

PAULO EMÍLIO SALES GOMES

Uma situação colonial?

Organização e posfácio

Carlos Augusto Calil

Prefácio

Ismail Xavier



Copyright © 2016 by Herdeiras de Paulo Emílio Sales Gomes

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Capa

Elisa von Randow

Foto de capa

Detalhe de fotos de filmes do diretor Nelson Pereira dos Santos. Ao centro: *Vidas secas*, 1963. À esq. e à dir.: *Rio, 40 graus*, 1955. Regina Filmes/ Acervo Cinemateca Brasileira/ SAv/ MinC

Preparação

Márcia Copola

Índice onomástico

Luciano Marchiori

Revisão

Valquíria Della Pozza

Jane Pessoa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Gomes, Paulo Emílio Sales, 1916-1977.

Uma situação colonial? / Paulo Emílio Sales Gomes ; organização e posfácio Carlos Augusto Calil ; prefácio Ismail Xavier. — 1ª ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2016.

ISBN 978-85-359-2821-1

1. Arte e sociedade 2. Cinema 3. Cinema – Brasil 4. Cinema – História 1. Calil, Carlos Augusto. II. Xavier, Ismail. III. Título.

16-07278

CDD-791.4309

Índice para catálogo sistemático:

1. Cinema : História 791.4309

[2016]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/companhiadasletras

instagram.com/companhiadasletras

Sumário

Apresentação: Um homem fabuloso — Antonio Candido, 9

Prefácio: A crítica não indiferente — Ismail Xavier, 12

O GOSTO DA REALIDADE

Novos horizontes, 33

O ópio do povo, 37

Situação do cinema francês, 42

Uma situação colonial?, 47

Um mundo de ficções, 55

A agonia da ficção, 62

O gosto da realidade, 68

O dono do mercado, 73

A vez do Brasil, 79

Ao futuro prefeito, 84

Uma revolução inocente, 90

Importância do Geicine, 95

Pagador é promessa e desafio, 101

Os exibidores, 110

MEMÓRIA E IDEOLOGIA

- A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico, 115
Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966, 119
A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930), 167
Pequeno cinema antigo, 176
Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento, 186

Paulo Emílio e Jack Valenti — Glauber Rocha, 206

PERPLEXIDADES BRASILEIRAS

- Conto, fita e consequências, 213
Rascunhos e exercícios, 218
O autor de *Ravina*, 225
Perplexidades brasileiras, 230
Mauro e dois outros grandes, 236
Artesãos e autores, 244
Perfis baianos, 253
Do circo de Salto a Cannes, 260
Atmosfera de euforia, 264
Primavera em Florianópolis, 270
Crimes que compensam, 277
Calor da Bahia, 284
Um filme difícil?, 290
Esplêndido amadurecimento, 294

NA LINHA DE FRENTE

- Começo de conversa, 301
Falar bem e mal de Khouri, 304
Herói Massaini vítima, 307
O Primo e a prima, 310

Babá Saci Anselmo, 312
Susto bom e mau, 315
Lucidez de Brasília, 317
Novembro em Brasília, 319
Brasília: O Diabo solto no cinema, 326
Tolice × *La Chinoise*, 331
El Cuarto, 334
Roberto Campos em ritmo de aventura, 337
Explicapresentação, 340
Nas margens da Ipiranga, 343
Os mansos sem braveza, 347
Mazzaropi no largo do Paiçandu, 351
Cataguases Cosmos 70, 355
Bang Bang na SAC, 359
Uma nudez compensada, 362
Uma orgia saudável, 365
Fita que evoca todo um mundo, 368
Roleta-russa, 371
Os três justiceiros, 374
O medo das vozes, 377
Zézero, 380
De dentro de um cemitério, 383
No arraial da crítica, 386
A alegria do mau filme brasileiro, 388
Risco de injustiça, 390

