

# “Cinema, juventude e brasilidade”: Entrevista com Marcelo Ridenti.

Felipe Maia\*

No início da década de 1960 uma geração de jovens cineastas ofereceu grande contribuição à renovação da linguagem cinematográfica e do repertório cultural disponível para a compreensão do país. Entender o Brasil, suas singularidades e sua formação, era um eixo fundamental do projeto estético e político desta geração. Havia aí um sentimento de brasilidade que se projetava nos filmes e em outras manifestações artísticas e podia até ganhar contornos revolucionários ao defrontar-se com os desafios políticos do tempo. A relação entre esta geração e a produção cultural brasileira vem sendo investigada por Marcelo Ridenti, autor de obras importantes sobre o tema, tais como o recente *Brasilidade revolucionária* (São Paulo: Unesp, 2010), *O fantasma da revolução brasileira* (2a. Edição, São Paulo: Unesp, 2010) e *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV* (São Paulo: Record, 2000).

Marcelo Ridenti é professor de sociologia da Unicamp e teve a gentileza de nos conceder esta entrevista, em que debate a formação deste sentimento de brasilidade entre os jovens cineastas e suas transformações ao longo das últimas décadas.

**Você tem trabalhado em suas obras com a noção de “brasilidade” como uma chave para compreender a cultura brasileira. Como se deu a emergência desta “brasilidade” nos anos 1950 e 1960? Que novos sentidos ela ganhava na produção cultural do período?**

R – Em verdade, o termo brasilidade era pouco usado no período por intelectuais e artistas de esquerda. Não era um “termo nativo”, como diriam os antropólogos. Talvez porque tivesse sido utilizado antes por nacionalistas de direita, dos quais o pessoal de esquerda queria distância.

Não obstante, parece-me que se pode falar numa “brasilidade revolucionária”, de esquerda, certa mistura de nacionalismo e socialismo que foi relevante dos anos 1930 aos 1970. Tratava-se de uma vertente específica de construção da brasilidade, aquela identificada com ideias, partidos e movimentos de esquerda – e presente também de modo expressivo em obras e movimentos artísticos. Era uma aposta nas possibilidades da revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que permitiria realizar as potencialidades de um povo e de uma nação. Essa brasilidade revolucionária, como criação coletiva, viria a definir-se com mais clareza a partir do final dos anos 1950, ganhando esplendor na década seguinte, seguido de seu declínio. Ela envolveria o compartilhamento de ideias e sentimentos de que estava em andamento uma revolução, em cujo devir artistas e intelectuais teriam um papel expressivo, pela necessidade de conhecer o Brasil e de aproximar-se de seu povo.

Note-se que não se trata de substancializar a “brasilidade”, como se ela existisse e fizesse sentido em si mesma. Ainda que alguns intelectuais e artistas supusessem que davam voz a uma espécie de potência inata da condição de ser brasileiro, eles estavam construindo imaginariamente uma utopia. Um bom exemplo é o livro *Quarup*, de Antonio Callado.

\*Com a colaboração de Angélica Muller.

**Havia neste período muitas esperanças com a modernização do país, não? Eram jovens que construíaam a sua identidade a partir do engajamento político e cultural com esse projeto?**

R – Não seria exagerado dizer que a experiência da brasilidade revolucionária foi uma variante nacional de um fenômeno que se espalhou mundo afora, o chamado terceiro-mundismo, que apostava na modernização da sociedade por vias que não fossem alinhadas nem com o Primeiro Mundo capitaneado pelos norte-americanos e nem com Segundo Mundo, na órbita soviética, no contexto da Guerra Fria.

Não era só no Brasil dos anos 60 e 70 que jovens intelectualizados construíaam sua identidade a partir do engajamento político e cultural. Por exemplo, havia afinidades entre os artistas e a política em toda a América Latina, onde ocorria um processo de conversão de artistas em intelectuais, no sentido de se tornarem homens públicos, convictos de que transformações radicais de toda ordem seriam prementes. O peso da revolução cubana de 1959 e sua irradiação foi decisivo no Brasil e no restante da América Latina.

Em todas as artes brasileiras, pode-se constatar esforço significativo para compreender e explicar a realidade social, com artistas e intelectuais comprometidos com a transformação social, buscando conscientizar o público e mobilizá-lo para a revolução que se acreditava em curso.



