanto mostra que era uma fase rica e diversificada para a produção cinematográfica brasileira.

No entanto, convém ressaltar que existiu nessa época a Embrafilme, que representou uma ambiguidade. “O governo militar, para dar uma resposta à produção cinematográfica brasileira, que era forte e respeitada dentro e fora do país, cria a Embrafilme, que regularia as verbas e as produções”, destaca o orientador de Margarida. “A ideia não era expandir o pensamento, era controlar mesmo. Mas o dinheiro estava ali. Os filmes dos cineastas que faziam crítica ao governo eram, portanto, financiados pelo próprio governo. Uma situação estranha”, levanta.

A extensão da empresa foi, apesar de tudo, importante para o cinema nacional, que chegou a representar 30% do mercado de filmes. Antes da Embrafilme e depois dela, esse número não chega a 5 ou 10%, segundo Margarida. Por outro lado, essa gente toda estava submetida à censura. Se tratassem de assuntos muito sensíveis, não passavam pelo crivo. Aconteceu com vários daqueles citados ali em cima. E foi tão séria a perseguição em alguns casos, como o de León Hirszman, que os cineastas – impedidos de trabalhar – passavam dificuldades financeiras reais. Na tentativa de escapar da censura, os cineastas buscavam amparo nos editais da própria Embrafilme e adaptavam, por exemplo, obras literárias indiscutíveis, como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Filmado em 1979 e lançado em 1980, a obra de Hirszman é dura com a questão agrária no sertão.

Corta. Contraplano Margarida. A mesma censura sofrida pelos cineastas foi experimentada pelos críticos. Para se ter uma ideia, o jornal Opinião nasce em 1972 – auge da violência na ditadura – e vai até 1977. Seu intuito era se opor à ditadura, era de esquerda e engajado. Foi, por isso, muito mutilado pela censura. A autora da tese defende que “a crítica de cinema do jornal é, dentro desse contexto, uma cultura de resistência. Se vinha muito forte, era vetada. O Opinião era submetido à censura prévia”. E como conseguia falar de interdição estando interditado? “Fazendo uma resistência sutil para falar de cinema como um componente político. Faz um texto cheio de lacunas que, em vez de falar, sugere. Apoia obras mais libertárias e condena filmes mais conservadores. Entrega para o leitor a conclusão”.

Nomes como Sergio Augusto, José Carlos Avelar e os já citados Jean Claude Bernardet e Paulo Emílio Sales Gomes sofreram na pele a perseguição da censura. Há uma conexão forte entre os cineastas e os críticos dos anos 1960 e 1970. Margarida relembra que Bernardet, por exemplo, foi o mais perseguido. “Trabalhava no Última Hora e na Cinemateca, a polícia vai atrás dele, que tem de fugir e ficar escondido no mato por 2 ou 3 meses. Depois vai trabalhar com o cineasta João Batista de Andrade, mas sem poder botar o nome nos créditos”, recorda. Sob ameaça, tem de deixar o trabalho. Passa necessidades, vai morar num albergue. Na Universidade de Brasília, o governo não o deixa defender o mestrado – o livro seminal para entender cinema no Brasil: *Brasil em tempo de cinema*. Os professores do departamento pedem demissão. Jean Claude volta para a Escola de Comunicação e Artes da USP e, novamente perseguido, é aposentado compulsoriamente pelo Ato Institucional 5 e fica proibido de lecionar em universidades públicas. “Para ir driblando tudo isso, ele escreve sob pseudônimos, que não chamavam a atenção da censura e faziam críticas bem fortes”, completa a pesquisadora.

Quando se resgata a história da crítica de cinema no Brasil e, mais especificamente nas décadas de 1960 e 1970, associa-se os nomes de Jean Claude Bernardet e de, digamos assim, seu mestre Paulo Emílio Sales Gomes à defesa do cinema brasileiro. Margarida também fala sobre isso em sua tese. Numa entrevista de outro crítico, José Carlos Avellar, que escrevia para o Jornal do Brasil, a pesquisadora ouviu que “não é que havia uma defesa do cinema brasileiro nas redações, mas é que aqueles filmes da turma do Cinema Novo defendiam uma expressão democrática livre e, naquele momento, o país estava sob ditadura, os críticos sentiam identificação com quem se afinava com eles”, disse o entrevistado. E ela completa: “Toda a raiz da defesa do cinema brasileiro está na ideia de que cinema brasileiro é aquele que traz informações da realidade do país, de algo que é nosso”.