CINEMATECA E OBSTINAÇÃO

Um pioneiro esquecido, 395
Pesquisa histórica, 399
Evocação campineira, 404
Dramas e enigmas gaúchos, 408
Visita a Pedro Lima, 413

Vinte milhões de cruzeiros, 419
A outra ameaça, 425
Funções da Cinemateca, 428
A Cinemateca e os poderes, 434
Palavras e imagens, 440
A volta aos filmes, 445
Variações municipais, 451
Cinemateca e obstinação, 457
Estudos históricos, 462
Decepção e esperança, 469
Abril em Brasília, 477
Amigos da Cinemateca, 483
Cinemateca e briga, 489
Festejo muito pessoal, 491

Posfácio: O caminho de São Bernardo

— Carlos Augusto Calil, 497

Índice dos textos e publicações originais, 517

Índice onomástico, 523

Apresentação

Um homem fabuloso

Antonio Candido

Paulo Emílio era um homem fabuloso, muito além dos superlativos. Quem o conheceu sabe disso, apesar da discrição extrema que havia no fundo de sua exuberância. Morto, faz lembrar o verso de Mário de Andrade: um sol quebrado.

Eu o conheci no fim de 1939, quando ele voltava de um exílio, aliás, muito divertido na Europa, para onde fora no começo de 1937 depois de uma fuga aventureira e pitoresca do presídio de Paraíso, que coroava um ano e pouco de prisão, começando em dezembro de 1935 no dia em que fez dezenove anos. Desde então, ficamos amigos e eu sofri a sua influência insinuante: em política, cinema, concepção de vida. Nós éramos de temperamento diverso, mas ele sabia aceitar e se dar aos outros com uma generosidade incrível, feita de interesse real pelo próximo, o que é raro.

Naquela altura, uma coisa marcada nele era a impregnação da cultura europeia, depois de dois anos e meio vividos em Paris com intensidade — seguindo cursos, vendo filmes, aprendendo

teoria do cinema, lendo em todas as dimensões, conhecendo gente interessante.

Ao mesmo tempo tinha um grande apego e curiosidade pelo seu país, traduzidos no desejo de ação na cultura e na sociedade. Ele fundou o Clube do Cinema (mais tarde, fundaria a Cinemateca Brasileira) e pequenos grupos heterodoxos de reflexão ou participação política; e em 1944 se alistou na malograda Batalha da Borracha, vivendo tempos na Amazônia e percorrendo o Nordeste, numa época que andar pelo sertão era empresa que hoje não se avalia.

Lembro tais coisas para o leitor deste livro prestar atenção na dialética do pensamento de Paulo Emílio, que o levou aos poucos a uma posição que se firmou nos últimos anos e era inversa à dos tempos em que o conheci. Isto é: mergulhou de tal maneira na nossa cultura, que chegou a adotar como estratégia uma negação drástica da cultura vinda de fora. Ele sabia até que ponto ela já era também de dentro; por isso mesmo a combatia, como quem luta contra um inevitável, para chegar a alguma coisa milagrosa e mais autêntica.

Os estudos deste livro mostram até que ponto o seu pensamento era original e penetrante. Nada de propriamente filosófico, mesmo porque a abstração sistemática e a posição científica não o atraíam, como não atraíam o nosso grupo. O que ele tinha era a maestria singular de dizer o necessário através de tiradas e imagens certeiras, nascidas da experiência das artes, da literatura, e de uma curiosidade apaixonada pelas coisas da vida. Da aparente difusão de propósitos extraía a maneira de captar o essencial; e isto faz dos seus escritos uma verdadeira iluminação.

Escrever lhe custava esforço. Não que não dominasse a palavra; a sua concatenação verbal era, ao contrário, prodigiosa. Mas porque só escrevia o que pensava e sentia; e queria apresentá-lo de maneira mais lucidamente autêntica. Além do mais, desde-

nhava a facilidade das modas, às quais não se submetia, dizendo com liberdade soberana o que lhe passava pela cabeça, da maneira que lhe parecia mais justa. A sua escrita era laboriosa porque não se baseava em clichês nem aproveitava o sulco batido. Talvez por isso mesmo ficasse tão desconfiado, achando que não tinha conseguido dizer o que era preciso, e que o mais importante tinha ficado de fora.