**O cinema teve um papel importante na expressão da “brasilidade revolucionária”. Era uma nova imagem do Brasil que emergia das câmeras dos jovens cineastas? Ao que você atribui uma renovação tão marcante na linguagem cinematográfica do período?**

R – A trilogia clássica do início do Cinema Novo pode ser considerada como constituinte da brasilidade revolucionária como “estrutura de sentimento”. Foram todos filmes rodados em 1963 e exibidos já depois do golpe: *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; e *Os fuzis*, de Ruy Guerra. Eram imagens afinadas com o sentimento amplo de que estava em curso uma revolução brasileira e que as artes, os artistas e os intelectuais seriam propulsores das transformações. A renovação da linguagem estava em sintonia com o conjunto do processo de modernização da sociedade. Ela também dizia respeito à lógica interna de afirmação do cinema brasileiro, em busca de autonomia como arte num momento social e politicamente conturbado.

**O golpe de 1964 muda as condições de produção cultural, mas a “estrutura de sentimentos” ainda se mantém, pelo menos por um período. Como a mudança política afetou a sensibilidade desses jovens em relação à “brasilidade”? Quais teriam sido as principais respostas aos novos problemas da conjuntura?**

R – A construção da utopia da brasilidade revolucionária esteve ligada em grande parte a ideias de esquerda que eram difundidas pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), e pelo Partido Comunista nos anos 1950 e 1960. Fazia-se uma aposta na modernização



da sociedade, em projeto que envolvia a aliança de várias classes supostamente irmanadas na causa do desenvolvimento do país. Ora, o golpe mostrou que a burguesia brasileira não se arriscaria a perder o controle do processo, que ela não tinha de fato um projeto de autonomia frente ao “imperialismo” e ao “latifúndio”, como se propunha na época. O desencanto com a derrota de 1964, no âmbito do cinema, por exemplo, pode ser visto em filmes como *O desafio*, de Saraceni, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Aparecia explicitamente na tela o drama de artistas e intelectuais derrotados em 1964 (até então, como já apontou Bernardet, os personagens dos filmes eram sobretudo camponeses explorados, como na trilogia clássica do Cinema Novo).

Talvez os artistas ditos tropicalistas tenham dado as respostas mais contundentes às transformações por que passava a sociedade no final da década de 1960. Eles já não pretendiam ser porta-vozes da revolução social, mas revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana, incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos do mercado de produção cultural, sem deixar de criticar de um lado a ditadura e, de outro, uma estética de esquerda acusada de menosprezar a forma artística. Articulavam aspectos modernos e arcaicos, buscando retomar criativamente a tradição cultural brasileira e, ao mesmo tempo, incorporar influências estrangeiras de forma “antropofágica” – ideia recuperada

da obra do modernista Oswald de Andrade. Por exemplo, valorizava-se a incorporação da guitarra na música popular e o influxo da contracultura, que seriam reinventados criativamente pelo jeito de ser tropical, brasileiro. O tropicalismo talvez tenha sido, simultaneamente, o precursor de uma sensibilidade dita pós-moderna, fragmentada, mas também o último suspiro da socialização da cultura esboçada nos anos 1960, afinal, paradoxalmente, como sugere o próprio nome tropicalismo, sua preocupação básica continuava sendo a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo autônomo, afinados com as mudanças no cenário internacional.

**Parte dessa geração é absorvida pela TV, que dialoga com a “estrutura de sentimentos”, não é? Mas essa absorção implica em transformações na linguagem... o elemento “revolucionário” foi se atenuando a partir daí? E a “brasilidade” poderia subsistir em um campo sujeito aos imperativos do mercado?**

R – Evidentemente, a “brasilidade” – entendida como crença numa suposta virtude inata de nossa cultura – nada tem em si mesma de revolucionária ou de antimercantil, como se chegou a pensar nos anos 1960. Ao contrário, as formulações de uma cultura “autenticamente nacional” puderam ser incorporadas no processo de consolidação da indústria cultura no Brasil. O exemplo mais nítido é o da Rede Globo de Televisão, que encampou deformadamente as propostas nacional-populares para auto-legitimar-se como a realização plena da cultura brasileira, dando emprego aos artistas nacionais, protagonistas de sua programação.

