

A paixão do cinema brasileiro, que no sentido bíblico da palavra desdobrava-se há um bom tempo, alcança mais um clímax, e muda um pouco de sentido, neste ano de 1993, ao incorporar os primeiros movimentos de um eventual ressurgimento da produção e reincorporar os conhecidos tons de comoção cultural que costumam acompanhar os anúncios de resultados de concursos e distribuição de verbas. O momento para a publicação de um dossiê como este não podia ser mais adequado. De um lado, como se registrou em dois recentes encontros de realizadores, um no Rio de Janeiro e outro em Salvador, já se reclamava da ausência de uma reflexão crítica mais densa sobre a situação e os caminhos do audiovisual no país. De outro, o retorno do financiamento federal para o cinema, somado à definição de uma Lei do Audiovisual e à polêmica participação de um banco estadual em alguns outros projetos, significa a retomada possível, embora tímida, de uma produção reduzida a quase nada nos últimos anos. Já estão concluídos, esperando exibição (este é o velho problema), pelo menos sete filmes (tanto quanto em todo o ano de 1992) e mais onze entram em finalização. É quase um renascimento. Como parece existir o con-

TEIXEIRA COELHO

Para não ser alternativo no próprio país

Indústria das imagens, política cultural, integração supranacional

TEIXEIRA COELHO é professor da ECA-USP e autor, entre outros livros, de *Os Históricos* (em colaboração com Jean-Claude Bernardet - Companhia das Letras).

segundo o qual nada pode voltar a ser como antes, é mais do que oportuna a discussão do que foi feito e do que se deixou de fazer no passado e das medidas adotáveis a fim de evitar-se a simples retomada dos roteiros anteriores como se nada tivesse acontecido no intervalo - e muita coisa aconteceu no intervalo...

A *Revista USP* convidou realizadores, críticos e historiadores do cinema - que não mais pode ser pensado independentemente do vídeo e da televisão - para apresentar seus depoimentos sobre o que é fazer cinema hoje no Brasil, analisar a produção mais recente e ensaiar uma visão do futuro. Sinal dos tempos: vários realizadores não puderam atender ao convite por terem, enfim, voltado às filmagens...

Os textos reunidos formam três grandes blocos. No primeiro encontra-se, ao lado de reflexões de realizadores sobre os caminhos a seguir, uma discussão das relações entre o cinema e o Estado, responsável pela forma de produção predominante no passado recente, e um estudo dos fatos que levaram à desmontagem do aparelho cinematográfico no país, empreendida rapidamente nos curtos anos do governo Collor, embora iniciada antes. No segundo, críticos e historiadores discutem a cinematografia brasileira contemporânea, em particular aquela que escolheu o caminho das co-produções internacionais e a que, nos anos mais incertos, aceitou (com excelentes resultados) a quase única alternativa restante: a das curtas-metragens. Neste segundo bloco abre-se um espaço para o tratamento de temas como o dos gêneros no cinema brasileiro, há algum tempo ausente do debate, ofuscado que estava pela política do cinema autoral. E um último grupo de textos discute as relações entre cinema e vídeo, vistas como uma das saídas para alguns dos impasses em que se meteu, ou foi metida, a produção de imagens no país.

O objetivo do dossiê não foi, desde o início, discutir casos ou obras particulares mas abordar tópicos representativos do contexto geral e de suas tendências destacadas. Realizadores e filmes localizados, assim, aparecem aqui apenas na medida em que possibilitam o acesso ao quadro mais amplo em que está situado o cinema brasileiro no momento. Como é inevitável nestes momentos, em particular diante da disponibilidade de tempo para a elaboração dos textos e do espaço para publicá-los, ficaram de fora vários aspectos da produção

cinematográfica brasileira. De todo modo, por vias variadas os autores tocaram em pontos sensíveis do cinema hoje feito no país.