A publicação geral dos seus escritos, na maioria dispersos, vai mostrar que ele foi um dos nossos ensaístas mais coerentes e profundos. Vai mostrar como disse coisas de tal modo indispensáveis, que não o ler é ficar privado de uma experiência intelectual importante para esclarecer problemas da cultura brasileira. Porque, falando quase sempre de cinema, por meio dele Paulo Emílio fala da arte, da sociedade, do homem — sobretudo os do Brasil.

Novos horizontes

Para os meios cinematográficos paulistas o ano de 1956 vai concluir-se numa atmosfera de euforia. Depois do decisivo arranço industrial promovido sobretudo pelo sr. Franco Zampari a partir de 1950 e ilustrado particularmente pela chegada ao Brasil de Alberto Cavalcanti e pelo sucesso espetacular do sr. Lima Barreto, o cinema paulista conheceu durante anos vicissitudes que davam a impressão de lenta mas inexorável agonia. A vontade de viver que tinha o cinema paulista manifestava-se pela admirável teimosia dos *independentes*, mas como acreditar nessa possibilidade de vida quando pesava sobre nós a ameaça de uma catástrofe nacional: o aniquilamento do parque industrial cinematográfico de São Paulo?

Uma apreciação em profundidade da reviravolta que está se desenvolvendo não é por enquanto possível; o processo ainda está em pleno curso e seria necessária certa perspectiva para a avaliação exata de um fenômeno cujos aspectos sociais, econômicos e culturais são intimamente entrelaçados e extremamente

complexos. Mas se a causa do cinema paulista sair vitoriosa da atual emergência, penso que o acontecimento terá uma repercussão na vida brasileira que ultrapassará os horizontes da atividade cinematográfica. A vitória do cinema paulista seria ao mesmo tempo, e de maneira tão indiscutível, a vitória da inteligência, da competência e da boa-fé, que poderia causar o mais salutar dos impactos em vastos setores da vida brasileira narcotizados pelo ceticismo e pela indiferença.

O que condenou à esterilidade várias iniciativas em favor do cinema nacional foi a falta de adequação técnica e a heterogeneidade de propósitos das associações, congressos, conferências ou mesas-redondas por intermédio das quais se apelava para os poderes e para a opinião. Na melhor das hipóteses essas atividades só poderiam servir para agitar os problemas cinematográficos e mesmo quando essa agitação não perdia de vista seus propósitos iniciais, ela se limitava a provocar estímulos sentimentais dentro de fórmulas gastas ou esquemas simplistas, quando não resvalava para as palavras de ordem demagógicas.

Na fase atual a luta pelo cinema nacional em São Paulo assumiu um aspecto novo, caracterizado pela clareza das intenções e pelo horror às frases feitas. Ficou provado que um único estudo econômico objetivo é mais útil e eficaz do que cem denúncias vagas ao imperialismo. As condições para esse novo curso foram preparadas pelo esforço contínuo de várias pessoas. As monografias do sr. Cavalheiro Lima ou os relatórios do sr. Jacques Deheinzeln, que são hoje documentos básicos para qualquer ação relativa ao cinema nacional, não surgiram milagrosamente, mas foram o fruto de um longo e paciente trabalho de pesquisa e interpretação. Na crítica cinematográfica, cujo papel também foi relevante, seria injustiça não salientar o pensamento e a ação do sr. Flávio Tambellini, sempre presentes de forma decisiva no impulso inicial dado aos diferentes projetos atualmente em desenvolvimento.

