

Politização e despolitização no cinema brasileiro

entre estética e cosmética da fome

Anderson Kaue Plebani

Como citar: PLEBANI, A. K. Politização e despolitização no cinema brasileiro: entre estética e cosmética da fome. *In:* VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia:** a sétima arte em devaneio. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 31-40.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p31-40>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

POLITIZAÇÃO E DESPOLITIZAÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO: ENTRE ESTÉTICA E COSMÉTICA DA FOME

*Anderson Kaue PLEBANI*¹

POLITIZAÇÃO DO CINEMA E *EZTETYKA DA FOME*

Duas diretrizes guiam Walter Benjamin em sua investigação sobre o cinema no ensaio *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. Primeiro, em relação às artes em geral, cinema incluso, que elas devem ser avaliadas por categorias estéticas impossíveis de serem apropriadas pelo fascismo. Segundo, sendo o cinema um produto da era da reprodutibilidade técnica, ele tem como “tarefa histórica” conciliar o descompasso trazido pelo modo como a técnica se emancipou do humano (BENJAMIN, 1987, p. 174). O filme documentário *Triunfo da vontade*, de 1934, que propagandeia o partido do Nacional Socialismo é um exemplo do que Benjamin pensava pela *estetização da política*. Já os filmes de Charles Chaplin são um exemplo de uma *politização da arte*. Pensado desde uma preocupação política, o cinema brasileiro também possui exemplares dignos

¹ Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC / Florianópolis / SC / Brasil.
E-mail: akplebani@hotmail.com

de confirmar uma estética que põe em curso a revolucionária politização da arte cinematográfica.

O cinema chega ao Brasil cedo. Desde o fim do século XIX, filmagens são rodadas nestas terras. Um cinema propriamente brasileiro, contudo, é algo que tardou algumas décadas para se dar. Pois sendo a tecnologia e a indústria cinematográfica um produto estrangeiro, de expoente europeu e estadunidense, era natural que as produções brasileiras se restringissem a reproduzir tais modelos. No início, a originalidade do cinema brasileiro consistia apenas nos cenários e costumes exóticos garantidos por estas terras. Foi adiada assim a data em que se consegue afirmar maneira autêntica de captar as terras, o povo e a voz brasileira. É apenas na década de 1950 que um dos mais famosos movimentos cinematográficos autenticamente brasileiros surge: o Cinema Novo.

Esse movimento mostra ao público um Brasil com personagens fortes enfrentando condições sociais fragilizadas.² As particularidades do Brasil não são manifestadas nas matas exuberantes ou nas características ímpares dos povos indígenas, mas nas contradições internas a um país colonizado. Coloca-se o espectador nativo em exposição com sua própria situação. “*Exposição*”, aliás, é um conceito caro à tentativa de reinvenção das categorias estéticas feita por Benjamin em sua tentativa de formular uma estética opositora ao fascismo.

Quando o filósofo se utiliza da distinção entre *valor de culto* e *valor de exposição* para enfatizar a modificação na história da produção e percepção da arte, o filósofo atribui ao valor de culto uma relação ritualística e de perpetuação da tradição. Esse valor leva a uma produção e percepção de arte estéril em potencial emancipatório (BENJAMIN, 1987, p. 173-174). Já o valor expositivo da arte ganha todo um peso político e revolucionário na tese benjaminiana. Isso porque a percepção voltada diretamente para a arte exposta em sua materialidade imediata é a que melhor viabiliza o caráter político de manifestação da realidade, atributo inclusive que estaria

² Filmes icônicos do movimento: *Agulha no Palheiro*, rodado em 1953 e dirigido por Alex Viany; *Rio 40 Graus*, de 1955, por Nelson Pereira dos Santos; *Bahia de Todos os Santos*, 1960, Trigueirinho Neto; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1963, Glauber Rocha; *Os Fuzis*, 1963, Ruy Guerra; e *Vidas Secas*, 1963, adaptação dirigida por Nelson Pereira dos Santos.

garantido pela fidelidade da captação audiovisual.³ Contudo, esse atributo não impede que o cinema seja apropriado por uma postura ritualística.