A VOLTA DA IDENTIDADE

Dois aspectos, em particular, chamam a atenção nas colaborações que formam este dossiê. Um deles é o reaparecimento, com cores fortes, da questão da identidade cultural, trazida à tona não tanto pelos críticos e historiadores como pelos próprios realizadores - como pano de fundo para vários dos assuntos abordados e como tópico de discussão em si mesmo. Embora não se possa dizer que o debate sobre a identidade cultural tenha sido completamente esquecido desde então, o fato é que o último momento histórico em que esse tema havia sido discutido no Brasil com intensidade, e não raro virulência, foi durante a década de 60, nos anos imediatamente anteriores e posteriores ao golpe de 1964. Ao longo daquele período, um pouco por toda parte e em todas as modalidades artísticas, a identidade nacional era a meta a ser perseguida; através dela acreditava-se poder encontrar os rumos para a afirmação de uma cultura e um povo. Era esse o grande problema a enfrentar. Sérios dramas coletivos e individuais foram vividos em seu nome até que o movimento tropicalista, no final dos mesmos anos 60, apresentou a questão da identidade como um falso problema - como tal, sem solução. A questão estava encerrada. Já que não se encontrava uma definição da identidade brasileira, a identidade brasileira estava identificada... e consistia na ausência de uma identidade fixa. Na época essa atitude foi, sem dúvida, além de controversa, um sopro de ar fresco. A partir dali, estávamos autorizados a dizer que, se nada tínhamos de nosso, tudo era nosso. Se não tínhamos uma cara própria, tudo tinha nossa cara - como, de modo análogo, o antropófago de Oswald de Andrade já dissera antes. A angústia intimista da metrópole sulina internacionalizante era tão digna da arte quanto o drama coletivo do interior nordestino. Andar sem lenço e sem documento, como dizia a canção de Caetano, era tão justificável quanto combater ao lado de programas políticos. E tanto quanto o violão pacífico que marcara a bossa nova, também podia ser nossa a guitarra elétrica do rock americano cujo uso escandalizou a cultura de esquerda do momento. Claramen-

te uma reação contra o engajamento ideológico obsessivo e os dogmas culturais que marcaram intelectuais e artistas no período anterior, além de manifestação de um cansaço político-existencial diante de uma realidade que se mostrava pouco complacente com os desejos da vanguarda intelectualizada, o Tropicalismo - que neste 1993 completa 25 anos de existência oficial - cortava com uma machadada o nó górdio da identidade em que a produção cultural brasileira se amarrara. Acossada pela ditadura e sem penetração junto ao público, a cultura de resistência ficara num beco sem saída. Nesse cenário cultural, o Tropicalismo veio dizer que, se Deus (a cultura nacional-popular em parte procurada por toda parte) não existia, tudo estava permitido. Caía um deus, surgiam centenas de outros possíveis. No lugar da identidade entrava em cena, na terminologia pós-moderna que os anos 60 não conheceram, a figura da identificação: em vez de uma estrutura estática a ser encontrada e imobilizada, um processo dinâmico sem ponto de partida claro, sem meta final a ser necessariamente alcançada e sem estações intermediárias definidas. Em outras palavras, e ainda para usar o vocabulário pós-modernista, “tudo era bom”, tudo servia. Entrados os anos 70, os produtores culturais riscaram de suas agendas a questão da identidade, e de vários focos intelectuais e artísticos ouviram-se declarações de que o tema da identidade - cultural, nacional - não tinha nenhum interesse. Vinte anos depois - as ressonâncias dumasianas da expressão vêm a calhar... - o obstáculo da identidade reaparece, inteiro, nas preocupações de cineastas jovens e não tão jovens. Descobriu-se que o “tudo vale” nem sempre vale muito - ou virou um “vale-tudo” sem sentido. Nem todos, é verdade, falam diretamente na *identidade* enquanto conceito teórico-ideológico “duro”. Os termos agora são, digamos, mais modestos, cotidianos, “modernos”: fala-se em “nossa cara” ou em “reencontrar nosso público” ou em “reatar a ligação com o povo” ou em “não aceitar o rótulo de cultura latino-americana”. Mas por trás de qualquer dos eufemismos transparece o velho problema irresolvido, fantasma não exorcizado. E, através dele, a situação brasileira surge sob luz dramática. Como escreve Guilherme de Almeida Prado, “fazer cinema sem dinheiro é possível; o que é bem mais difícil é fazer cinema sem um país. Já não temos mais um país claro e definível, não sabemos

mais o que somos, qual a nossa ‘cara’. Há vinte anos o Brasil tinha uma cara reconhecível no próprio Brasil e na maior parte do mundo. Hoje parece que vale tudo”. O que era adequado para o final dos anos 60 talvez exija, agora, uma rediscussão.