Contribuiu poderosamente para a criação do clima atual a harmoniosa unidade que se estabeleceu nos meios cinematográficos paulistas. As associações dos produtores, dos técnicos e dos críticos foram renovadas ou criadas em bases sólidas e realmente representativas. Essas associações estabeleceram entre si um íntimo contato e ligaram-se, para o trabalho comum, com as instituições culturais cinematográficas, o Seminário de Cinema do Museu de Arte e a Filmoteca do Museu de Arte Moderna. O quadro completou-se com a aproximação, festejada por todos, do Sindicato dos Exibidores.

Nesse quadro de entidades profissionais e culturais sólida e espontaneamente unidas pela melhor fé nos destinos do cinema nacional, as competências e inteligências estão podendo dar o rendimento máximo. E um fato que me parece ter uma importância excepcional é a forma justa com que os poderes públicos têm reagido diante desse fenômeno. Nada ainda pode ser previsto no que se refere à esfera federal, que frequentemente se conserva tão distante das iniciativas paulistas, mas no que se refere aos governos estadual e municipal, o interesse ativo que têm demonstrado pelos projetos e sugestões que lhes foram submetidos abre largos horizontes para a cinematografia paulista. Iniciativas como o financiamento de filmes nacionais pelo Banco do Estado, ou o adicional cobrado em benefício do cinema paulista já são realidades legais e vivas. O Serviço Municipal de Cinema, dirigido pelo sr. Benedito Duarte, está em pleno funcionamento. Chamando representantes das associações profissionais e das entidades culturais para constituir Comissões de Cinema, os governos do Município e do Estado dão um vigoroso encorajamento ao esforço iniciado.

No terreno cultural o panorama não é menos promissor. As tradicionais entidades paulistanas que se dedicam aos trabalhos culturais de preservação, documentação e difusão cinematográficas ou ao ensino do cinema vão poder cumprir plenamente a sua

missão graças à lei municipal que entrará em vigor em janeiro de 1957.

Os clubes de cinema têm um papel importante a desempenhar e a criação do Centro dos Clubes de Cinema do Estado de São Paulo facilitará o desenvolvimento e a generalização desses focos de cultura cinematográfica. Um trabalho em profundidade particularmente útil é o das Equipes de Formação Cinematográfica que promovem cursos de cinema em vários colégios da capital. O Grupo Cultura e Cinema já completou suas reuniões preparatórias e iniciará suas atividades em 1957. O objetivo do Grupo é alargar e aprofundar em trabalhos conjuntos a cultura cinematográfica de seus membros e, por intermédio de cursos de iniciação, estimular e orientar a formação de novos quadros. As relações entre as entidades cinematográficas e diferentes institutos universitários tendem a se estreitar. E finalmente numa defesa de tese da Faculdade de Medicina a palavra “filmologia” já foi pronunciada...

O que está sendo feito em São Paulo pelo cinema brasileiro e pela cultura cinematográfica no Brasil merece o mais caloroso apoio. Resta esperar que a qualidade dos filmes realizados permita dentro em breve uma apreciação sem apelos para circunstâncias atenuantes ou sentimentos patrióticos de responsabilidade.

[1956]

O ópio do povo

Há cerca de três anos, não me lembro exatamente a data, houve na sala do Teatro Brasileiro de Comédia uma reunião da qual não me esquecerei, numa segunda-feira que deveria ficar memorável na história do cinema brasileiro. O encontro, aberto para o público, havia sido convocado pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que animada por uma promessa oficial resolvera reiniciar as suas atividades com a produção de “O sertanejo”, filme escrito por Lima Barreto e que ele deveria realizar. O principal acontecimento da noite foi a leitura pelo autor de *O cangaceiro* do roteiro de sua nova obra. Lá fiquei até o fim, já na madrugada avançada, constantemente interessado e, confesso, frequentemente fascinado. As virtudes histriônicas reveladas por Lima Barreto no correr da leitura contribuíram certamente para manter a atenção do público numeroso e heterogêneo que estava presente. Para alguns, porém, para mim em todo caso, a experiência teve um sentido mais profundo. Pela primeira vez emanava de uma situação cinematográfica brasileira uma impressão de talen-

