

A política da produção audiovisual e o audiovisual como política

Marina Cavalcanti Tedesco – ninafabico@yahoo.com.br
Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense

Resumo:

Este trabalho reconstitui, em linhas gerais, a política de produção audiovisual na América Latina e nos Estados Unidos, procurando enfatizar as relações entre cinema, modernidade e poder. Sob tal perspectiva serão analisados principalmente dois contextos, a saber: o surgimento e consolidação da prática exibidora de películas em nosso continente e a escalada dos produtores independentes estadunidenses até constituírem o grande império conhecido como Hollywood.

Em um segundo momento do texto apresentar-se-á as contestações a esta depois que se estabeleceu como referência para todo o cinema mundial, as quais, sem dúvidas, foram muitas e ao redor de todo o globo. Entretanto, para ser coerente com o recorte territorial utilizado até então, enfatizaremos prioritariamente os casos emblemáticos latino-americanos, o momento de nossas cinematografias conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano*, quando o audiovisual foi pensado de forma (relativamente) coletiva e sistemática como política.

A título de conclusão, será feito um paralelo entre essa movimentação dos anos 1960 e 1970 com o presente, a fim de afirmar que a questão não está superada na América Latina, muito pelo contrário, se encontra em fase de plena expansão.

Palavras-chave: Política; Audiovisual; Modernidade; Cinema Militante.

Abstract:

This piece of work approaches the politics for audio-visual productions in Latin America and in the United States of America, emphasizing the relations between Cinema, modernity and power. From that angle, will be analysed, mostly, two contexts: the beginning and the consolidation of film exhibition in America continent and the trajectory taken by independent north-america producers until they were able to conceive such a great empire as Hollywood studios.

There is also going to be presented arguments that context Hollywood products, after they were established as a reference to Cinema produced around the world. To be coherent with what is produced in the american continent, it is going to be emphasized the emblematic cases from Latin América, the momento of its filmography known as the 'Nuevo Cine Latinoamericano', when audio-visual products were conceived in a collective way and systemized as a policy.

As a conclusion, it is going to be done in the 60s and the 70s in parallel with nowadays, aiming to show that the phase has not come to an end in Latin America. On the contrary, it is being enlarged.

Keywords: Politics; Audio-visual; Modernity; Combative Cinema.

O cinema, entendendo-o como projeção pública – e coletiva – de películas a 16 quadros por segundo (posteriormente 24) em uma sala escura e com fins lucrativos, tem como marco fundacional o dia 28 de dezembro de 1895. Sua invenção é atribuída aos irmãos Lumière. Entretanto, havia na época seguramente centenas de amadores, cientistas, charlatões e mais uma infinidade de tipos os quais (já) exibiam imagens em movimento pelas pequenas e, principalmente, grandes cidades.

Não é pertinente para o presente estudo abordar esse fato pelo aspecto das tecnologias em questão. À parte cinematógrafos, biógrafos, quinetoscópios e afins, interessa aqui ressaltar as relações entre a prática de captar e exibir as 'imagens do

real' e a sociedade de então. E esta, ao final do século XIX, já era marcada em parte considerável do mundo (e nesse texto falar-se-á em especial da América Latina) pela experiência moderna, apesar de sabermos que isso em cada país significou e constituiu realidades bem diferentes, diversidade encontrada até os dias de hoje.

“A ‘modernidade’, como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas invenções talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso que o cinema.” (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004: 17)

Mais adequado para nossos objetivos que destacar as características compartilhadas por ambos (a fragmentação, a mobilidade, a velocidade, etc), todavia, é perceber o quanto o cinema, mesmo não tendo o poder de revolucionar imediatamente vidas e relações das mais diversas espécies como o telégrafo ou o trem, foi importante para esse período do apagar das luzes do século XIX e alvorecer do XX.