Mesmo no mercado globalizado

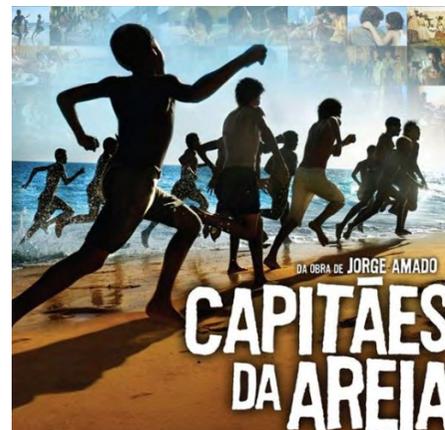
contemporâneo, há espaço para a afirmação de identidades regionais e nacionais. Nele ressurge o tema da “brasilidade”, para afirmar a particularidade dos produtos brasileiros no mercado internacional, na moda, nos filmes, nas telenovelas e em todo tipo de produção de mercados culturais.

**Havia também um sentimento de “brasilidade” nas obras produzidas sob a política cultural de Geisel, durante a Embrafilme ou mesmo na produção da Boca do Lixo? Ou já estaríamos aí num cenário muito distinto?**

R – O cenário era distinto, mas revelava pontos de contato entre as culturas nacionalistas de esquerda e de direita, no caso do financiamento à Embrafilme. A seu modo, a empresa estatal realizava o sonho de cineastas com o apoio governamental ao cinema brasileiro, mas já num contexto de predomínio da indústria cultural.

**Depois do Cinema Novo, a “brasilidade” talvez tenha sido trabalhada em chaves muito diferentes. Eu penso por exemplo na produção cinematográfica da década de 1990, obras como “Terra estrangeira” oferecem um olhar muito novo sobre o Brasil, não? Haveria aí mais pessimismo, fruto talvez de uma conjuntura política e social difícil? Mesmo para os cineastas as oportunidades para filmar eram escassas...**

R – Os filmes de Walter Salles são sugestivos. “Terra estrangeira” expressava o sentimento desesperado do começo dos anos 1990, no governo Collor, quando na política e na cultura os projetos nacionais viraram carcaça de navio encalhado na



areia – como numa cena famosa do filme. Já Central do Brasil expressava o momento subsequente, de busca de retomada de contato com o legado cultural da geração do Cinema Novo e das questões do Brasil, num contexto de mundialização da cultura, em que o triunfo do capital era tomado como um dado inexorável, portanto não mais a ser combatido ou diretamente questionado, como fora na década de 1960. Ao contrário, tratava-se de inserir o país e sua cultura da melhor forma possível no mercado mundial.

**Já na década de 2000 houve muitas oportunidades para o lançamento de trabalhos de jovens cineastas. Seria possível identificar alguma “estrutura de sentimentos” comum a essa geração? Ainda se pode pensar em termos de “brasilidade” ou a temática se deslocou muito?**

R – Para caracterizar o período a partir dos anos 1990, alguns falam numa estrutura de sentimento pós-moderna, em que a realidade é tomada não mais como um todo contraditório, mas como uma sucessão de fragmentos sem possibilidade de totalização, em que o capitalismo não seria mais relativizado por um possível horizonte de superação. Seriam características da pós-modernidade.

nidade: a valorização exacerbada do “eu”, a crença no fim das visões de mundo totalizantes (dado o caráter fragmentado e ilógico da realidade), a sobreposição eclética de estilos e referências artísticas e culturais de todos os tempos, a valorização dos meios de comunicação de massa e do mercado, e a inviabilidade de qualquer utopia.

Teria triunfado uma concepção de diversidade cultural que permitiria ao Brasil (nacionalmente ou em suas regiões particulares), ocupar um lugar diferenciado no mercado mundial de cultura, produzindo desde artesanato

até sandálias industrializadas e alta moda, desde canções populares até filmes e telenovelas. Parece ser nesse sentido comercial globalizado que o termo “brasilidade” vem sendo usado. E foi por ser crítico disso que eu batizei meu último livro de “brasilidade revolucionária”, num tom provocativo, de contestação, para mostrar que há relativamente pouco tempo se pensava o tema do Brasil e de sua cultura de uma perspectiva muito mais ampla. O que não quer dizer que seja possível retornar ao passado e recuperar nos mesmos termos a aproximação

entre nacionalismo e marxismo que fez época.

A esta altura, com a crise planetária do neoliberalismo que deu base ao que se poderia chamar de estrutura de sentimento pós-moderna, surgem oportunidades para dar novas respostas aos problemas sociais, econômicos, políticos e culturais de nosso tempo, mas ainda não fica claro que nova estrutura de sentimento vem sendo construída nas manifestações culturais dos dias de hoje.

