

CELSO LUIZ PRUDENTE & ROGÉRIO DE ALMEIDA (ORGS.)

cinema negro
uma revisão crítica das linguagens

DOI: 10.11606/9786587047393

· FEUSP

SÃO PAULO, SP
2022

© 2022 by Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Coordenação editorial: Rogério de Almeida e Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio

Projeto Gráfico e Editoração: Marcos Beccari e Rogério de Almeida

Capa: Naña Buluku, de Marcos Beccari (Aquarela sobre papel, 38 x 56 cm)

Revisão dos autores



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Catálogo na Publicação
Biblioteca Celso de Rui Beisiegel
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

C574 Cinema negro: uma revisão crítica das linguagens / Organizado por
Celso Luiz Prudente, Rogério de Almeida. -- São Paulo:
FEUSP, 2022.
530 p.; 3.835 Kb; PDF.

ISBN 978-65-87047-39-3

DOI: 10.11606/9786587047393

1. Cinema negro 2. Cinema 3. Educação 4. Arte 5. Linguagens I. Prudente,
Celso Luiz II. Almeida, Rogério de III. Título

CDD 22. ed. 37.045

Ficha elaborada por: Nicolly Leite – CRB-8/8204

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Educação

Diretora: Profa. Dra. Carlota Josefina Malta Cardozo dos Reis Boto

Vice-Diretor: Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto

Avenida da Universidade, 308 - Cidade Universitária - 05508-040 – São Paulo – Brasil

E-mail: spdfe@usp.br / <http://www4.fe.usp.br/>

FEUSP

Cinema Brasileiro entre a lógica da colonialidade e as práticas decoloniais

Ana Claudia da Cruz Melo

Universidade Federal do Pará,

Carmen Lucia Souza da Silva

Universidade Federal do Pará

No ano em que o cinema chegou a terras brasileiras, em 1896, o país começava a viver novos tempos. Sete anos antes, tornara-se república. Há oito anos não havia mais oficialmente escravidão no “Brazil”. Também começavam a ficar para trás as eras de iluminação por candeeiros de azeite e a gás de hidrogênio carbonado. Mesmo diante dos riscos de morte devido às constantes epidemias de febre amarela, peste bubônica e varíola, imigrantes, sobretudo europeus aventureiros, eram atraídos pela possibilidade de “encher as burras na Terra de Vera Cruz” de norte a sul do Brasil graças às prósperas economias da borracha, cacau, café e do charque (SANTOS; CALDAS, 1996, p. 20). Fatos estes que atualmente tornam impossível não associar a História do Cinema Brasileiro aos nomes e sobrenomes, especialmente, de portugueses, italianos, espanhóis e franceses. Também nos impelem ao reconhecimento de que o Brasil aprendeu a fazer e a ver cinema à luz de uma epistemologia eurocêntrica, sob uma lógica da colonialidade (MIGNOLO, 2017). Rastos que propomos, neste artigo, problematizá-los com o objetivo de refletir sobre como essas memórias e práticas se adequam ou

se ressignificam. A maioria dos quais reiterando históricas contradições sociais que continuam a demandar, no século XXI, por pensamentos e atitudes decoloniais, entre as quais as ações afirmativas das maiorias minorizadas (PRUDENTE, 2021).

No livro *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, considerado basilar para os estudos cinematográficos brasileiros, Paulo Emílio Sales Gomes conclui a apresentação, datada em 14 de maio de 1974, afirmando que a bela época do cinema brasileiro foi aquele “momento fugaz - três ou quatro anos cariocas - em que os filmes nacionais eram os preferidos pelo grande público e pela inteligência” (GOMES, 1976, p. 12). Em seguida, considera que qualquer brasileiro bem formado e informado desejará necessariamente ver reconquistada aquela “idade do ouro”. E define o livro de Vicente de Paula Araújo como aquele que contribui para a “nossa descolonização cinematográfica, que um dia chegará”.

De fato, o livro *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, entre idas e vindas no intuito de cartografar o início da história do cinema brasileiro, no mínimo revela várias faces da colonialidade no Brasil por meio das reproduções de notícias de jornais do final do século XIX e início do século XX, quando traz os nomes dos pioneiros, como se constituíram os espaços, a formação do público e a recepção dos filmes. Demonstra, por exemplo, que a programação dos cinematógrafos foi repleta de filmes estrangeiros que tratavam sobre a vida de monarcas europeus, políticos estrangeiros, batalhas, exercícios de artilharia, cortejos imperiais e temáticas cristãs. Também demonstra que, sob o argumento do progresso, e de que o público teria um cinema superior e desenvolvido, o espanhol Francisco Serrador mais do que praticar o *trust* dos cinematógrafos e interferir nas produções das primeiras fitas nacionais (ARAÚJO, 1976, p. 394-395), ele submeteu o cinema brasileiro, na sua segunda década de existência, a um processo de reiteração, imerso na lógica da colonialidade, como acreditamos, já presente na origem e nas estéticas imagéticas dos filmes que chegaram ao Brasil. Serrador arregimentou ainda mais a dependência que o cinema brasileiro já nutria do estrangeiro. Dependência que ganha novas nuances, após a primeira guerra mundial com o domínio do cinema norte-americano. E permanece nos dias atuais. No ano de 2021, por exemplo, foram exibidos no país 523 longas-metragens, dos quais 192 brasileiros (32 em regime de coprodução com outro país) e 331 estrangeiros. Filmes que levaram às salas de cinema 52.267.327 espectadores, sendo que 98,3% optaram pelos filmes estrangeiros (ANCINE,

2022). Outra pesquisa da Ancine(2018), desenvolvida em 2016, também reforça que os cenários de desigualdades perduram no país. Demonstra que na segunda década dos anos 2000, ou seja, mais de 100 anos depois do considerado primeiro filme brasileiro, produzido no Rio de Janeiro, praticamente todas as funções de um *set* de filmagem - especialmente, a direção dos filmes - ainda continuam sendo uma atividade para pessoas brancas (97%) e homens (80%). O eixo Rio-São Paulo permanece como o principal concentrador das produções no Brasil (80%). Caberia, então, intuir que, no âmbito do cinema e do audiovisual brasileiros, seguimos sob a lógica da colonialidade?! Como esses rastros podem ser pensados considerando os estudos decoloniais?