“Nos seus primeiros anos como um fenômeno urbano, o cinema teve múltiplas funções: como parte da paisagem da cidade, uma breve pausa para o trabalhador a caminho de casa, uma forma de escape do trabalho doméstico para as mulheres e pedra de toque cultural para os imigrantes.” (idem: 21-2) Os mesmos autores apontam ainda para o fato de que “a narrativa podia cumprir uma função estabilizante em face da dissipação moderna.” (idem: 25)

Nas principais cidades da América Latina, a invenção não tardou a chegar. A primeira exibição foi no Rio de Janeiro, em 8 de julho de 1896. Em seguida, conheceram o cinema Montevideú e Buenos Aires, Cidade do México, Santiago, Guatemala, Lima e Havana. Claro que nem sempre a passagem de pioneiros significou a instalação de uma estrutura permanente para a projeção de películas. Nesse sentido, as quatro primeiras estiveram muito à frente das demais.

Conforme aponta López, (2000: 50) “these locations are not surprising, for they follow well-established routes of transatlantic commerce through the most advanced cities of the continent, which were already in the throes of modernization”. Ao se falar do surgimento do cinema não se pode desconsiderar que “as Ella Shohat and Robert Stam

point out, ‘the beginnings of cinema coincided with the giddy heights of the imperial project,’ and “the most prolific filmproducing countries . . . also ‘happened’ to be among the leading imperialists.” (idem: 48)

O imperialismo não se fez presente apenas na localização da produção – e em sua concentração – pelo mundo. Os conteúdos também carregavam a marca das relações imperiais e coloniais de então. Este ponto, no entanto, merecerá atenção posteriormente. Voltando às imbricações entre cinema e modernidade, dois aspectos merecem especial destaque, a saber: 1) a importância do primeiro para a legitimação e conformação enquanto ‘objeto de desejo’ da segunda; 2) ensinar às massas recém-chegadas às cidades como ‘ser moderno’.

“The development of early cinema in Latin America was not directly linked to previous large-scale transformations of daily experience resulting from industrialization, rationality, and the technological transformation of modern life, because those processes were only just beginning to occur across the continent. In turn-of-the-century Latin America, modernity was, above all, still a fantasy and a profound desire.” (idem: 49)

Uma fantasia muito cara a alguns setores das elites e intelectualidades latino-americanas. Isso porque, ao mesmo tempo em que as imagens proporcionavam um acesso e um alinhamento às cidades que já experimentavam a modernidade há mais tempo e de forma mais intensa (criando um pertencimento a tal realidade não muito coerente com as condições materiais locais), ao legitimar a sociedade moderna como ‘a civilização’ abria caminhos para uma série de medidas impopulares que seriam realizadas em seu nome ao longo desse período (remoção de pobres do centro para a periferia, esquadrinhamento da cidade pelas ruas e grandes avenidas, privilégio dos deslocamentos em detrimento dos encontros, ente outras).

Em relação ao segundo item, a função pedagógica do cinema dos primeiros tempos, é necessário lembrar o que acontecia em nossas sociedades no referido período. A abolição da escravatura, a transição para a república e a desestruturação (ao menos parcial) do antigo modo de produção, caso ainda não tivessem acontecido, estavam prestes a ocorrer em boa parte do continente.

Singer (2002: 118) afirma que, para Walter Benjamin, “o cinema fornecia um treinamento em lidar com os estímulos do mundo moderno”. Treinamento crucial nesse

momento histórico, pois, como aponta Barbero, “a integração das classes populares na sociedade capitalista é a proletarização não só no sentido da venda do trabalho, mas também naquele outro que representa a interiorização da disciplina e da moral que ‘os novos tempos’ exigem.” (2003: 144) “O que o capitalismo destruía não era só um modo de trabalhar, mas seu modo inteiro de viver.” (idem: 147)