to e inspiração indiscutíveis. A impressão de maturidade artística dada pelo projeto convenceu-me de que, terminado o filme, *O cangaceiro* ficaria automaticamente relegado a uma posição de obra interessante sobretudo pelo que continha como promessa. O fôlego épico sugerido nesse filme anterior desenvolvia-se largamente em “O sertanejo”, e, melhor do que isso, o roteiro indicava o aparecimento na obra de Lima Barreto de um lirismo íntimo ausente de seu primeiro filme de longa-metragem. Lembro de uma sequência de casamento que, por absurdo que seja, visto o filme ainda não existir, de certa forma entrou para minha antologia pessoal dos mais altos instantes da arte cinematográfica, a tal ponto as ideias e os achados da sequência em questão constituíam a matéria-prima das obras-primas. A leitura de Lima Barreto impressionou-me tanto que mais de um ano depois perguntando-me um jornalista sobre qual era o melhor filme brasileiro, respondi: “Será ‘O sertanejo’”.

Não foi, porém, unicamente a leitura de “O sertanejo” que tornou notável a reunião no teatro da rua Major Diogo. A sessão foi aberta por Abílio Pereira de Almeida que fez uma análise da situação econômica do cinema brasileiro. Lembro-me de uma coisa que ele disse, provavelmente a mais importante, que teve para mim e a maior parte do público o caráter de uma chocante revelação. Tratava-se do mecanismo cambial que autoriza as companhias cinematográficas estrangeiras a exportarem para os países de origem, *pelo câmbio oficial*, 70% dos lucros obtidos na exploração de seus filmes no território nacional. A denúncia desse fato, até então conhecido pelos interessados e por um círculo limitado de especialistas, lançou uma luz nova sobre as atribulações crônicas do cinema brasileiro.

Em 1952 os especialistas do PEP (Political and Economic Planning) realizaram a pedido do British Film Institute um inquérito sobre a indústria cinematográfica na Inglaterra. O alcan-

ce da maior parte das conclusões do relatório apresentado¹ é sobretudo doméstico, mas algumas interessam a todos os países que pretendem ter um cinema nacional. Com efeito, a análise global do cinema como fenômeno mundial levou o PEP à conclusão de que “*outside the United States, the maintenance of a production industry capable of meeting any significant proportion of the demand for films within the country concerned is only possible if the industry is protected*” [fora dos Estados Unidos, a sustentação de uma produção industrial capaz de ir ao encontro de uma demanda significativa por filmes nacionais só é possível se a indústria for protegida]. Ora, o que revelou a veemente denúncia formulada por Abílio Pereira de Almeida foi o fato de não somente serem irrisórias as medidas em vigor de proteção ao cinema brasileiro, mas de existir da parte de nossas autoridades, por intermédio do aludido mecanismo cambial, um verdadeiro financiamento, da ordem de cerca de 11 milhões de dólares anuais, da produção cinematográfica estrangeira.

Sendo o Brasil um país ainda economicamente subdesenvolvido, parte de sua legislação exprime essa realidade e tende a perpetuá-la. Existindo cinematograficamente quase só como mercado, não seria de admirar que nossas leis admitissem e protegessem essa situação de fato. Nesse caso a luta pelo cinema brasileiro seria mais complexa, pois de início tornar-se-ia necessária uma campanha pela revisão de leis obsoletas que estariam perturbando o desenvolvimento harmonioso desse aspecto da vida industrial brasileira. O estudo mais pormenorizado da questão revelou, porém, que o mecanismo de financiamento da produção cinematográfica estrangeira pelo Brasil não somente não tem nenhum amparo legal, mas viola frontalmente toda a legislação que regula a importação de produtos e a exportação de rendas.