Brasil: Cinema e Colonialidade

De forma ampla, o exercício decolonial, que também é epistêmico, pode ser entendido como rota de reflexão crítica, de resistência e de lutas. Compreender e realizar a, como preferimos, “decolonialidade”, defendida por Walsh (2017, p. 12), requer considerar que “não existe um estado nulo de colonialidade, mas posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistir, transgredir, intervir, in-surgir, criar e incidir”. Neste sentido, a pensadora alerta que o decolonial é “um caminho de luta contínuo no qual se pode identificar, visibilizar e alentar ‘lugares’ de exterioridades e construções alter-(n)ativas”.

Preferindo nominar de “descolonialidade”, Mignolo (2017, p. 2) explica que “o pensamento e a ação descoloniais surgiram e se desdobraram, do século XVI em diante, como respostas às inclinações opressivas e imperiais dos ideais europeus modernos projetados para o mundo não europeu, onde são acionados”. Segundo Mignolo (2017, p. 6), “o pensamento descolonial e as opções descoloniais” (o ato de pensar “descolonialmente”) requerem empenho analítico para compreender, em busca de superar, “a lógica da colonialidade” que há “por trás da retórica da modernidade, a estrutura de administração e controle surgida a partir da transformação da economia do Atlântico e o salto de conhecimento ocorrido tanto na história interna da Europa como entre a Europa e as suas colônias”.

Mignolo (2017) nos ensina que a ideia de modernidade tem um lado constitutivo e obscuro que é exatamente a colonialidade. Uma matriz de poder que surge com a

histórias das invasões europeias, com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço de africanos escravizados. Mignolo a nomeia como a lógica que está na base da “fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada” (MIGNOLO, 2017, p. 02). Explica que a Matriz Colonial de Poder (MCP) opera em entrelaçamentos (nós) histórico-estruturais heterogêneos e interconectados, que são atravessados por diferenças coloniais e imperiais e pela lógica subjacente que assegura essas conexões: a lógica da colonialidade. Um desses nós reside na hierarquia estética e que, através de suas instituições - entre os quais os museus, as escola de arte -, administra “os sentidos e molda as sensibilidades ao estabelecer as normas do belo e do sublime, do que é arte e do que não é, do que será incluído e do que será excluído” (MIGNOLO, 2017, p. 11).

Nos estudos cinematográficos, é recorrente encontrarmos as ideias de modernidade e de progresso associadas ao nascimento de cinema, na Europa Ocidental e nos Estados Unidos. Mas em que medida as compreensões de Mignolo (2017) e de Walsh (2017) acerca da colonialidade e da decolonialidade podem ser mobilizadas para refletirmos sobre os caminhos do cinema nacional brasileiro? Mesmo sem recorrer exatamente à decolonialidade, Shohat (2013, p. 710-711), em entrevista a Santos e Schor, se aproxima desta reflexão ao ressaltar que no Brasil há iniciativas que poderiam ser abordadas como antecedentes aos “Estudos Pós-Coloniais”, como prefere indicar. Cita como antecedentes os escritos de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Abdias do Nascimento, sem desconsiderar a possibilidade de “inúmeros outros”. Ainda nesta entrevista a Santos e Schor, Robert Stam (2013, p. 721) vai na mesma direção que Shohat ao pontuar o pioneirismo brasileiro por tratar da “hibridez pós-colonial” e por fazer “inversões anticoloniais” no cinema, na música e na literatura. Stam enumera ainda como algumas das principais contribuições estéticas à “teoria pós-colonial” o Movimento Antropofágico, o Realismo Mágico, a Estética da Fome, e a Tropicália:

A Tropicália virou de cabeça para baixo a hostilidade em relação ao Trópico como ‘primitivo’. A Antropofagia valorizou o canibal rebelde. O Realismo Mágico exaltou a mágica sobre a ciência ocidental. Nós achamos que a teoria pós-colonial poderia aprender com esse tipo de audácia e esse profundo repensar dos valores culturais. [...] Acho que muitos lugares

poderiam aprender com o Brasil, e é por isso que as pessoas afirmam que o Brasil foi pós-moderno *avant la lettre*. A Tropicália estava questionando a alta e baixa cultura, incorporando a cultura global da mídia, promovendo sincretismos. (STAM, 2013, p. 706-721)

Dessa perspectiva da colonialidade, os escritos de Paulo Emílio Sales Gomes podem ser vistos envoltos em um pensamento decolonial, mesmo que implicitamente, já desde a apresentação do livro *A Bela Época do Cinema*. Observa-se a problemática neste e, depois, em outros escritos de forma recorrente, onde o decolonial é indissociável de um ideal de cinema nacional. Pensamentos que encontramos presentes em pelo menos três textos indispensáveis aos estudos cinematográficos brasileiros: a) *Uma situação Colonial?*, de 1960; b) *Pequeno Cinema Antigo*, de 1969; e c) *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, de 1973.