Em outros países latino-americanos o abandono da questão da identidade não foi tão radical. No México, o tema tem permanecido vivo, quer pelos problemas sempre colocados pela fronteira com os EUA, quer em virtude do acordo de livre-comércio entre os países da América do Norte que se reflete, de modo igualmente agudo, nos domínios da educação e da cultura - como aparece de modo razoavelmente explícito mesmo no filme de aparente entretenimento que é o recente *El Mariachi*, do texano-mexicano Robert Rodrigues. Em outros países da América do Sul, o vislumbre de uma desejada (e temida) integração regional baseada num mercado (mais ou menos) aberto tem mantido acesa a discussão sobre a identidade cultural, retomada com ainda mais intensidade nos últimos anos. Na Argentina, esta não tem deixado de ser a preocupação de um cineasta como Fernando Solanas. Também no Uruguai o tema está bem vivo, dada a ameaça constante que é a presença das televisões brasileiras naquele país. No Brasil, uma atitude tida como “atualizada” tornou dispensável, durante um tempo, a discussão desse tema. Uma sequência de equívocos e becos sem saída em que se meteu o cinema brasileiro resultará talvez, como aparece no texto de alguns colaboradores, do não-enfrentamento dessa questão, empurrada para baixo do tapete da modernidade. São recalques como esse que aumentam a entropia de um sistema cultural, abreviando a duração de um ciclo e impedindo a formação de outro com o grau de firmeza requerido.

O resultado, talvez mais forte, e de efeitos mais amplos desse “vale-tudo” e desse recalque - ainda não devidamente discutidos nos estudos culturais-, foi a cristalização de dois fenômenos coletivos de singularsignificação. O primeiro deles - não numa ordem de importância nem num esquema necessário de causa e efeito - é a perda da auto-estima, cujos sintomas são identificados numa variedade de momentos que, pela evidência, não precisam ser enumerados. O segundo é a perda dos consensos culturais. Num processo de atomização, todos os pactos e entendimentos culturais tendem a explodir. Hoje, não apenas desapareceram

consensos outrora firmes (exemplo: o consenso sobre o valor da improvisação e do ataque constante como bases para o futebol brasileiro), como foram explodidos - através de revisões históricas que lidam com a cultura nacional como se fosse uma cebola cujas cascas devem ser tiradas e eliminadas - consensos afirmados no passado (como o da força e excelência cultural e estética do cinema novo no momento em que se fazia). Enquanto isso, o presente embaralhado impede o surgimento de novos acordos tácitos ou expressos. Uma situação de consenso não será o melhor ambiente para a criação; a derrapagem na direção do outro pólo, porém, o da ausência de um acordo mínimo de vontades e decisões, tampouco cria as condições para o exercício de uma cultura forte. A opinião universal segundo a qual o cinema é cinema americano mostra a força cultural de um consenso. A existência de consensos não significa obrigatoriamente a sufocação de formas culturais paralelas ou da multiculturalidade. Significa apenas a existência de um ponto de referência a partir do qual novas construções são possíveis. Não é necessariamente uma tradição mas, como ela, permite em seu tronco o enxerto de novas sementes que podem prolongá-la ou derivar para longe dela. É uma âncora.

Por trás da carência de auto-estima e da corrosão dos consensos - que se poderia traduzir, sem muito exagero, por corrosão dos "contratos sociais" - percebe-se, latente, a questão da identidade. O diagnóstico é claro. Mesmo um episódio policial, como a revelação das tramas de corrupção envolvendo o ex-presidente Collor e seu tesoureiro, aparece na imprensa revestido com as roupagens do drama da identidade. O cineasta Arnaldo Jabor, reciclado em colunista da imprensa pela impossibilidade de filmar, escreveu algumas peças sobre esse momento de indignação nacional que são antológicas como índices do drama da identidade. Sem talvez mencionar, tampouco ele, a palavra "identidade", suas crônicas em mais de um momento assumiram um tom épico (herança, mesmo que paródica, do "cinema novo" em geral e de Glauber Rocha em particular - como se a cultura dos anos 60 conseguisse enfim sua vingança) para nos narrar fábulas mirabolantes em que Collor e PC representam um papel histórico ao se apresentarem e se reivindicarem como personagens representativas da po-dridão desta sociedade e que, colocando-a

em xeque, fariam-na enfim encontrar sua cara diante da ignomínia. Chegamos, assim, ao ponto mais baixo do processo de figuração da identidade, aquele no qual a identidade é (virtualmente) obtida pela materialização de tudo que nela é negativo, de seus dejetos, seus cantos escuros. O que nenhuma proposta estética ou ideológico-partidária ou filosófico-psicológica pôde fazer nos anos recentes, a perseverança de dois personagens na mentira, no ilusionismo, no cinismo e na degradação parecia conseguir. O problema é que a construção pela via negativa é errática, de resultados imprevisíveis. Um deles, com o qual ainda se fazem piadas mas que nos pode surpreender com uma virada para o trágico, será a disseminação da idéia separatista dos estados do sul e sudeste, e que provoca, para algum espanto, ideal equivalente dos estados nordestinos que encontram na voz de uma cantora de prestígio nacional uma apresentadora entusiasmada (pelo menos do ponto de vista comercial...) de seu "hino separatista". Difícil encontrar melhor exemplo do que este para a falta de auto-estima, a quebra do consenso e a descoberta da identidade pela via negativa. Dizer que há, nessa simulação (por enquanto) de separatismos, um mimetismo das notícias veiculadas pela TV, sobre situações análogas vividas na Europa, em nada atenua o significado nacional desse drama.