Logo, um veículo de massas capaz de ajudar a produzir corpos mais dóceis era extremamente bem vindo, em especial em uma região como a América Latina, que contava com uma imensa massa de iletrados que possuía apenas suas experiências cotidianas para aprenderem. Experiência que tem que ser considerada de modo relacional, já que dela participavam desde Estados fortes (ou em luta para sê-lo) até forças repressivas que recém haviam passado por profundo processo de (re)estruturação. “In Latin America as a whole, the cinema was, from its earliest moments, closely aligned with those in power, be they wealthy and socially prominent or simply in government, and this alignment was a first step toward nationalist projects.” (LÓPEZ, op.cit.: 61)

Exemplos para a citação acima poderiam vir de muitos países. Contudo, pelas particularidades de sua história, quiçá seja o México o melhor caso a ser citado para explicar exatamente do estamos falando. Além de Porfírio Díaz, apontado por alguns historiadores como a primeira “estrela” do cinema mexicano, outras célebres personalidades políticas freqüentaram com regularidade as películas. Francisco Maderos contou com os Irmãos Alva para cobrirem suas jornadas. Já Pancho Villa esteve servido pela empresa norte-americana Mutual Film Co. E mesmo Emiliano Zapata, que não teve cinegrafistas fixos, foi amplamente registrado por uma diversidade de profissionais do audiovisual.

Não se deve pensar que o cinema cumpriu tais funções apenas em seus primórdios. “The sound cinema of the 1930s, 1940s, and 1950s would become the principal interlocutor of Latin American modernity—as Carlos Monsiváis says, where Latin Americans went not to dream but to learn to be modern.” (LÓPEZ, op.cit.: 72) As censuras e os institutos nacionais (em geral posteriores a esta primeira fase) são apenas algumas das formas através das quais tentou se aproveitar as potencialidades do meio.

Alguém poderia questionar se, já no século XXI, após o fechamento de centenas de salas que viraram igreja ou estacionamento e décadas de quedas na bilheteria, ainda é pertinente atribuir ao cinema boa parte de seu referido poder. Sem dúvida alguma, sua hegemonia enquanto forma predominante de entretenimento chegou ao fim, com conseqüências sobre o que foi dito acima. Entretanto, a morte do cinema, tantas vezes apregoada, ainda não se consumou.

E, se mudarmos a escala de análise do nacional para o global, perceber-se-á de modo mais patente a importância que o cinema tem ainda hoje. Por mais que cresça a difusão da internet e da TV a cabo, apenas aquele é capaz de gerar (no campo do entretenimento audiovisual) um star-system reconhecido em nível mundial, salvo raras exceções. O que nos autoriza a ainda citar Glauber Rocha quando, nos anos 70, afirmava: “No hay nadie, en este mundo dominado por la técnica, que no haya sufrido la influencia del cine” (1971: 197). Mesmo que nunca o tenha visto.

Referimo-nos diretamente, no parágrafo acima, a Hollywood. É impossível falar de cinema – e em especial do poder e da função pedagógica do cinema – sem se deter nesse pólo produtor. E, para compreendê-lo com a profundidade devida, se faz necessário um recuo temporal no texto, para pouco depois de onde ele começou. Mais especificamente, para 1906, nos Estados Unidos.

Era a época em que os nickelodeons (salas adaptadas para se dedicarem exclusivamente ao cinema, cuja entrada custava apenas um níquel) já tinham se alastrado pelas grandes cidades do país. Porém, apesar dele já ser uma das principais potências mundiais e produzir um número relativamente alto de filmes, as telas estadunidenses também eram dominadas pela grande companhia da época: a francesa Pathé.

Uma realidade bastante assustadora para diversos setores daquela sociedade, já que, em termos numéricos, o que estava em jogo era a capacidade de falar para um público estimado em 1908 de 300 a 400 mil pessoas por dia apenas na cidade de Nova York, e uma média de 3 milhões de espectadores por semana.

Não tardou muito para que surgisse uma série de medidas destinadas a cortar as asas do galo: a burocracia necessária para a autorização da construção de uma fábrica da Pathé nos Estados Unidos foi retardada ao máximo, alguns concorrentes locais

aterrorizavam os franceses com constantes ameaças de litígio, passou-se a fazer exigências especiais de moral e conteúdo para os filmes desta empresa, uma ampla campanha na imprensa insinuava que as obras da Pathé não eram adequadas à realidade americana, impôs-se uma restrição de quantidade de película, etc.