1. *The British Film Industry* — May 1952 — PEP — London.

Paulatinamente a opinião brasileira vai tomando conhecimento desse estado de coisas.

Não é arbitrária a evocação daquela madrugada já longínqua: “O sertanejo” ainda não foi realizado e o Brasil continua a financiar a produção cinematográfica estrangeira. Tudo isso vem a propósito da audiência concedida na semana passada pelo presidente da República aos membros da Comissão Nacional de Cinema e demais representantes da cinematografia nacional. O objetivo principal do encontro foi a entrega ao presidente do projeto de substitutivo à lei que cria o Instituto Nacional do Cinema, preparado pela referida comissão.

Uma das primeiras tarefas da Comissão Nacional de Cinema foi enviar ao presidente da República, já faz muitos meses, um relatório extraordinariamente preciso sobre a espinhosa questão da ajuda nacional ao cinema de outros países. Durante a audiência no Catete o sr. Celso Brant, presidente da comissão, voltou ao assunto solicitando a intervenção pessoal e imediata do presidente da República para que os regulamentos existentes sejam cumpridos, cessando assim a estranha situação atual. Informaram os jornais que nessa altura o presidente perguntou se tais medidas não importariam em aumento do custo do ingresso nos cinemas, tendo-lhe sido respondido que não. É pouco provável que a resposta tenha sido tão sumária. Com efeito, chegou o momento de as autoridades da República entenderem que o sistema regulador do preço das entradas de cinema é injusto e deletérias suas consequências econômicas e culturais. Nessa matéria, tudo se passa como se o conjunto da população brasileira tivesse o mesmo nível econômico. O rico paga mais ou menos a mesma coisa que o pobre. O que está faltando para a saúde do comércio e da indústria cinematográficos no Brasil são as somas que as camadas mais abastadas da população não pagam pelo espetáculo cinematográfico. Regularizada esta situação, não só os industriais e comer-

cientes cinematográficos brasileiros terão melhores perspectivas econômicas, como os próprios estrangeiros terão satisfeitas suas exigências normais de lucro e não serão abalados pela cessação dos atuais privilégios cambiais.

Seria interessante examinar sociologicamente esse curioso problema dos preços da entrada de cinema no Brasil. Algumas indicações iniciais são claras. Numa economia inflacionária que atinge todos os aspectos da vida do brasileiro, a sustentação arbitrária dos preços num nível baixo transformou o espetáculo cinematográfico num símbolo de não inflacionismo. Por outro lado, a inexistência de salas destinadas a ricos, remediados e pobres mascara, até certo ponto, para a imaginação dos desfavorecidos, a realidade das diferenças sociais. Acontece que o preço dessa mistificação, palavra tomada aqui num sentido técnico, é muito caro. Nos últimos três anos o povo brasileiro pagou por ela cerca de 40 milhões de dólares. E ao mesmo tempo viu continuarem cada vez mais comprometidas as possibilidades de um cinema nacional. A política de preços vigente no Brasil transformou assim o espetáculo cinematográfico naquilo que para alguns moralistas exagerados é a própria definição do cinema: o ópio do povo.

Os militantes da causa do cinema brasileiro, reunidos nas comissões municipais, estaduais e nacionais, nas entidades de classe e culturais, têm conseguido vitórias parciais, mas importantes, durante os dois últimos anos. Segundo tudo indica, a próxima etapa deverá ser a conquista da categorização dos cinemas, da adaptação do espetáculo cinematográfico à realidade da vida social brasileira.