Não será mais o caso de retomar a questão da identidade tal como foi freqüentemente vista nos anos 60, enquanto armação dura a ser descoberta sob a pele de entidades, processos e indivíduos. Será um equívoco, porém, desconsiderar os sinais que partem de vários lados e que apontam para a necessidade de um ponto de referência a partir do qual os produtores da cultura não-massificada e seus públicos possam se localizar, um ponto de onde falar e para o qual falar, de onde ouvir. Entendida como motor referencial, a identidade, transformada em identificação, portanto em invenção, continua na pauta das discussões.

O ESTADO E A CULTURA

Segundo aspecto que se destaca em alguns dos textos deste dossiê, e aparece nas conversas informais entre muitos realizadores: a internalização de um sentimento de culpa - reforçado por várias análises historiográficas que vêem o passado com os olhos de hoje - derivado das relações

entre o cinema e o Estado. Com uma consequência subsidiária: o receio de reivindicar medidas de apoio à cultura nacional no entanto largamente praticadas pelos estados que nos pregam a adesão ao livre-mercado e ao sistema da iniciativa privada, adepta (como se autoproclama) dos resultados de bilheteria.

De todos os lados choveram acusações contra o cinema brasileiro. O *cinema novo* e o *cinema marginal*, *udigrudi*, cinemas de autor, responsáveis por “filmes que ninguém via”, deveriam ser substituídos pelos “filmes de produtor” segundo o modelo americano. O cinema brasileiro acabou sendo visto como único responsável pela situação em que se encontrava. Se aquele era um cinema que não se comunicava com seu povo, se seus filmes não eram vistos por ninguém, se aquele era um sistema cultural falido, a culpa era única e exclusivamente do próprio cinema. A lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, enfim derrotada na prática, foi apresentada como uma monstruosidade: se o povo não queria ver aqueles filmes, por que obrigar os pobres exibidores a mostrá-los? Se os cineastas haviam visto, nos interesses das distribuidoras americanas, nos exibidores (estrangeiros ou nacionais) e, enfim, no próprio povo, os culpados pelo fracasso do “cinema da identidade nacional”, os novos arautos do liberalismo e a crítica da revisão histórica devolviam a acusação dizendo que os cineastas não tinham atacado seriamente uma questão fundamental: a falta de comunicação dos filmes com o público. Além disso, criticava-se o cinema brasileiro, como ainda aparece no texto de Randal Johnson incluído neste dossiê, por ter insistido em penetrar no circuito comercial já instalado em vez de pensar num circuito alternativo (cine clubes, sindicatos, associações). Não ocorreu a essa crítica que poderia não interessar ao cinema brasileiro ser alternativo em seu próprio país. Como é comum acontecer no Brasil, descobre-se que o culpado na verdade é a própria vítima; se a vítima morreu, melhor ainda: o equilíbrio rompido é refeito...

Por seu exagero e unilateralidade, é patente a precariedade da acusação contra o cinema da identidade nacional, que foi o cinema novo, e contra boa parte do cinema que se seguiu. A rápida agonia do socialismo do leste, sublinhada pela derrubada teatral do muro de Berlim, assustou alguns espíritos mais insustentavelmente leves, e