Olhares de Paulo Emílio Sales Gomes

Primeiro sob a forma de tese apresentada à I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica e depois de artigo publicado no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, no texto intitulado *Uma situação colonial?*, de 1960, Paulo Emílio Sales Gomes afirma que a situação do cinema no Brasil em todas as suas esferas é de “caráter colonial”. Para sustentar sua ideia não poupa críticas ou adjetivos. Primeiro utiliza o termo “mediocridade”. Depois, afirma que o “subdesenvolvimento” é a marca cruel da indústria, das cinematecas, do comércio, dos cineclubes, da legislação, dos quadros técnicos e artísticos, do público e tudo mais que tenha deixado de enumerar. Para o autor, todos que se ocupam do cinema em terras brasileiras sofrem de um processo de “definhamento intelectual”, mesmo os mais prósperos. Em análises críticas mais específicas, primeiro, refere-se aos importadores e exibidores brasileiros bem sucedidos. Conforme o autor, são pessoas incapazes de práticas inovadoras. Porque mesmo prósperos, não se mostram comprometidos com o processo de emancipação e de enriquecimento do coletivo. Reiteraram, portanto, uma “situação colonial” que se caracteriza por “crescente alienação e no depauperamento do estímulo para empreendimentos criadores” (GOMES, 2016, p. 48). Aos que prosperam na produção, Paulo Emílio Sales Gomes acusa de capitular ao público as razões dos obstáculos

enfrentados. Alegam que produzem determinados gêneros, que desprezam, porque seriam os únicos que o público aceita. Assim, tornam o público o oponente do cinema nacional já que diante da necessidade de obter uma boa recepção nas bilheterias, as películas de então são prolongamentos de espetáculos de sucesso na rádio, teatro e televisão.

Essa “situação colonial” delineada por Paulo Emílio Sales Gomes, e que percebemos como imersa na colonialidade, não é diferente na atualidade no âmbito do audiovisual brasileiro, seja quanto ao predomínio do gênero seja quanto à sinergia das produções entre cinema, televisão e, agora, a internet. Sheila Schvarzman (2018) pontua estes aspectos no livro *Nova História do Cinema Brasileiro*, primeiro, quando observa que as produções brasileiras de grande público, entre 2000 e 2016, buscam ao máximo evitar os riscos advindos de desagradar o espectador. Com o objetivo de conquistá-lo, vão em direção das fórmulas mencionadas por Paulo Emílio Sales Gomes, apenas incluindo na atualidade as minisséries e os programas semanais de humor da tevê aberta e por assinatura, além das “franquias de filmes de sucesso e conteúdos produzidos e veiculados com grande repercussão na internet” (SCHVARZMAN, 2018, p. 530). Outrossim, as comédias românticas tão prósperas nas bilheterias nacionais “seguem de perto a produção americana preferida pelo público, como pode ser visto pela influência de filmes de astros das comédias contemporâneas [...] reformatadas à brasileira (SCHVARZMAN, 2018, p. 547). Nessa relação “produtor x público” e de um modelo de cinema estrangeiro, permanece atual a análise de Gomes (2016) sobre algumas das razões das dificuldades enfrentadas pelo cinema nacional:

Para ambos [produtor e público], cinema mesmo é o de fora, e outra coisa é aquilo que os primeiros fazem e o segundo aprecia. Essa situação suscitou no produtor uma mentalidade particular, uma dissociação de natureza quanto às fitas fabricadas dentro e fora do país. Ele se interessa por uma legislação de amparo ao cinema nacional mas não passa pela sua cabeça que o objetivo final possa ser o de colocar o produto brasileiro em pé de igualdade com os estrangeiros (GOMES, 2016, p. 49).

Outros aspectos analisados por Gomes (2016) são as áreas artísticas, industriais e culturais que “nutrem o desejo desenvolvimentista”. Desejo, nas perspectivas da

decolonialidade, que identificamos se sustentar no discurso de modernidade, um dos fundamentos da colonialidade. E que também carregam em si os sentimentos de inferiorização aos modernos, outra matriz colonial. No que tange à subalternização, primeiro porque, nesta análise de Gomes (2016), encontramos um conjunto de afetos provocados pela situação vivida por quem faz ou sonha em fazer cinema no Brasil. À juventude, a falta de condições faz com que o entusiasmo se arrefeça, a obrigando a buscar por outros caminhos em áreas próximas, uma decisão de “abandono dolorosa”. Aqueles que permanecem sofrem com o desgaste que “se traduz por uma constante lamentação”. Quando veem seus projetos não alcançarem o sucesso esperado, frustram-se, um sentimento de frustração que teria, entre suas consequências, interferir na compreensão das razões que levaram ao fracasso. Acabam a procurar culpados dentro da própria equipe técnica e artística, entre distribuidores e exibidores, ou na redação dos jornais. “A amargura envenena a atmosfera, e a energia e o tempo gasto em mesquinhas é um precioso capital dilapidado” (GOMES, 2016, p. 50). Ao voltar suas críticas aos ramos das atividades de cultura do país, um dos aspectos que chama a atenção é aquilo que se espera das cinematecas, especialmente, quando afirma que precisam de programações que se estendam para além dos setores privilegiados do Rio de Janeiro. Na sua opinião, a verdadeira tarefa educativa. Paulo Emílio Sales Gomes conclui *Uma situação colonial?* afirmando que:

impõe a sua extensão horizontal e vertical, a toda a comunidade brasileira, através de escolas, museus, sindicatos e órgãos espontâneos de cultura como os clubes de cinema. O cinema é, no nosso tempo, a única arte democrática e popular; é escandaloso que as oportunidades de elevar o nível de apreciação estejam exclusivamente reservadas a uma minoria geográfica e social da comunidade brasileira. (GOMES, 2016, p. 52)

O segundo texto de Paulo Emílio, *Pequeno Cinema Antigo*, escrito em 1969 para a revista italiana Aut-Aut, discorre sobre a história do cinema brasileiro dos primórdios até o início da década de 1960. As noções de modernidade e de colonialidade estão fortemente presentes. Primeiro quando demarca que o advento do cinema em terras brasileiras teve como pano de fundo as consequências do sistema econômico escravocrata, do regime político monárquico e da estagnação no subdesenvolvimento.