Além disso, foram realizadas diversas manobras na diretoria da United Film Service Protection Association (UFSPA) – posteriormente FSA, associação criada em tese com o intuito de conter a distribuição de cópias ilegais no mercado exibidor, mas que na verdade foi um instrumento muito útil para engessar a atuação de Pathé e privilegiar a empresa de Thomas Edison, seu principal articulador.

Por um lado, conseguiu-se de fato enfraquecer a Pathé, o que era de interesse de todos os exibidores norte-americanos. Contudo, durante o processo, a Vitagraph de Thomas Edison adquiriu um enorme poder e passou a impedir o desenvolvimento de grupos menores, os quais se uniram para tentar reverter a situação, passando a ser conhecidos como ‘os independentes’. União esta que deu resultado rapidamente, pois em 1908 criou-se a Motion Picture Patents Company (MPPC), na qual a correlação de forças seria outra.

Ou seja, Hollywood é filha direta de uma disputa pelo poder de influenciar uma imensa massa de imigrantes recém-chegados ao país (que na época eram milhões) em um momento crucial da história norte-americana: o da consolidação do cimento da identidade nacional. Simultaneamente, reflete as disputas em diversos níveis entre as grandes potências imperialistas. Ainda que esse aspecto seja mais explícito em momento ulterior de sua trajetória, já que seu início pode ser lido mais como uma defesa que um ataque, seria ingenuidade crer que naquele momento histórico, naquela formação social capitalista, não se estivesse atuando tendo também objetivos extra-fronteiriços.

Embora viesse se fortalecendo nos anos anteriores, foi apenas após 1918 que o cinema estadunidense começou a dominar os mercados mundiais. Este resultado é fruto do entrelaçamento de diversas medidas, conjugadas. Hennebelle, sobre o tema, destaca algumas delas. Em primeiro lugar, a prática recorrente daquilo que o autor nomeou de “brain drain” (1978: 30), ou a evasão de cérebros. Hollywood sempre soube

valorizar os melhores profissionais de terras estrangeiras, assim como seduzi-los com propostas irrecusáveis.

Também contribuiu para o quadro o aparecimento da Motion Picture Association of América em 1925. Esta “coordena e chega a ‘cartelizar’ as atividades das companhias cinematográficas. Simultaneamente ao aparecimento desse organismo ocorre a penetração do filme americano nos mercados estrangeiros.” (Idem: 31) Certamente não é uma coincidência.

Por fim, é ainda um marco desse período o aparecimento do cinema sonoro. A tecnologia do som já estava disponível para ser utilizada há alguns anos. No entanto, a exemplo do ocorreu também com a cor e demais avanços da técnica, “foi preciso esperar pelas crises financeiras” (MORIN, 1997: 170) para implementá-los.

O que as hegemonias (primeiramente francesas e italianas e depois norte-americanas) de distribuição e ocupação das telas conseguiram, além de um imenso poder, foi estabelecer um modo predominante de como fazer cinema, não menos ideológico. Estamos falando aqui de uma forma de organização da produção muito assemelhada a da fábrica e de estruturas narrativas características de um período histórico determinado: a ascensão da burguesia.

Quando se olha para o cinema dos primeiros tempos, tanto por já sabermos o final da história como pela falta de fontes (ou seja, os filmes), temos a tendência a achar que a técnica de captar e projetar imagens e posteriormente sons ‘evoluiu’ ‘naturalmente’ até os códigos que conhecemos e aos quais estamos acostumados hoje.

As poucas obras da época que restam, entretanto, mostram que o caminho até a consolidação do que se conhece contemporaneamente como clássico-narrativo (histórias com desenvolvimento linear e cuja montagem se estrutura em relação de causa e efeito) foi tortuoso. Não tortuoso no sentido de desastroso, desqualificando aquela produção, e sim marcando que a trajetória teve várias ramificações, e o cinema clássico narrativo foi apenas uma delas.