E, neste ponto, convém falar de três aspectos que deram muito o tom da resistência à ditadura no Brasil. Primeiro: os jornais da chamada imprensa alternativa se assumiam abertamente como veículos de combate à repressão. O Opinião, por exemplo, se declarava nacionalista, nacional-popular, mais especificamente; segundo: nas redações existia a figura do intelectual, que pensava criticamente o país. A crítica de cinema contava com muitas dessas figuras. Sérgio Augusto era um deles. Enquanto Paulo Emílio falava e defendia o cinema nacional, Augusto tratava dos filmes estrangeiros, mas sempre com esse olhar do intelectual crítico. Por fim, a crítica de cinema no Brasil nesse período assumiu uma posição heterogênea. Bernardet, por exemplo, era um militante. Assistia a todos – todos – os filmes brasileiros e se colocava e colocava a crítica como parte da produção cinematográfica. “Era uma etapa constitutiva, não era um olhar de fora. Os críticos se viam fazendo parte da produção e isso vaza para a discussão proposta por eles”, afirma.

No plano seguinte, vemos Eduardo Morettin explicando sobre a importância e a necessidade de se falar do cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970 em dias atuais. Já se passaram quase 50 anos e, de tempos em tempos, voltamos os olhos para aquele período. Para ele, os cineastas daquela fase entenderam que tinham de dar respostas a assuntos pungentes, que estavam quicando na área e precisavam ser tratados. “Mesmo que não fossem um grupo uno, cada um com sua turma, eles se propuseram a tratar da crise moral e política que o país atravessava, sob uma perspectiva crítica e propositiva: que caminhos vamos tomar”, avalia.

Hoje, questões tão sérias como aquelas colocadas nos anos 60 e 70, como a Democracia, os caminhos políticos, nossa forma de tratar o projeto de país, estão de novo em voga, voltaram às manchetes dos jornais – que ainda não sofrem censura oficial. Por isso, conhecer como o cinema se colocou naquele período pode ser esclarecedor e inspirador. “Os cineastas de hoje, como Anna Muylaert com seu *Que horas ela volta*, e Kleber Mendonça Filho, com seu *Aquarius*, são prova de que existe uma sensibilidade aos temas mais prementes e que pairam no ar. Certas questões daquele tempo não foram resolvidas e precisam sempre ser revisitadas, se a gente não quiser – e a gente não quer – seguir pelo mesmo caminho autoritário da Ditadura”, conclui o orientador Morettin, enquanto elenca que os estudantes estão nas ruas (muitas vezes recebidos com violência pela polícia militar), que os professores estão nas ruas (muitas vezes recebidos com violência pela polícia militar), como no dia 15 de março de 2017, quando esta reportagem foi finalizada – e os trabalhadores estavam nas ruas refutando os projetos de reforma trabalhista e da Previdência. Em plano sequência, aquele em que não há cortes para dar mesmo a noção de continuidade, a pesquisadora Margarida conta que boa parte da história da crítica do cinema daquele momento ainda não foi contada e é importante retomá-la porque, de forma geral, a crítica cinematográfica pode se ater à estética fílmica, mas durante a ditadura, ela foi além. “É uma crítica que não traz só contemplação estética, mas faz parte de conexões com vida política do país”. Mais do que isso. Para escapar da censura e cumprir seu papel, os críticos contavam com o leitor. Jogavam a pista e torciam para que ela fosse entendida, captada. “Ou seja, os críticos educavam o leitor, espectador, a fazer suas próprias reflexões e análises. Num tempo de violências e autoritarismo, ontem ou hoje, ver o cinema como parte da atividade política, cultural e social e incentivar a razão é uma postura política ousada”.

Sobem os créditos.