Depois, quando pontua que na primeira década o cinema nacional praticamente vegetou, sobretudo, devido à precariedade do setor de energia elétrica, e que, desde o início, o quadro técnico e artístico do cinema nascente foi composto por europeus. A partir de 1907, com a implantação dos serviços elétricos no Rio de Janeiro, Gomes (2016) observa que se registra um incremento da importação de filmes estrangeiros e das produções locais. Atividades das esferas de exibição e produção conduzidas por imigrantes, já que os brasileiros ainda não dominavam as técnicas cinematográficas. Além do que a elite brasileira ainda era embalada pela ideia de que trabalhos com as mãos eram indignos para brancos. Por fim, em Gomes (2016), pontua-se ainda mais um aspecto da colonialidade, quando observa que, entre 1908 e 1911, o cinema brasileiro, no Rio de Janeiro, viveu a sua idade do ouro, para depois se retrair frente à indústria estrangeira:

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, subsistiu, contudo, um debilíssimo cinema brasileiro (GOMES, 2016, p. 179).

Paulo Emílio Sales Gomes (2016) prossegue pontuando o papel dos estrangeiros no cinema nacional. Nos anos 1920, quando os brasileiros já eram maioria nos quadros profissionais, os técnicos “razoáveis” ainda eram os italianos. Na década de 1930, quando o cinema no Brasil já experimentava plenitude artística e incontestável domínio da linguagem estilística, comercialmente continuava marginalizado pelas distribuidoras estrangeiras. A exibição dos filmes nas salas de cinema além de precária dependia da boa vontade dos proprietários dos espaços, os estrangeiros. O texto chega ao fim vislumbrando que, apesar do desalento, na década de 1960, vivia-se um momento de esperança aguda - a força decolonial do Cinema Novo, portanto - com a ação de jovens cineastas capazes de provocar uma “reviravolta no cinema brasileiro, sintonizando-o com o tempo nacional e conferindo pela primeira vez um papel pioneiro no quadro da cultura nacional” (GOMES, 2016, p. 185).

O terceiro texto de Paulo Emílio Sales Gomes, publicado em 1973 na Revista *Argumento*, *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*, é mais um convite ao pensamento crítico sobre as colonialidades no cinema e no audiovisual brasileiros, a começar pelo próprio título. É fato que na atualidade esse título traz termos que podem até soar, para alguns, sobretudo mais jovens, superados ou pejorativos diante dos novos métodos para classificação de países que deixaram para trás expressões como país desenvolvido, subdesenvolvido, em vias de desenvolvimento, terceiro mundo, etc. Mas basta imergir no texto para perceber a sua atualidade e o quanto a sua leitura é indispensável para quem estuda, faz e pesquisa cinema brasileiro hoje ou daqui a mais um século.

Gomes (2016) usa os termos “desenvolvido” versus “subdesenvolvido” para tratar sobre as diferenças entre os cinemas norte-americano, japonês e, em geral, o europeu em relação ao “hindu, ao árabe e ao brasileiro”. Logo no primeiro parágrafo, é categórico ao afirmar que o cinema norte-americano, o japonês, e em geral, o europeu nunca foram “subdesenvolvidos” ao passo que “o hindu, o árabe ou o brasileiro” nunca deixaram de ser. Argumenta que em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa ou um estágio, mas um estado. Isso porque os filmes dos países “desenvolvidos” nunca passaram por situações econômicas e sociais que vivenciam os “subdesenvolvidos”. Nos mostra que a questão é mais complexa do que se pode supor. A princípio, essa complexidade é demonstrada por meio do Cinema Indiano, considerado ainda hoje como detentor de uma indústria extremamente lucrativa, inclusive a maior indústria cinematográfica do mundo. Conforme Paulo Emílio Sales Gomes, mesmo que os filmes americanos e europeus não tenham predominado na rede comercial de exibição indiana, ainda assim, nesta bem sucedida indústria reside uma das faces de um país “subdesenvolvido e colonizado”. Isso porque, os filmes hindus mesmo fiéis às suas tradições têm na raiz das produções da indústria gráfica inglesa “ideias, imagens, e estilos já fabricados pelos ocupantes para consumo dos ocupados” (GOMES, 2016, p. 187). Aspecto que permanece mesmo após o fim da colonização inglesa na Índia e independente do esforço dos “cineastas hindus” de reagir “contra a tradição coagulada pela manipulação do ocupante”, porque estes se voltam necessariamente para temas e ritmos inspirados pelo cinema estrangeiro. Algo que se difere, afirma Gomes (2016), quando se fala do cinema no Japão, já que os filmes de fora foram japonizados pelos “benshis”, artistas japoneses que comentavam oralmente os filmes mudos. No cinema

dos países norte-africanos e do Oriente Próximo a complexidade se dá, entre outras razões, porque há pouco interesse pelo filme ocidental, devido à tradição anti-icônica nas culturas derivadas do Corão, e a falta de uma imagem original para servir como matéria prima na produção de *ersatz* para o povo árabe.

No caso da situação cinematográfica brasileira, há várias particularidades que comparadas aos outros países tornam o cinema no Brasil bastante peculiar. A primeira, segundo Gomes (2016), é que o Brasil não possui um terreno diverso do ocidental. Nós, brasileiros, “somos um prolongamento do Ocidente, não há entre ele e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada”. A tênue relação entre ocupante e ocupado, afirma o autor, nos fez destituídos de cultural original, uma vez que nada “nos é estrangeiro pois tudo o é” (GOMES, 2016, p. 189).