Ou seja, sempre houve mais do que a orientação clássico-narrativa. Mesmo depois que Hollywood se consolidou. As contestações ao estabelecido foram muitas em diversos lugares do globo. O cinema soviético dos anos 20 é, nesse sentido, um marco. Foi o primeiro movimento organizado e de projeção internacional a se posicionar

diametralmente contra o modelo hegemônico de então. Cineastas como Dziga Vertov, Serguei Eisentein e Pudovkin, apesar de suas diferenças, fizeram de seus filmes obras duplamente revolucionárias (pró-revolução de 1917 e inovadoras), rechaçando Hollywood e “suas opções individualistas (o personagem principal, a estrela), seus objetivos puramente espetaculares e comerciais, [e] seu modo de narrativa alienante” (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ: 2006: 28-29).

Não por acaso ele será reivindicado pelos cineastas que se identificaram com este tipo de produção no continente latino-americano, uma geração que ficou conhecida como fundadora e participante do *Nuevo Cine Latinoamericano*, que, via de regra, conheceu seu ápice nas décadas de 1960 e 1970.

Embora outras vanguardas, como o neo-realismo italiano, por exemplo, tenham influenciado enormemente estes cineastas, a imensa maioria delas era vista por estes com restrições, pois faziam suas críticas no âmbito da política do audiovisual, enquanto o projeto ao qual estamos nos referindo tinha como meta principal utilizar o audiovisual como política.

A fim de uma melhor compreensão de a que tipo de produções audiovisuais se está fazendo referência, parece necessário delimitar o que significa “o audiovisual como política”. Nesse caso, não basta que o cinema seja visto como um meio para se fazer política. Até porque “nadie puede negar hoy que todo cine es político, pero hay un tipo de cine que además de político es militante: aquel que hace explícito sus objetivos de contrainformación, cambio social y toma de conciencia.” (DE LA PUENTE & RUSSO, 2007: 13)

A citação acima, embora elucide alguns aspectos importantes dessas obras, ainda é pouco esclarecedora em termos conceituais. Em produção monográfica anterior, deparei-me com a mesma dificuldade de encontrar uma definição satisfatória, o que acabou gerando uma própria, bastante geral e abrangente, a qual pode ser aplicada ao recorte deste trabalho (TEDESCO, 2006).

Cinema militante é uma das diversas formas que pode assumir o cinema político, uma forma que conta com características bem peculiares e definidas. A primeira delas é a orientação do cinematográfico pelo político. O que absolutamente não significa

convencionalismo, tampouco falta de criatividade. Apenas quer dizer que linguagem e conteúdo estão a serviço de uma luta por mudanças sociais.

Tão importante quanto este primeiro aspecto é o circuito exibidor pelo qual são difundidas as obras: partidos, igrejas, associações..., qualquer local que esteja aberto à discussão política. Principalmente por isso, e não pelas perseguições que muitas vezes sofrem, os cineastas militantes não vêem as salas de cinema como um grande objetivo. Seu destinatário geralmente não está lá, e sim se mobilizando e participando de ofensivas e resistências.

Há ainda outro ponto fundamental para distinguir tal produção das demais: o conteúdo apresentado. A luta por alterar substancialmente as bases estruturais da sociedade está sempre presente, nas suas mais diversas manifestações (filma-se desde greves e piquetes até grafites e outros tipos de arte). Cinema militante é aquele que sempre se volta contra o hegemônico, o já estabelecido como regra.

Complemento a proposta apresentada com uma fala de de la Puente & Russo: “el cine militante es considerado por Getino como una categoría interna del Tercer Cine, una de as tantas opciones en las que éste puede plasmarse” (2007: 22).