[1957]

Situação do cinema francês

Os filmes franceses exibidos no Brasil fornecem uma visão muito incompleta da moderna produção cinematográfica da França. Seria este o motivo da pouca satisfação que nos dá no momento o cinema francês? Ou passa ele realmente por um período ingrato? Assistindo-se a obras como *Les Diaboliques* [As diabólicas], do reputado e apreciável Clouzot, ou *Les Salauds vont en enfer*, do estreante Robert Hossein, tinha-se a impressão de que a insuficiência da primeira e o fracasso da segunda talvez não fossem somente manifestações do declínio da inspiração de um e da inabilidade artística do outro, mas a expressão de um mal ao mesmo tempo mais generalizado e mais profundo que estivesse atingindo o cerne do cinema francês. O último número do *Cahiers du Cinéma*,¹ inteiramente dedicado à situação do cinema francês, demonstra que esse problema se tornou o centro das preocupações de um grande número de críticos parisienses.

1. N. 71.

É conhecida a heterogeneidade do quadro de redatores da revista, sendo por isso inútil procurar-se em suas contraditórias manifestações um diagnóstico comum para a crise do cinema francês. Todos, porém, constataam a existência da crise e concordam em defini-la em termos de mediocridade, o que já constitui uma indicação importante.

Essa crise artística é contemporânea de uma indiscutível prosperidade econômica, tornada possível pela política de ajuda empreendida pelo governo e cujos resultados foram realmente notáveis, pelo que se depreende da entrevista de dois redatores do *Cahiers du Cinéma* com Jacques Flaud, diretor-geral do Centre National de la Cinématographie. O que também inquieta o alto funcionário é não existir no terreno artístico uma correspondência a esse avanço econômico. É possível mesmo que alguns aspectos do processo de mediocrização do cinema francês estejam intimamente ligados à prosperidade suscitada pelas leis de amparo. O legislador se preocupou muito em encorajar a exportação. Os produtores recebem uma bonificação de 21% sobre as receitas repatriadas, o que é considerável, pois as taxas para outras indústrias amparadas oscilam entre 10% e 15%. O resultado foi que progressivamente os produtores cinematográficos adquiriram uma mentalidade de exportadores. Com os olhos fixos nos mercados externos, a utilização de estrelas e astros estrangeiros tornou-se a norma. Ao lado de atores de reputação comercial internacional, escolhem-se assuntos seguros, de autores conhecidos, como, por exemplo, Victor Hugo. Tivemos há pouco em São Paulo a ilustração do fenômeno com *O corcunda de Notre-Dame*, que andou por aí.

O resultado de tudo isso é inquietador. Se por um lado, em 1956, 40% das rendas provieram do estrangeiro, por outro o cinema francês perdeu muito de sua personalidade e substância. Não é difícil imaginar o momento em que ele não terá mais aos olhos

do público mundial a qualidade de francês que o singularizava e ficará patente então o quanto era ilusória sua saúde. Cabe lembrar o precedente histórico do cinema alemão no período final do cinema silencioso, quando numa deliberação de internacionalizar-se deixou de ser alemão e perdeu o interesse para o mundo. Os esforços ingleses de superprodução dos anos imediatamente posteriores à última guerra tiveram o mesmo sentido, sendo os resultados igualmente malogrados. Um dos segredos da vitalidade do cinema norte-americano nas telas de boa parte do mundo é ter se conservado sempre, independentemente das variações da qualidade, profundamente norte-americano.

Mas não é só sob o ângulo da exportação que as leis de amparo estão tendo consequências estéticas desconcertantes. Como juridicamente só os produtores são beneficiados, os realizadores tendem a participar ativamente da produção ou mesmo a assumir todas as responsabilidades. Jacques Flaud observa que nessas condições os criadores adquirem gradativamente uma mentalidade de industriais e começam a temer o risco. As mesmas personalidades artísticas do cinema que antigamente procuravam a cumplicidade oficial contra a timidez dos produtores em abordar os chamados assuntos *difíceis* ou em experimentar novos atores são hoje as primeiras a recomendar prudência. A situação criada não é boa e ameaça as possibilidades de rejuvenescimento e renovação do cinema francês. A solução será evitar a utilização das leis de amparo de forma puramente automática. Aliás, a legislação prevê a intervenção de critérios de qualidade. A simples aplicação decidida desse corretivo bastará provavelmente para anular a discrepância entre os resultados econômicos e artísticos do apoio estatal ao cinema.