Outro fator, apontado por Paulo Emílio Sales Gomes, é que o cinema no Brasil não apenas testemunha, mas é parte das adversidades do nosso país. Mesmo que as nossas primeiras experiências cinematográficas não tenham tardado em relação à França e aos Estados Unidos, estas acabaram limitadas devido à precariedade dos serviços de eletricidade no Brasil. Quando, enfim, a eletricidade começou a ser implantada, as salas de cinema se proliferaram e com elas os filmes estrangeiros. Mesmo na bela época do cinema no Brasil, Gomes (2016) observa que o predomínio do estrangeiro não cessa, já que os filmes nacionais, com temáticas locais, eram também espécie de cópias mal acabadas das produções europeias e norte-americanas. O problema é que esse cinema artesanal, que se tornava, inclusive, preferido do público brasileiro, acabou por sucumbir, sem qualquer reação política ao processo de industrialização, quando o Brasil “abriu as portas para a diversão fabricada em massa” pelos Estados Unidos e pela França.

O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento. Arrastando-se na procura da subsistência, tornou-se um marginal, um pária numa situação que lembra a do ocupado, cuja imagem refletiu com frequência nos anos 1920, provocando repulsa ou espanto (GOMES, 2016, p. 191).

Conforme Paulo Emílio Sales Gomes, depois de se tornar pária dos Estados Unidos por três gerações, o cinema brasileiro tentou se erguer outra vez, não sem refletir a “melancolia” do lugar de ocupante. Experimentou, a partir dos anos 1940, a próspera produção de filmes de chanchadas e musicais, que se deu à revelia do gosto do ocupante e do interesse dos estrangeiros. O último aspecto que gostaríamos de destacar acerca da noção de colonialidade em Paulo Emílio Sales Gomes, em 1973, trata-se da significação do Cinema Novo, para a compreensão da relação ocupante e ocupado. Mesmo sem ter o grande público assistido aos seus filmes, o autor demonstra a importância do Cinema Novo para, como percebemos, a decolonialidade no cinema brasileiro. A começar porque compreende que o Cinema Novo deu aos personagens dos seus filmes a cara e os sons do povo brasileiro. Afirma que os filmes cinemanovistas ignoram as fronteiras impostas pelos ocupantes e levaram para as telas a imagem representativa de 70% da população brasileira, pessoas excluídas da vida social, econômica e cultural: quilombolas, moradores do sertão nordestino, das favelas, do subúrbio, dos vilarejos do interior etc. Processo interrompido pelo golpe de 1964, que entre tantos saldos destrutivos, no âmbito cinema brasileiro, levou à reinstalação da ótica do ocupante e fez o público volta-se ainda mais para os filmes estrangeiros, inclusive aquele público brasileiro que se sentiu órfão e foi em busca de descobrir nestes filmes o “alimento para a inconfidência cultural”. Ainda assim, Paulo Emílio Sales Gomes argumenta que o desejo de dessoldar-se do ocupante jamais cessará no que há de mais profundamente ético na cultura brasileira (GOMES, 2016, p. 204). Com base nestas compreensões de Paulo Emílio Sales Gomes acerca do cinema no Brasil, “subdesenvolvimento e colonialismo”, observamos a constituição do discurso decolonial no âmbito dos estudos nacionais cinematográficos, com elementos que continuam vigentes, a reverberar e a demandar por ações decoloniais quando se trata do contemporâneo cinema brasileiro.

Cinema Brasileiro Decolonial

Em Glauber Rocha (1981, p. 118), as reflexões de Paulo Emílio Sales Gomes se expandem ainda mais, pois para este cineasta e teórico, as problemáticas do cinema brasileiro também são indissociáveis do “subdesenvolvimento”. Diga-se de passagem, Glauber Rocha reconhecia ter sido Paulo Emílio Sales Gomes aquele que o levou a

descobrir “as relações do Cinema com a Revolução” e a entender “o sentido dialético da expressão Síntese das Artes” (ROCHA, 1981, p. 289). Talvez por isso seja em Glauber Rocha que a noção de decolonial faça mais sentido, exatamente reiterando o reconhecimento de Stam (2013) que vê na estética glauberiana contribuições, como ele opta por sugerir, à “teoria pós-colonial” tanto em audácia quanto no repensar dos valores culturais. Sim, porque para Glauber Rocha quando o país descobriu o “subdesenvolvimento”, o nacionalismo utópico entrou em crise e sucumbiu. Depois, houve a descoberta de que o “subdesenvolvimento era integral” (ROCHA, 1981, p. 118). Uma constatação, conforme o cineasta e escritor, que passa também pela consciência da necessidade de “superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento” (ROCHA, 1981, p. 119). Para Glauber Rocha, o tropicalismo, a descoberta antropofágica, provocou consciência e atitude diante da “cultura colonial” porque o tropicalismo permitiu a aceitação e a ascensão do “subdesenvolvimento”. Também afirma que existe um cinema antes e depois do tropicalismo marcado pela ausência do “medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e todas as profundidades” (ROCHA, 1981, p. 11).

Na estética antropofágica, Rocha (1981) identifica o caráter libertário não apenas criativo, mas capaz de tecer nova relação com o “público colonizado” e encontrar alternativas à impossibilidade de se concorrer com o sistema imperialista. Isso aconteceria na medida em que os filmes chegam mais diretamente ao inconsciente coletivo, e assim, propõe “o aproveitamento de elementos típicos da cultura popular utilizados de forma crítica” (ROCHA, 1981, p. 120). Esse pensamento de Glauber Rocha quanto às noções de “público colonizado” e “sistema imperialista” aplicadas ao cinema brasileiro nos leva, a partir daqui, a um pontos-chave para avançar nas reflexões sobre colonialidade e cinema brasileiro nos dias atuais: a relação do público com os filmes estrangeiros. Para tanto, há de se considerar a colonialidade permanentemente a rodear o cinema brasileiro quanto a esse aspecto. Desde o seu nascimento, e especialmente após a chamada bela época, o público convive com a presença do conteúdo audiovisual estrangeiro e o consome, onde destaca-se o predomínio dos Estados Unidos da América (EUA), após a primeira guerra mundial. Situação esta que entre altos e baixos pouco tem se alterado em mais de um século e que chega à terceira década do século XXI ainda desafiando quem estuda e sonha com o dia em que o cinema nacional se encontrará com o seu público.