No caso dos filmes do Cinema Novo, constata-se que são carregados, estilística e tematicamente, por um valor de exposição. Um recurso textual que facilita a sobreposição entre esse movimento cinematográfico e o motivo político e revolucionário é o manifesto *Eztetyka da Fome*, de Glauber Rocha. O documento surge mais como expressão de um movimento em curso do que, necessariamente, como um panfleto ou protocolo.

A arte, o Brasil e a política são eixo central do manifesto e do próprio Cinema Novo. Para escapar de uma “arte de mentiras”, o movimento incorpora em sua própria estética, *i.e.*, em seu modo de sensibilizar e de se fazer compreender, as condições mundanas do brasileiro, a fim de tornar o espectador nativo consciente da contradição intrínseca a sua existência particular. Escapar do “sonho frustrado da universalização” – ou como diria Benjamin: admitir a impossibilidade de expor o todo em um – é “despertar do ideal estético adolescente”, segundo Rocha (1981a, p. 29). Tem-se assim uma estética comprometida com o choque provocado pela exposição do imediato concreto a um espectador absorvido pela colonização. Aqui é possível notar a influência das teses benjaminianas sobre a categoria estética do *choque*.

Segundo o filósofo, o choque no cinema se dá quando o filme interrompe a associação de ideias do espectador, de modo a atentar para o que se desenrola na película. Peguemos alguns exemplos. Ao filmar as favelas cariocas em *Rio 40 Graus*, em 1955, Nelson Pereira dos Santos não teme expor a situação precária das moradias do morro ou evidenciar a segregação racista. O choque é sentido pelo público, ao ponto de o filme ser censurado.⁴ A entrada radical dos conteúdos sociopolíticos fornece os primeiros impulsos para o Cinema Novo. Quando as lentes se voltam

³ “[...] um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (BENJAMIN, 1987, p. 187).

⁴ “[Foi] o coronel Geraldo de Meneses Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, que mandou proibir o filme em todo o território nacional. E justificou a censura: os termômetros oficiais da cidade nunca atingiram quarenta graus – no máximo, tinham marcado 30,7 graus – o diretor além de mentiroso era comunista, e o filme, um achincalhe imperdoável com a imagem da capital federal” (SCHWARCZ, 2015, p. 419-420).

para os sertões, como se dá por exemplo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, tal conteúdo guiado para o choque também organiza a própria maneira de se filmar: a câmera deve tremer junto ao terreno acidentado; deve perambular como o moribundo; deve sofrer de cortes abruptos junto à violência captada. Mais do que um manifesto técnico em prol de uma maneira cinematográfica, *Eztetyka da Fome* também exprime uma característica da identidade brasileira. O manifesto propõe uma postura artística que assuma de partida a característica colonizada e explorada dos povos da América Latina para propor então um modo de fazer cinema que se valha dessa identidade. Nem no seu conteúdo nem na sua forma o Cinema Novo vem para agradar o paladar colonizador. Bem pelo contrário, tematizando a situação precária de parcelas do povo brasileiro, esse cinema era ser incômodo para a indústria cinematográfica predominante. Rocha afirma que “por esta definição”, de um cinema acasalado com a verdade da situação pobre do Brasil, “o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração” (ROCHA, 1981a, p. 32).

Ao pontuar a característica nevrálgica do Cinema Novo, fala da importância da fome para esse cinema. “Aí reside a trágica originalidade do *Cinema Novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA, 1981a, p. 30).

Vale mencionar que o trágico típico desse cinema não é exclusivo ao Brasil ou aos países da América Latina. Como o próprio autor relembra, pertence a todo povo colonizado as condições precárias e a intrínseca necessidade de elas mesmas serem denunciadas em maneira compreensível (ROCHA, 1981a, p. 32).