determinadas expressões e idéias foram, com excessiva presteza, banidas de nosso cenário cultural. É necessário, porém, continuar repetindo velhas verdades: este público teve solapadas, através de um mecanismo instalado fora de nossas fronteiras e apoiado por bases avançadas aqui fincadas, as matrizes mesmas de seu processo de enxergar-se a si próprio em seu próprio ambiente. Este ainda é um povo que não se reconhece quando se vê nas telas do cinema. Já naqueles mesmos anos 60 do cinema novo, o público brasileiro não aceitava as cores dos cenários usados nos filmes brasileiros, não aceitava as caras dos atores brasileiros e ria quando ouvia o português sendo falado nos filmes (exatamente o oposto do público americano, que só quer “ver” seus filmes em inglês) (1). Acusar apenas os cineastas, pela dificuldade ou desgosto que tem o público de ver-se a si mesmo, assume ares de vasta simplificação ou de um cinismo insuportável. Haverá muito a debater sobre a incapacidade eventual ou o projeto de parcela do cinema brasileiro de realizar filmes acessíveis ao público mediano, ao contrário do que acontece com o cinema da Índia, país com o qual temos mais de um parentesco social e de imagens e que, no entanto, produz 800 filmes por ano e registra doze milhões de espectadores de cinema *por dia* - o que faz do cinema indiano um meio de cultura ambiental tanto quanto, entre nós, a televisão. No entanto, a omissão dos sucessivos governos na preparação e formação de um público para a cultura nacional é gritante. Os críticos de mercado (não confundir com os críticos do mercado) culpam a relação dita incestuosa entre o Estado e o cinema, e recusam o paternalismo governamental. Na verdade, a presença do Estado no processo de produção cultural (não apenas na produção cinematográfica) sempre foi extremamente limitada e ilusionista. Todo processo cultural se estrutura em quatro fases - produção propriamente dita, distribuição, troca e consumo - que mantêm entre si uma relação tal que, se uma não existir, a existência das demais não passa de simulacro. Através da Embrafilme, o Estado atuou, de algum modo, na produção dos filmes. O Estado por trás da Embrafilme, porém, nunca esteve presente na distribuição (inexistente), na troca (garantindo o acesso econômico aos filmes) e no consumo (criando as condições para que os filmes nacionais fossem compreendidos pelos nacio-

1 A aceitação das novelas de televisão brasileiras, por esse mesmo público, não invalida o diagnóstico da incapacidade induzida de ver a si mesmo na tela grande: no caso da televisão, trata-se de outro processo cultural, com traços específicos e particulares.

nais). Se o Estado brasileiro deve ser acusado de algo, não será por seu excessivo paternalismo, mas por sua rala presença no cenário cultural. Esse Estado, na verdade, tanto não se interessou pela formação de um mercado interno para a cultura aqui produzida, como freqüentemente se aliou aos interesses estrangeiros no processo de alienação (na dupla acepção desse termo) à produção estrangeira. Isso é algo de notório que, a partir de determinado momento, não foi mais de bom-tom dizer, não foi mais "moderno" e "esclarecido" dizer. No entanto, é o que deve ser dito.

INDÚSTRIA DA IMAGEM E INTEGRAÇÃO SUPRANACIONAL

Um tópico de debate cada vez mais freqüente é o da integração supranacional através de mecanismos como o Nafta (Acordo de Livre-Comércio da América do Norte) e o Mercosul (envolvendo Brasil, Uruguai, Argentina e Paraguai) e, numa dimensão maior, o dos processos de globalização. Embora o interesse pela pauta do Mercosul ainda não tenha ultrapassado, no Brasil, a fronteira entre os estados do sul e do sudeste, logo o país terá de enfrentar o que parece inevitável. Antes de chegar esse momento, se já não chegou, será preciso destacar que essa integração, se se fizer, será feita em primeiro lugar nos termos daquilo que ela se propõe ser: um acordo de *mercado*. Não há nenhum exagero em dizer que o endosso dado pelas grandes potências ao

estabelecimento de mercados regionais integrados é, pelo menos num primeiro momento, a continuação por outros meios da mesma e velha política de colonização. Esses blocos comerciais serão novas formas de garantir que o fluxo das riquezas continue a ter um único sentido ou um sentido preferencial: os rios devem correr para lá. Não há muito como iludir-se quanto a isto. Resta ver o que se pode fazer dentro desse esquema para garantir a sobrevivência.

Entre essas riquezas, está aquela baseada na exploração dos modos de expressão cultural, em particular as que vêm na forma de imagens. A Europa está bastante alerta quanto às implicações do novo processo de integração mundial e alguns de seus países tratam de criar barreiras de proteção para sua indústria de imagens, como a França. Jack Lang, ex-ministro da cultura da França, foi bem claro quando disse que a sorte do audiovisual atrelava a si o destino da "identidade européia" e sua cultura, que tinha de ser preservada "a todo custo". O livre-comércio indiscriminado e desigual, destacou Lang, é sinônimo de morte do pluralismo cultural. Por aqui, querem nos fazer acreditar que as leis do mercado garantem a multiculturalidade e a democracia cultural... Neste exato momento, a Motion Pictures Association of America, instituição que defende os interesses da indústria cinematográfica americana em todo o mundo e cujo presidente tem *status* de secretário de Estado, procura derrubar, junto ao GATT (Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio), as quotas de exibição de filmes europeus dentro das redes européias de televisão. A resposta da França é a tentativa intensa de evitar a falência do cinema francês por falta de público (que não aceita os filmes franceses...), não apenas garantindo a produção, como definindo normas de distribuição que permitam o acesso às telas por parte de todos os produtores, independentemente de seu tamanho (o que o Brasil nunca fez). O ministro das relações exteriores da França, Alain Juppé, afirmou por escrito, recentemente, a decisão firme de defender a produção audiovisual de seu país nas negociações do GATT. Sejam quais forem os termos estabelecidos com os outros parceiros (isto é, fundamentalmente, com os EUA), a França pretende obter uma exceção protecionista (sem assim a nomear, claro) que atenda aos interesses da comunidade européia. E isto contra o desejo expresso dos