Estatísticas da Unesco (2018) sobre políticas culturais demonstram *per se* as discrepâncias no campo cinematográfico entre “países desenvolvidos” e “países em desenvolvimento” - expressões utilizadas no relatório da Unesco. A começar pela constatação que 79% das salas de cinema do mundo estão localizadas nos países “desenvolvidos” e 21% nos países “em desenvolvimento”. Países da Europa e dos Estados Unidos se destacam pelo maior percentual de investimentos regulares na produção cinematográfica - subsídios, fundos e prêmios. Entre os países “em desenvolvimento” (compreendidos como aqueles que estão na América Latina e Caribe, Estados Árabes, África, Ásia e Pacífico), apenas 31% empregam regularmente recursos em produções cinematográficas, sendo que 28% na Ásia e Pacífico e 13% na África. Entre os países “desenvolvidos”, 93% respondem por terem investimentos regulares.

Na produção de filmes, os países no topo do *ranking* de 2015, segundo a Unesco, são principalmente os “desenvolvidos” do Norte global: Estados Unidos (791 filmes), Japão (581 filmes), França (300 filmes), Reino Unido (298 filmes), Coreia do Sul (269 filmes), Espanha (255 filmes) e Alemanha (226 filmes). Ainda conforme a Unesco, em 2015, no Brasil, apenas 22% dos filmes exibidos nos cinemas eram nacionais. Os filmes dos Estados Unidos responderam por 78% da programação das salas de exibição brasileiras.

Para nós, esses dados da Unesco, em diálogo com os escritos de Gomes (2016) e de Rocha (1981), podem ser lidos como reiteraões de antigos problemas no âmbito do cinema brasileiro, mas também nos exigem, nesta era de globalização e de inovações tecnológicas, trazer para a linha de frente outros pensamentos. Atualmente, por exemplo, há a própria compreensão de que para alcançar seu espaço, o cinema brasileiro precisaria aprender a dialogar com as formas dominantes, inventar seus próprios gêneros cinematográficos, encontrar outros públicos e buscar novos espaços de exibição para além das salas multiplex (CANNITO, 2013). Discute-se também a necessidade de reinventar o próprio conceito de cinema nacional (MASCARELLO, 2008). Afinal, na esfera produtiva, observa Mascarello (2008), nos anos 2000, cresce o número de iniciativas de coprodução envolvendo capitais de diferentes países. Em relação à distribuição, cada vez mais Hollywood opta por estratégias globais de lançamentos de filmes ao mesmo tempo em que há uma “transnacionalização” de parcelas consideráveis dos circuitos exibidores nacionais. Sob esse mesmo prisma da revisão conceitual, Mascarello (2008) vê como fato a se considerar a crescente “desnacionalização” da estética cinematográfica.

Em García Canclini (2006), também encontramos certa percepção de que a globalização impõe desafios ao conceito de cinema nacional em face do irrefreável avanço do capital hollywoodiano tanto em relação ao parque exibidor quanto às produções nacionais. Para este antropólogo, um dos efeitos do predomínio do cinema estrangeiro tem sido a acentuação da transnacionalização e a eliminação dos aspectos regionais dos filmes. Promove-se, assim, o que ele chama de “cinema-mundo”, uma forma de fazer cinema que procura usar a tecnologia e estratégias de marketing mais sofisticadas para inserir-se num mercado de escala mundial. Com esta perspectiva, ressalta que diretores como “Coppola, Spielberg e Lucas, por exemplo, constroem narrativas espetaculares a partir de mitos inteligíveis para todos os espectadores, independente de seu nível cultural, educacional, econômico, da história do seu país ou do regime político em que vivem” (GARCIA CANCLINI, 2006, p. 133). Apesar do “cinema-mundo”, Garcia Canclini acredita que as culturas regionais continuam tendo o seu lugar porque o cinema global de Hollywood “deixa um certo espaço para os filmes latino-americanos, europeus e asiáticos que, por sua maneira de representar problemáticas locais, captam o interesse de diversos públicos” (2006, p. 133). E defende a importância da revitalização do Estado “como assegurador das necessidades coletivas de informação, recreação e inovação, garantindo que estas não sejam subordinadas à rentabilidade comercial” (GARCIA CANCLINI, 2006, p. 218).

Resguardada a importância dos pensamentos que trazem para a linha de frente o nosso dever de considerar o paradigma e os paradoxos da globalização, todavia, questões colocadas por Bernardet, no final dos anos 1970, sobre regionalismo, universalismo ou cosmopolitismo, parecem ainda mais atuais e desafiadoras do que nunca, sobretudo decoloniais, a exemplo das perspectivas de Paulo Emílio Sales Gomes e Glauber Rocha. No texto *Mimetismo, Cachoeiras, Paródias*, que integra a publicação intitulada *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, de 1979 e reeditada 30 anos depois, Bernardet (2009) fala do cinema nacional que se mimetiza com o estrangeiro. O escritor questiona sobre a recepção do filme nacional pelo público brasileiro ou como se constituem as produções nacionais em busca do público e frente ao predomínio dos estrangeiros. Propõe refletirmos à luz de modelos até certo ponto polarizados - o mimetismo e o da diferenciação nacionalista -, além de um terceiro compreendido como uma síntese dos dois.