“La lucha de clases se manifiesta de varias maneras: con la acción armada, la colaboración, el mitin, la huelga, la ocupación de la fábrica, el sabotaje de la producción, la guerrilla popular urbana y campesina, la organización clandestina del pueblo (según las distintas circunstancias y países), pero, de todos modos, también con otros medios: la radio clandestina, los transistores, la fotografía, el cartel mural, el ciclostil, la acción teatral y las canciones.” (BALDELLI, 1971: 173)

E, obviamente, também o cinema. Ou, para falar em termos mais contemporâneos, o audiovisual, já que boa parte dessa produção não é mais realizada em película. Quando instrumento para fazer política, para a luta de classes, “el film es un disparador” (Carli, em entrevista concedida à DE LA PUENTE & RUSSO, 2007: 65).

Seguramente para muitas pessoas o conteúdo dessas definições – e mesmo o próprio estilo delas – soa anacrônico. Todavia elas, ainda quando de época, mantêm sua contemporaneidade, podendo ser usadas perfeitamente para fazer referência a obras e momentos atuais. Ocorre que a força da produção militante daquele momento foi tão grande que quando os Cinemas Novos entraram em colapso e seus principais

expoentes faleceram ou migraram para outras áreas/estilos de cinema decretou-se o final da experiência e a morte de um gênero. Um decreto que não partiu da produção, e sim dos estudiosos, que seguem revisitando o fenômeno com as mais diversas intenções, sem perceber – ou sem querer ver – que ele nunca foi interrompido.

Ainda que o “breve século XX” tenha terminado antes da hora (ou, para muitos, bem depois do que deveria), deixando como legado para o seguinte século todas as crises políticas e ideológicas decorrentes dos desfechos das tentativas socialistas, as questões que levaram os pioneiros (e os cineastas dos anos 1960 e 1970) do cinema militante a filmar não se alteraram substancialmente. E elas, muitas vezes aliadas ao conhecimento das produções e manifestos dos antecessores, e impulsionadas pelas facilidades do vídeo, da edição não-linear e da internet, seguem motivando diversas pessoas a continuar, com seus próprios postulados e obras, uma proposta cinematográfica de liberação.

A ausência do cinema militante contemporâneo latino-americano na academia contrasta bastante com a significativa produção atual. Contando com dezenas de novos audiovisuais produzidos a cada ano, um festival próprio (*Festival latinoamericano de la clase obrera*) indo para a sexta edição e uma rede considerável de difusão no continente, não é mais possível seguir afirmando que esta modalidade cinematográfica está morta e suas questões, ultrapassadas. Muito pelo contrário, se poderia afirmar que está em expansão.

Referências bibliográficas:

BALDELLI, Pio. El “cine político” y el mito de las superestructuras. *In: Problemas del Nuevo Cine*. ESTREMER, Manuel Pérez (org). Madrid: Alianza Editorial, 1971. 229 p.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac & naify, 2004. 458 p.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 246 p.

LÓPEZ, Ana M. **Early Cinema and Modernity in Latin America**. Disponível em http://muse.jhu.edu/demo/cinema_journal/v040/40.1lopez.pdf. Acesso em 30/04/2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002. 369 p.

DE LA PUENTE, Maximiliano & RUSSO, Pablo. **El compañero que lleva la cámara**. Buenos Aires: el autor, 2007. 200 p.

ROCHA, Glauber. El "Cinema Nôvo" y la aventura de la creación. *In: Problemas del Nuevo Cine*. ESTREMER, Manuel Pérez (org). Madrid: Alianza Editorial, 1971. 229 p.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo. *In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac & naify, 2004. 458 p.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Coletivos de cinema e vídeo militante na Argentina hoje**. 2006. 130 f. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Habilitação Cinema) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994. 152 p.

Currículo Resumido:

Marina Cavalcanti Tedesco é graduada em Comunicação Social - Habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (2005). Atualmente está terminando a Faculdade de Publicidade e Propaganda também na UFF e desenvolvendo sua dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Geografia da mesma universidade. É professora de Direção Cinematográfica na ONG Luz, Câmera, Ação, Esperança na Vida.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.