CINETEATRO
PAULISTANO (ANOS
20), RUA VERGUEIRO

EUA, manifestado através da mesma Motion Pictures. O ministro francês, respondendo a uma interpelação do sindicato francês dos produtores e exportadores de filmes, afirmou que, se assim não for, o equilíbrio entre as culturas americana e européia será rompido. Simples e claramente dito.

Mesmo considerada necessária pelos produtores franceses, essa medida é vista como insuficiente. Outras alternativas, como a exportação para os EUA de filmes franceses dublados em inglês, são vistas como imperiosas. Não querem, os franceses, a exibição de seus filmes nos EUA apenas em salas de arte, com legendas em inglês, o que os coloca num gueto comercial. O que pretendem, neste caso, é um tratamento análogo ao que recebem os filmes americanos na França. Como diz o presidente da Unifrance Films, organismo encarregado de promover os filmes franceses no exterior, se os filmes americanos tivessem sido, desde o início, exibidos apenas legendados na França, ao invés de dublados, o cinema francês deteria hoje 80% da bilheteria disponível em vez dos atuais 35%. Os americanos repelem essa proposta francesa dizendo que, se o filme francês não atrai público, é por razões artísticas e de produção e não por outros motivos... Já ouvimos estes argumentos por aqui.

De tudo isso fica claro que, enquanto no Brasil mesmo os espíritos mais esclarecidos sentem vergonha de afirmar que a proteção do Estado é indispensável, lá fora a proteção à indústria da imagem é feita de forma clara, aberta e decidida.

É o caso de lembrar ainda, o que é por outro lado notório, que essa mesma Motion Pictures Association há tempos soube instalar-se no Brasil (e não só aqui, por certo) e garantir as boas graças de distribuidores, exibidores, altas personalidades, figuras da imprensa e da comunicação de massa. Foi essa mesma associação que esteve por trás de uma enxurrada de ações judiciais erguidas contra o extinto Conselho Nacional de Cinema do Brasil e a Embrafilme e suas políticas de amparo ao cinema nacional. Como se vê e como se sabe, livre-mercado é bom para os outros. Se é para termos um mercado regional integrado, o apoio governamental (quer dizer: público) sem receio e sem falsos pudores à produção cultural, primeiro nacional e depois regional, deve ser forte e sem ambigüidades. Mas fazer cinema ou cultura com dinheiro é fácil e não



CARTAZ CINE
BABYLÔNIA, 1935

basta. O problema é que é impossível fazer cinema ou cultura se esse cinema e essa cultura não tiverem um país ou uma região. São absolutamente indispensáveis políticas de ação cultural que façam, o que deveria ser desnecessário mas não é, uma ponte entre o povo de um país ou região e a cultura que esse país e essa região produzem. Os blocos de integração regional existem sobre o pressuposto de uma característica regional que permite sua existência - em outras palavras, partem do pressuposto de uma certa identidade regional. Não é razoável exigir essa identidade dos negócios e dispensá-la na cultura. Na maioria dos casos, não é possível, ou é muito difícil, fazer filmes internacionais ou neutros: a regra é a realização de filmes nacionais, eventualmente regionais. Alguns exemplos atestam dolorosamente essa situação. Além dos casos, por exemplo, de Hector Babenco e Walter Salles, abordados em artigos específicos no corpo do dossiê, cabe lembrar os fracassos ou desilusões de cineastas como Louis Malle e Wim Wenders quando tentaram a mesma travessia internacionalizante (quer dizer, americanizante). Fellini foi mais esperto: como sempre soube que seria triturado e cuspidado fora se pusesse os pés em Hollywood, manteve-se fiel a suas raízes com todos os desconfortos de produção por elas implicados, nada pequenos mesmo para um cineasta como ele. A razão para esses fracassos talvez seja aquela apontada pelo realizador argentino Fernando Solanas

quando diz que há cinema brasileiro ou argentino se houver filmes falados (e “representados”) em “nossas próprias línguas”. “A linguagem é essencial para a identidade cultural. Se amanhã eu filmar em francês, vai ser um filme francês, não vai ser um filme argentino.” (Na verdade, é mais provável que não seja nem uma coisa nem outra, e nisso reside o drama.)