O mimetismo, explica Bernardet, consiste basicamente em produzir filmes brasileiros que satisfaçam no espectador os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro. Em suas palavras: “Trata-se de reproduzir no Brasil o produto importado” (BERNARDET, 2009, p. 101). Um processo mimético em que há de se considerar, ressaltava Bernardet, que quem imita o cinema norte-americano o tem como modelo capaz de conquistar plateias e/ou acredita-se que esta é a forma de se fazer cinema. Ou que os cinemas brasileiro e estrangeiro têm uma relação imbricada, talvez porque o cinema brasileiro tenha há muito adotado exatamente as técnicas narrativas do cinema norte-americano. Situação que se complexifica ainda mais quando a comercialização dessa produção prejudica o desenvolvimento da produção local - opinião semelhante à de Paulo Emílio Sales Gomes. Ou ainda porque essa tentativa de imitação se articula sempre em modelo industrial, que envolve investimento em pesquisa e em tecnologia, realidade adversa do realizador brasileiro. Outro aspecto que Bernardet traz para se considerar é o próprio fenômeno da aculturação:

As formas que o cinema brasileiro tenta imitar têm algum vínculo com a sociedade do país de origem; por mais que sejam neutralizadas pela indústria cultural, estas formas não deixam de expressar ou de refletir de alguma maneira traços da sociedade onde foram desenvolvidas. Na transposição para o Brasil, esse vínculo deixa de existir. Nem os bandeirantes, nem Rondon, nem Brasília: não existe nenhuma conquista do Oeste do Brasil que possa sustentar um gênero como o western [hollywoodiano]. (BERNARDET, 2009, p. 113).

O outro modelo, o da diferenciação nacionalista, Bernardet (2009) explica que tem como princípio focar aquilo que o filme estrangeiro não pode apresentar: o Brasil. Ainda na era do cinema mudo, esses filmes brasileiros, especialmente os documentários e os cinejornais, se caracterizam por se deterem em imagens e costumes - os sertões, os indígenas, a fauna e a flora, e os hábitos dos povos rurais. Essa valorização das imagens funcionava como uma resposta à industrialização dos outros países, inclusive para demonstrar o suposto potencial do Brasil, exatamente à industrialização, devido às suas terras pouco exploradas, mas ricas. Um tratamento que irá se modificar

a partir dos anos 1950 e, substancialmente, com o Cinema Novo. Conforme Bernardet (2009), porque o Cinema Novo, mesmo tendo um olhar para o Brasil, não se prendeu à descrição de seus costumes locais, mas, sim, às críticas e à análise das contradições do país em sua dimensão sociológica:

Filmes como *Vidas Secas*, *Os Fuzis* e *Deus e o Diabona terra do sol* (1963-4) não procuram mostrar como vive o ‘nosso sertanejo’, o ‘caboclo’. Mas cada filme, através do assunto particular que focaliza, procura fornecer uma análise globalizante da sociedade brasileira, ou do ‘Terceiro Mundo’. Momento essencial para o cinema brasileiro, porque, por mais regionalistas que sejam os assuntos desses filmes, eles não são filmes regionalistas por chegarem (ou tentarem) a uma compreensão da totalidade da sociedade; o assunto particular que eles abordam encerra as contradições gerais da sociedade. Supera-se assim o dilema regionalismo versus cosmopolitismo ou universalismo (BERNARDET, 2009, p. 107-108).

A questão que Bernardet nos convida a pensar é, portanto, seja na perspectiva global seja transnacional, como as noções de regionalismo e de universalismo sinalizam mais uma vez para a necessidade de se compreender de que maneira somos colocados ou envolvidos em emaranhados da colonialidade e como o próprio cinema tem respondido a essas redes. Aos que argumentam a favor do universalismo, quase sempre sustentado em temas importados ou se despojando de peculiaridades locais, Bernardet (2009) alerta para uma possível ilusão de se estar, desta forma, no mesmo plano de cineastas como Bergman e Antonioni, posto que filmes destes e outros cineastas já nos são apresentados como universais. “Nesse sentido, o conceito de universalismo, que com tanta facilidade engolimos, é um fator de dominação cultural. Nossa aceitação desse pretenso universalismo revela uma situação de colonialismo cultural” (BERNARDET, 2009, p. 109).

Para ir além do debate superficial sobre universalismo/regionalismo, o autor sugere “indagar, através dos temas particulares e históricos focalizados, os aspectos básicos da sociedade em que trabalham os cineastas” (BERNARDET, 2009, p. 109), algo que, na avaliação dele, o Cinema Novo conseguiu alcançar, quer se concorde ou não com sua perspectiva ideológica. Outro aspecto sobre regionalismo/universalismo que Bernardet traz é aquele que se sustenta na ideia de um cinema de temática brasileira

e, ao mesmo tempo, de linguagem universal ou de padrão internacional. Para ele, essa é outra proposta que não passa de “uma ilusão” e que, inclusive, coloca o cinema nacional na dependência estética dos cinemas industrializados. Também tem como resultado filmes com ambientação e temáticas brasileiras que são imitações dos cinemas europeus ou norte-americanos. Bernardet rebate ainda a justificativa do universalismo ou do padrão técnico internacional como necessários para se evitar colocar filmes de “má qualidade” no mercado, mais difíceis de se comercializar no Brasil e no exterior. Ele lembra que, nos Estúdios Cinematográficos Vera Cruz, os filmes que mais deram dinheiro, no Brasil, foram justamente as chanchadas, ainda que a produtora tivesse como objetivo o universalismo e o padrão internacional nas suas demais produções, quase sempre distante dos sucessos de bilheteria.