A reinterpretação crítica que Rocha faz de sua própria *Eztetyka* alguns anos após a leitura de seu manifesto, passa a reclamar um abandono inclusive de qualquer estética comprometida com uma razão preestabelecida. “As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária”, diz o cineasta em 1971, e continua: “[a] revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de

todos os fenômenos que é a pobreza” (ROCHA, 1981b, p. 219-220). Se foi um projeto racional que legou aos colonizados a sua fome, então uma arte emancipatória deve evidenciar os limites da razão. Nesse sentido, não é de surpreender que Rocha compreenda a arte revolucionária como uma mágica que desencante a racionalidade europeia, “[...] uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda” (ROCHA, 1981b, p. 221).

Embora tenha um tom místico, o crucial aqui é sua potência crítica. Peter Bürger oferece uma noção de crítica da qual as vanguardas artísticas se fazem valer: “[a] crítica não é concebida como juízo, que contrapõe abruptamente sua própria verdade à não verdade da ideologia”, ou seja, uma razão contra outra, “mas como *produção* de conhecimentos. A crítica procura separar a verdade e a não verdade da ideologia” (BÜRGER, 2012, p. 31). Se a ideologia se cristaliza ao ponto de tornar a pobreza invisível, esta invisibilidade se dissemina para a própria produção artística. A necessidade de incorporar uma “anti-razão” na produção cinematográfica se dá justamente como ruptura a qualquer ideologia que possa se contrapor à comunicação das tensões oriundas da pobreza, e tão logo ocultá-las no processo de produção.

DESPOLITIZAÇÃO DO CINEMA E COSMÉTICA DA FOME

Embora o Cinema Novo tenha obtido prestígio artístico no Brasil e notoriedade internacional, o movimento cinematográfico teve vida breve.⁵ Ao decorrer da década de 1970, o movimento passa a ser dissolvido dentro do cinema brasileiro, de maneira que suas características centrais se espalham por correntes diversas, ficando menos perceptíveis e finalmente, enquanto movimento centralizado, encontra seu fim nessa mesma década (VIEIRA, 2000). Curiosamente, o fim do Cinema Novo coincide com o advento do período pós-vanguardista. Momento marcado pela completa

⁵ No Brasil, um dos frutos mais prodigiosos do Cinema Novo foi a criação da produtora e distribuidora estatal Embrafilme. No exterior, além de alguns de seus filmes receberem nomeações em festivais renomados, como foi o caso de Cannes, teve ainda o poder de influenciar a criação de movimentos, como por exemplo o Cinema Novo Alemão, que tem como expoentes cineastas de prestígio, a exemplo de Werner Herzog, Edgar Reitz e Alexander Kluge.

assimilação da liberdade estilística reclamada durante os movimentos de vanguarda, mas agora quase completamente esvaziado do seu valor político ou revolucionário.

No fim dos anos 1990 e no início dos anos 2000 se repara o retorno de alguns temas e cenários caros ao Cinema Novo. É o caso de *Central do Brasil*, rodado em 1998 por Walter Salles, que resgata o sertão; também de *Cidade de Deus*, gravado em 2002, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, que outra vez leva as câmeras às favelas do Rio de Janeiro. Contudo, o sucesso de bilheteria desses filmes precisa ser contrastado com uma perspicaz crítica feita por Ivana Bentes. A crítica identifica um momento no qual as produções cinematográficas que evocam temas relativos às fragilidades sociopolíticas não emulam mais o potencial revolucionário e emancipatório contido na estética do Cinema Novo. Agora, esses filmes se dirigem muito mais para a satisfação dos gostos de uma fruição contemplativa e politicamente neutralizante, do que para efetivamente expor o espectador às contradições pertinentes àqueles cenários. Bentes reconhece nesse fenômeno um processo de transformação do cinema, que vai de uma estética politicamente comprometida com a realidade para uma mera contemplação parasitária da “fome” desses cenários, esteticamente distanciada do contexto captado e muito mais comprometida com os estilos cinematográficos inaugurados no estrangeiro (BENTES, 2007).