Quando observamos o que se passa no estrangeiro, não devemos perder de vista os possíveis ensinamentos dessas situações para nós. O primeiro é a confirmação de que no mundo moderno

nenhum cinema nacional pode subsistir e se desenvolver sem o amparo de toda uma legislação especial. O exemplo francês também nos ensina que não basta um funcionamento matemático das leis protecionistas. A qualidade não é uma consequência automática da quantidade. Há entre elas uma interdependência íntima, e ambas são condicionadas a um deliberado esforço estatal.

Boa parte do número especial do *Cahiers du Cinéma* transcreve um debate oral diante do magnetofone [gravador] do qual participaram seis críticos franceses.² Promovendo esse encontro a revista não teve a ilusão de chegar a conclusões positivas, mas procurou simplesmente evocar alguns problemas. Na realidade o resultado é um manancial de sugestões interessantes. O terreno comum da meia dúzia de críticos é a sua extrema severidade, em vivo contraste com algumas opiniões estrangeiras expostas em outra parte da revista.

Os críticos franceses não têm em geral um interesse cinematográfico exclusivo, todos participam ativamente de uma forma ou de outra da vida intelectual e literária do país. Isso faz com que hesitem, para o julgamento, entre um ponto de vista superior de cultura e preocupações de ordem sociológica ou mesmo de pura cozinha profissional. Eles julgam com cuidado o cinema médio, procurando distingui-lo, nem sempre com muitos resultados, do cinema superior, *o cinema de autores*, fórmula durante muito tempo consagrada, mas ultimamente criticada e posta em dúvida por André Bazin. Os franceses procuram sempre encontrar autores no cinema norte-americano, mas quando justificam o interesse constante que têm por esse cinema, acabam sempre por se referir à inesgotável vitalidade dos gêneros, o western, o policial, o social. A fraqueza da produção francesa corrente re-

2. André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Jacques Rivette e Eric Rohmer.

sidiria na impossibilidade de repousar em gêneros tradicionais e definidos.

Os interesses culturais amplos dos críticos franceses os levam a procurar os pontos de interseção entre a literatura e o cinema na esperança de esclarecer alguns aspectos da crise atual. O cinema francês do período imediatamente anterior à guerra encontrava o seu *substratum* numa combinação do populismo literário de um Eugène Dabit com as criações surrealizantes de um Jacques Prévert. Atualmente o que existiria de comparável? A onda existencialista passou sem deixar sulcos profundos no cinema. Jovens cineastas como Alexandre Astruc ou Roger Vadim estariam mais próximos do grupo literário saído de La Table Ronde do que de Sartre.

A leitura da conversa dos seis críticos suscita no estrangeiro a curiosidade por Roger Vadim. Naturalmente não é ele o único cineasta pelo qual o grupo se interessa. Há, por exemplo, uma admiração profunda e unânime por *Un Condamné à mort s'est échappé* [Um condenado à morte escapou], porém seu autor, Bresson, é um veterano de quem já nos acostumamos a esperar o máximo. Ao passo que Roger Vadim Plemiannikov ainda não fez trinta anos. Nossa curiosidade é aguçada pela discordância entre a crítica dos jornais cotidianos e a das revistas. Para a primeira Vadim estaria sobretudo voltado para os sucessos de bilheteria, ao passo que *Cahiers du Cinéma* não hesita em defini-lo como o único cineasta francês moderno. Vadim já realizou dois filmes. *Et Dieu créa la femme* [E Deus criou a mulher] e *Sait-on jamais...* Devemos ficar atentos. Tanto mais que, segundo tudo indica, esses filmes são de natureza a provocar as iras da Orientação Moral dos Espetáculos.

[1957]