Portanto, neste cenário dos dias atuais e de novos debates como os colocados por Canitto (2013), Mascarello (2008) e Garcia Canclini (2006), no campo cinematográfico, no Brasil e na América Latina, as problematizações tanto de Bernardet (2009) quanto as de Paulo Emílio Salles Gomes (1976, 2016) e de Glauber Rocha (1981) parecem demonstrar que as lógicas da colonialidade têm inúmeras nuances. Mesmo que termos como “terceiro mundo” e “subdesenvolvimento” sejam superados ou questionados dentro da própria teoria decolonial, os problemas não o são, não o foram. Ganham novos nomes, novas vestimentas, novos termos e parecem, sobretudo, fortalecidos e permeados por relações de poder nas esferas políticas-econômicas-culturais e sociais. Relações de poder mobilizadas como os lobbies da *Motion Pictures Association* (MPA) no Congresso Nacional Brasileiro para garantir o predomínio do cinema estrangeiro tanto no campo da produção quanto da exibição (SCHVARZMAN, 2018, p. 526)

Enfim, passados mais de 100 anos desde o advento do cinema no Brasil, ainda continuamos a desejar que um dia chegue novamente outra idade do ouro ou bela época?! Enquanto isso não acontece, o cinema brasileiro resiste. Ao lado das colonialidades ao qual o cinema nacional encontra-se imerso - tão perceptíveis nas críticas de Paulo Emílio Sales Gomes, passando por Glauber Rocha ou Bernardet - também estão as práticas decoloniais e afirmativas no e do cinema e audiovisual brasileiros. Prudente (2021) nos lembra que se falamos hoje de Cinema Negro é porque os cinemanovistas deixaram legados não apenas estéticos, mas conquistas decoloniais nas relações étnicas-raciais no país. Conforme Prudente, Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, ao tratar

o negro e a sua dinâmica cultural, o mostrou também em sua ambiência no processo existencial, seja o da alegria do samba, do candomblé ou da culinária afro-brasileira. No filme *Cinco Vezes Favela*, Prudente observa que surgiram pontos fundamentais para a compreensão da problemática e da questão do negro, uma vez que o filme problematizou a marginalização que tentavam impor ao negro. Ressalta ainda que em Glauber Rocha o mundo viu que a “colonização foi o principal mal advindo da exploração de países de terceiro mundo” (PRUDENTE, 2021, p. 7-8). E na medida em que Glauber Rocha foi “criado na luta revolucionária contra o colonialismo”, Prudente destaca sua influência para a juventude na luta contra a ditadura de 1964, o racismo e para a realização de seus próprios filmes, tanto no Brasil como em outras partes do mundo. Bandeiras e práticas cinemanovistas que resultaram no atual Cinema Negro, para além do próprio Cinema Novo (PRUDENTE, 2019, p. 23). Então, sempre na perspectiva do exercício epistêmico da decolonialidade, quais outras criações e reflexões decoloniais - como essa do Cinema Novo ao Cinema Negro, e também da Estética da Fome ou dos cineastas tropicalistas e dos antropofágicos - poderiam contribuir para a continuidade de ações afirmativas, entre histórias, estéticas e práticas? Eis o desafio, decolonial, que segue presente no cinema brasileiro.

Referências

ANCINE - AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Mercado Cinematográfico: Informe Anual 2021** (07 de janeiro de 2021 a 05 de janeiro de 2022). [S. l.], 2022. Disponível: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/informe-mercado-cinematografico-2021.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2022.

_____. **Diversidade de Gênero e de Raça no Audiovisual Lançados em Salas de Exibição 2016**. Distrito Federal, Rio de Janeiro, 2018. Disponível:https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos-pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em: 19 ago. 2022.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. São

Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANNITO, Newton. **Choque de tropicalismo**: cinema e TV. São Paulo: nVersos, 2013.

GARCIA CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**. 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Apresentação. In: ARAÚJO, V. P. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

_____. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MASCARELLO, Fernando. Reinventando o Conceito de Cinema Nacional. In: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (org.). **Cinema mundial contemporâneo**. São Paulo: Papyrus, 2008.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** [online], São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 19 ago. 2022.

PRUDENTE, C. L. A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 47, e237096, p. 1-19, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/193616>. Acesso em: 18 ago. 2022.

_____. A dimensão pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 6-25, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/163871>. Acesso em: 7 jul. 2021.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo, Alhambra 1981.

SANTOS, Yolanda Lhullie dos; CALDAS, Pedro Henrique. **Francisco Santos**: Pioneiro no Cinema do Brasil. Gramado: Edições Semeador, 1996.

SCHVARZMAN, Sheila. Cinema Brasileiro Contemporâneo de Grandes Biliheterias (2000 - 2016). In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

SHOHAT, Ella. Brasil, estudos pós-coloniais e contracorrentes análogas. [Entrevista cedida a] Emanuelle Santos e Patricia Schor. **Revista Estudos Feministas** [online]. Florianópolis, v. 21, n. 2, set. 2013, p. 701-726. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/>

S0104-026X2013000200020>. Acesso em: 28 jul.2022.

STAM, Robert. Brasil, estudos pós-coloniais e contracorrentes análogas. [Entrevista cedida a] Emanuelle Santos e PatriciaSchor. **Revista Estudos Feministas** [online]. Florianópolis, v. 21, n. 2, set. 2013, p. 701-726. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000200020>>. Acesso em: 28 jul. 2022.

UNESCO - ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Repensar as políticas culturais**: criatividade para o desenvolvimento 2018; relatório global da Convenção de 2005. Brasília, 2018.

WALSH, Catherine. Prefácio. *In*: WALSH, C. (ed.). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo II. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2017, p. 11-13.