UMA POLÍTICA PARA O AUDIOVISUAL

Esta ação cultural de reconstrução ou construção de imaginários locais e regionais terá de ser a mais ampla possível. Mesmo deixando de lado a ilusão iluminista da educação como panacéia universal, esta ação cultural coordenada deve ser exercida, numa ponta, na esfera da educação e, na outra, ser ditada como privilégio de Estado - quer dizer: privilégio público - aos sistemas de comunicação de massa, em especial à televisão, que não podem seguir um caminho próprio esquecendo-se de que fazem parte de um sistema cultural (que de fato procuram destruir, ao menos por uma razão de mercado). Os exemplos europeus de associação entre televisão e cinema são claros e fecundos. No Brasil, porém, a televisão é um bem particular que responde apenas aos índices de popularidade fornecidos por institutos de pesquisa vinculados aos proprietários das empresas de televisão e não tem nenhum compromisso com a cultura do país. Isto não é moderno nem pós-moderno. É feudal. Incitam-nos o tempo todo a copiar os exemplos dos países de primeiro mundo. Pois seria interessante saber como o primeiro mundo trata sua televisão. Na sua análise das atividades do canal M6 em 1992, o Conselho Superior do Audiovisual francês, seguindo as normas de integração regional, censura os administradores da estação por não preencherem a quota de difusão de “obras européias” no horário nobre conforme estipula uma lei, não de vinte anos atrás ou da época da guerra, mas de *julho de 1992*, em plena vigência, portanto, dos anunciados neoliberalismos, da desestatização, etc. Observa também que, mesmo ocupando 60,6% de sua programação com obras *em língua francesa*, o canal não respeitou o índice exigido de 69%. E constata que o principal motivo para tanto é a exibição de filmes de ficção... americanos. Outras anotações desse mesmo Conselho são igualmente interessantes. Exami-

nando as contas do canal TF1, o Conselho se declara satisfeito com o fato de ter sua direção seguido a norma que obriga a encomendar “fora da casa” (quer dizer, encomendar a produtores independentes) obras audiovisuais num total de 15% da programação e de tê-las difundido durante 141 horas quando a lei exige 120 (o que deve ser anotado pelos que, aqui, se envergonham de exigir ou combatem a obrigatoriedade de exibição do produto nacional durante um período mínimo anual). Vai mais longe o Conselho, lembrando-nos padrões de preocupação cultural (para não dizer ética) que podem significar, em nosso caso, a possibilidade de uma reconstrução cultural: constata que certos desenhos animados exibidos por aquele canal “ainda contêm cenas inadequadas para o público jovem”; observa, também, que “desvios lamentáveis apareceram durante o ano, especialmente nos programas de televerdade” (como o ingloriamente famoso *Aqui Agora* brasileiro) e pede ao canal que “tome todas as medidas apropriadas para garantir o cumprimento dos objetivos de sua existência, desempenhando-se de sua vocação familiar”. Continuando, o Conselho exorta o canal a “não organizar programas de justiça paralela” (como nos EUA e, outra vez, como no *Aqui Agora*), a respeitar as decisões judiciais, a não promover atividades suscetíveis de causar prejuízo material ou físico ao público, a “avisar quando se tratar de programas de reconstituição de fatos reais” e a “garantir que o sofrimento, o mal-estar ou a exclusão não se transformem em objeto de dramatizações voyeuristas” (2). Quando se armar uma ampla política cultural nacional (e regional), não será possível deixar de determinar o uso social que queremos ver feito dos meios de comunicação. Tão inevitável quanto a fixação de índices quantitativos será a discussão do conteúdo das obras financiáveis e programáveis para os meios de comunicação de massa; como se vê no exemplo francês e como sempre se soube, é isto que constitui um dos elementos essenciais de construção de uma identidade e instrumento preventivo contra o desmanche de uma cultura e de um imaginário. Não se trata de estabelecer a censura mas de definir o que a sociedade quer fazer de um bem, as ondas eletrônicas, que lhe pertence. Uma atitude equivocadamente libertária (talvez surgida como reação à ditadura — mas a ditadura, em grande parte, já acabou) tem constringido a crítica con-