Assim, porquanto as décadas de 1960 e 1970 foram ricas para as vanguardas, as décadas seguintes justamente testemunharam a plena decadência de seus propósitos e uma consequente reorganização da instituição arte. “Passamos da ‘estética’ à ‘cosmética’ da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade [...]” (BENTES, 2007, p. 245). É verdade que o exemplificado cinema da década de 1990 e 2000 resgata os mesmos ambientes antes expostos por um cinema pretensamente revolucionário. Mas agora eles são produzidos novamente para uma percepção que vê na arte o valor de culto. Já o estilo empregado promove um desprendimento com o contexto retratado. O espectador parece residir em um domínio superior à terra que ali se assenta em seca e acidentes, para deslizar por cima dela (BENTES, 2007). É preciso dizer que esta postura

ritualística de fruição da arte pertence justamente ao espectador que, no manifesto de Glauber Rocha, era denunciado como o colonizador, a saber, a estética europeia clássica. Estética que, como Benjamin interpreta, se sustenta porquanto é conservado o distanciamento entre o espectador e o conteúdo da obra, porquanto a expressão artística se veste de um caráter aurático e inacessível.

No modo de ser aurático da obra de arte, defende Benjamin, esta nunca está destacada de sua função de culto, *i.e.*, de ser parte de um ritual. Esse caráter ritualístico não precisa estar necessariamente atrelado a um comportamento religioso, como se pode observar com a noção secularizada de culto ao belo. O movimento de teorizar a arte pela arte, surge justamente em simultâneo à invenção da fotografia, que abala o senso ritualístico que envolve as artes. É apenas com as condições materiais advindas da reproduzibilidade técnica da obra de arte que, pela primeira vez, a arte se emancipa de seu “caráter parasitário do ritual” (BENJAMIN, 1987, p. 171). Mas a potência que o cinema tem de exposição do real não precisa ser necessariamente acatada pelas produções cinematográficas. Por isso uma câmera desprendida da terra pode captar o cenário dos sertões, por exemplo, de maneira cômoda para o espectador do século XXI.

Conforme Bentes, a entrada do sertão nessa estética cosmetizada faz desse cenário “palco e museu a ser ‘resgatado’ na linha de um cinema histórico-espetacular ou ‘folclore-mundo’ pronto para ser consumido por qualquer audiência” (BENTES, 2007, p. 245). Voltamos àquela tipificação da identidade brasileira como item de curiosidade, mas agora o exótico é sua fome, sua violência, sua pobreza. Quando se refere ao filme *Cidade de Deus*, e à temática da favela, o tom da crítica de Bentes não muda: “é um filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si” (BENTES, 2007, p. 252). Retrata-se ali uma favela em território autônomo da cidade à qual está inserida. “Em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e desenvolve (arma, dinheiro, proteção policial) porque tem uma base fora da favela. Esse fora não existe no filme” (BENTES, 2007, p. 252). Nessa favela espantinho, não há porosidade, nada escapa nem entra nela. Sugere-se que a favela esteja encerrada em si mesma.

É possível sobrepôr aqui a distinção que Walter Benjamin faz entre os conceitos de *alegoria* e *símbolo*. Grosso modo, a diferenciação entre símbolo e alegoria diz da natureza da obra de arte e do modo como se relaciona com ela tanto o produtor quanto contemplador da arte. No caso do símbolo, temos uma noção de relação orgânica com a arte. “[O] belo formaria com o divino um todo contínuo” (BENJAMIN, 2016, p. 170). Símbolo é um conceito oriundo da teologia embora não necessariamente ligado à religião, em todo caso, sempre aspira a integrar o plano sensível a um suposto plano suprassensível (BENJAMIN, 2016, p. 169-170). A obra simbólica, em sua condição material e sensorial, dá acesso a uma ideia universal e perfeita, integrando coisa e ideia de maneira orgânica e totalizante. E é precisamente assim que a favela retratada na *Cidade de Deus* aparece: orgânica, encerrada em si mesma, ensejando uma contemplação distanciada e exaustiva.