2. Relatório publicado no *Le Monde* de 9/7/93. Também nos EUA se estabelece, neste momento, uma política clara sobre o conteúdo que a sociedade espera ver ou não ver na televisão. Em 1990 foi votada uma *Television Act Law* destinada a controlar, de modo especial, a exibição da violência. Depois que pesquisas universitárias apontaram para uma correlação entre televisão e criminalidade, o autor da *Television Act Law* deu, recentemente, 60 dias de prazo aos responsáveis pela TV americana, reunidos em Los Angeles com representantes dos estúdios cinematográficos (incluindo a... Motion Pictures Association of America) para que purguem as telas pequenas da violência que as inunda - caso contrário, o Congresso americano tomará “medidas autoritárias”

tra o reino do mau gosto e da destruição cultural que a televisão está promovendo em nome do lucro imediato e com todas as armas torpes a seu alcance. Do interior de um cenário cultural assediado pela baixeza, pela exploração do infortúnio alheio, pelo estreitamento dos horizontes, é vital não se recusar a coragem de reivindicar que o universo cultural seja o universo do bom gosto, entendido não num sentido piegas e moralista mas do modo como o compreendia Montesquieu, isto é, como um exercício da razão e cultivo do espírito que consiste em "ampliar o campo de visão" e, com isso, enxergar o mundo mais claramente - o que significa não apenas um tipo de conhecimento, mas também uma forma de felicidade.

Neste momento, o governo federal libera, depois de anos de inércia, alguma verba para a produção cinematográfica e acaba de ser votada pelo congresso uma Lei do Audiovisual que significará mais recursos para a área. Estaremos correndo o sério risco de repetir o passado se nada for feito no sentido de formar um público, um país, para essa cultura. Não é sensato esperar que a própria indústria cinematográfica, ou a indústria das imagens, construa sozinha esse público através de filmes ou programas de vídeo de apelo comercial, assim como não constitui objetivo defensável desejar que uma cultura se faça apenas com produtos comerciais. Uma política cultural só vale a pena se olhar para além do mercado. Será um avanço, é verdade, se conseguirmos que nossos produtores culturais encarem a possibilidade de produzir para um mercado o que uma cultura e um sistema de educação universitária, ainda elitistas e passadistas, até há bem pouco tempo nunca haviam admitido e menos ainda incentivado. Mas isso é insuficiente. É vital definir uma vasta política cultural englobando os vários aspectos envolvendo este tema. A discussão de uma política nesses moldes, no entanto, nunca foi uma prioridade no Brasil.

CULTURA E "CAPACIDADE DE REGIME"

Estas operações de apoio nacional (e supranacional) à cultura não devem ser vistas sob o ângulo restrito do sistema de produção cultural em si, com seus produtores, seus produtos e seus públicos específicos e localizados. Há uma outra dimensão na qual uma política cultural regional terá um

papel crucial a representar. Nos cenários econômicos (e culturais), que estão sendo esboçados para o próximo século, aparece com clareza o fato de que as possibilidades de salvação nacional (ou regional), frente ao que até aqui surge como o grande caos, residem tanto nos recursos "duros" (indústria, comércio, tecnologia) quanto nos recursos que se poderia chamar de *soft* e dos quais a cultura, entendida como cimentadora das relações sociais, é a melhor fonte. Paul Kennedy, autor de *Preparing for the Twenty-first Century* (Random House, 1993), observa que certas sociedades estão efetuando a passagem para uma moderna economia de mercado, sem grandes danos sociais, porque seus povos assumiram, graças a fatores culturais, atitudes e aspirações que apoiaram o ideal de suas sociedades em vez de com ele conflitarem. Esse pode ter sido o caso de Singapura, e foi sem dúvida o caso dos próprios EUA. Não é o caso do Brasil. Toda nossa cultura recente tem atuado no sentido de fazer com que as aspirações previsíveis e latentes da sociedade sejam combatidas, passiva ou ativamente, um pouco por todos. Há como que uma *aposta no pior* - que transparece cristalinamente, por exemplo, no comportamento diante da inflação que, segundo todos, por variados e conflitantes que sejam ou devessem ser seus interesses, só pode, só vai e só deve subir. Como, de fato, sobe. Estamos em conflito contra nós mesmos. Nossa cultura perdeu em muito sua capacidade de sustentar a sociedade e, portanto, de sustentar-se a si mesma. Nesta situação de conflito cultural interno, o que se vê drasticamente diminuída é o que a ciência política chama de "capacidade de regime" ou habilidade das instituições políticas para lidar com os problemas de seu país. Vários governos se sucedem no Brasil, vários remédios economicistas são tentados e a inflação não cede. Não será tanto incapacidade dos governos e de alguns economistas mas, a rigor, uma "capacidade geral de regime" debilitada e cuja fraqueza tem, como causa, entre outros fatores, senão fundamentalmente, o conflito cultural interno. Já deveria ser evidente agora que o substrato de diferentes domínios sociais, como a economia, é a cultura. No continente que é a América Latina, com "capacidades de regime" em estado de constante debilidade, uma política cultural definida e esclarecida poderá ser a diferença entre a barbárie e um mínimo de dignidade.