Já com o conceito de alegoria Benjamin tensiona um modo fragmentário de se produzir e fruir obra de arte. “[P]ara resistir à queda na contemplação absorta, o alegórico tem de encontrar formas sempre novas e surpreendentes” (BENJAMIN, 2016, p. 195). Se tomarmos como exemplo *Rio 40 Graus*, observa-se uma favela narrada desde vários depoimentos, em uma construção quase documental, onde diversas características do contexto são expostas, literalmente, em percepções fragmentadas. Não há uma só narrativa que preencha por completo as lacunas deixadas entre os cortes. Nesse modelo alegórico, cabe ao espectador o encargo de fazer a junção dos depoimentos e de interpretá-los a cada vez de sua própria maneira. Há um natural convite à reflexão, há um cinema que provoca o espectador ao exercício da interpretação.

Aquele aspecto partilhado pelo Cinema Novo, de provocar o espectador à interpretação e reflexão, volta a dar espaço no cinema brasileiro contemporâneo a uma contemplação distanciada. Os filmes mencionados na crítica da cosmetização da fome, ao mesmo tempo que se vendem como conscientes da “realidade” que retratam, garantem ao espectador a comodidade de uma contemplação meramente simbólica.

Essa falsa reflexividade pertence de maneira genérica à arte da pós-vanguarda, ou, como o teórico de cinema Robert Stam enuncia, à arte

“pós-moderna”. Ela não deixa de abordar os temas caros a um pensamento crítico e reflexivo. Ela “tende a ser reflexiva [...], porém cuja reflexividade é, quando muito, politicamente ambígua”; e, fazendo ressonância aos termos de Bentes, continua Stam: “[o]s meios de comunicação de massas parecem ter canibalizado a teoria da reflexividade para os seus próprios propósitos ‘culinários’” (STAM, 2008, p. 218-219). Pensado em contraposição aos motivos do Cinema Novo, agora o cinema brasileiro retorna aos critérios estéticos do estrangeiro, critérios que já se encontram disseminados também no gosto do próprio espectador brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em transcrição de conversa com figuras importantes do cinema mundial, Glauber Rocha arriscava um presságio: “[d]entro de cem anos ninguém mais ouvirá falar de James Bond, e, no entanto, haverá filas nos museus para se ver Chaplin, da mesma forma que há filas hoje para ver Picasso no Museu de Barcelona” (ROCHA, 1981, p. 198). Quanto às filas para assistir Chaplin, no momento é algo pouco crível, mas pode ser que venha a se tornar realidade dentro dos próximos cinquenta anos a completar a profecia de Rocha; a respeito das últimas sequências de James Bond, todavia, essas podemos afirmar que continuam atraindo multidões e rendendo lucratividades milionárias.

É irrecusável que, em comparação às vanguardas dos anos 1960 e 1970, há uma diferença essencial na maneira como o cinema contemporâneo de grande bilheteria se relaciona com a política. Aquelas pensavam a política de modo completamente revolucionário e utópico, tão logo, parece natural que a arte seja introduzida neste cenário como uma alavanca para alcançar o estágio social desejado. Após a virada pós-moderna, a crença em utopias ficou abalada não só no escopo artístico, mas no domínio político e intelectual também. Testemunhar o fracasso das vanguardas alinhadas aos ideais revolucionários não significa que a relação entre cinema e política em geral tenha fracassado. Parece mais produtivo pensar que se constata aí o fim de um modo de operar o fator político

dentro do domínio cinematográfico. Uma relação que agora ocorre ou espera por novos modos de efetivação – e também de reflexão.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **A Origem do Drama Trágico Alemão**. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENTES, Ivana. Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ROCHA, Glauber. Assim se faz a Revolução no Cinema. *In*: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. *In*: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981a. p. 28-33.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho. *In*: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981b. p. 217-220.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- STAM, Robert. Teoria do Cinema: a poética e a política do pós-moderno. *In*: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae Barbosa (org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 215-226.
- VIEIRA, J. L. Chanchada e Estética do Lixo. **Contracampo: Brazilian Journal of Communication**, Rio de Janeiro, n. 05, p. 169-182, 2000. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17318>. Acesso: 02 abr. 2021.