

O Estado e o cinema brasileiro: o papel do Caderno 2 na Retomada dos anos 1990

Márcio Rodrigo Ribeiro¹

RESUMO

Por meio da análise de três cadernos especiais do Caderno 2, de O Estado de S. Paulo – publicados em março de 1995, março de 1996 e março de 1999, o objetivo deste artigo é analisar a importância que reportagens e críticas publicadas no Estadão tiveram neste período para que o cinema brasileiro saísse de seu quase total colapso nos anos iniciais da presidência de Fernando Collor de Mello e voltasse a produzir cada vez mais longas-metragens no Brasil entre 1995 e 1999, no período denominado de Retomada.

Palavras-chave: Caderno 2; O Estado de S. Paulo; Retomada; Cinema Brasileiro; Jornalismo Cultural.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the importance of reports and critiques published at Estado de S. Paulo, which were published in March 1995, March 1996 and March 1999. In this period so that the Brazilian cinema came out of its almost total collapse in the initial years of the presidency of Fernando Collor de Mello and returned to produce more and more feature films in Brazil between 1995 and 1999, in the denominated period of Retomada.

Keywords: Caderno 2; O Estado de S. Paulo newspaper; Retomada; Brazilian Cinema; Movie Journalism.

Introdução

Lançado pelo jornal O Estado de S. Paulo em 06 abril de 1986, o Caderno 2, suplemento diário do periódico paulistano dedicado a assuntos artísticos e culturais, teve papel essencial para a chamada Retomada do cinema brasileiro, movimento que emergiu gradativamente após a edição da Lei Federal do Audiovisual (8.685/93) em julho de 1993. Em suas páginas, profissionais veteranos como Luiz Zanin Oricchio e

¹ Doutor em Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais das Artes pelo Instituto de Artes da UNESP; Mestre em Processo e Procedimentos Artísticos pela mesma instituição. É docente dos cursos de Comunicação da Belas Artes, Unisa e Cásper Líbero, onde também edita a Revista Esquinas. Jornalista de formação, foi repórter e crítico de Arte e Cinema de cadernos culturais nos jornais Gazeta Mercantil e Valor Econômico e da revista Forbes. E-mail para contato: marciorodri@gmail.com.

Evaldo Mocarzel realizaram reportagens, entrevistas e críticas que foram essenciais para que filmes lançados no Brasil a partir de “Carlota Joaquina; princesa do Brazil” (1995), de Carla Camurati, pudessem ser presença cada vez mais constante nas telas do mercado exibidor brasileiro da segunda metade da década de 1990.

Por meio da análise de três cadernos especiais do Caderno 2 – publicados respectivamente em março de 1995, março de 1996 e março de 1999 -, o objetivo desse trabalho é, portanto, refletir sobre a importância estratégica que um dos mais tradicionais jornais diários brasileiros exerceu na história recente do cinema nacional, colaborando para impulsionar a chamada Retomada.

Para tanto, serão revisitados na análise não apenas os cadernos supracitados, mas também livros como o editado por Felipe Lindoso para o programa Rumos Itáu Cultural, em 2007, na área de Jornalismo Cultural, em cujas páginas é debatido o papel essencial que o jornalismo cultural tem para a consolidação dos mais diferentes tipos de produção artística no mercado de bens culturais brasileiro. Do mesmo modo, o trabalho também resgatará as principais reflexões de Luiz Zanin Oricchio sobre a Retomada, reunidas no livro “Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada”. Publicada, em 2003, a obra, como o próprio autor já adianta no prefácio, “é um relato analítico de um período de trabalho (no Estado de S. Paulo)” cuja intenção é “dar sentido à experiência fragmentária do cinema brasileiro” (2003, p. 22).

Pretende-se assim ajudar a se preencher uma breve, mas importante, lacuna sobre a atuação recente do jornalismo cultural brasileiro a partir da análise de um dos periódicos mais antigos em circulação no País. Do mesmo modo, o presente artigo visa resgatar o papel que o Caderno 2 desempenhou para que o cinema brasileiro pudesse viver um dos ciclos produtivos e mais longevos de sua história, resgatando como a história recente deste mesmo cinema foi forjada com um olhar bastante otimista e positivo pelos jornalistas e colaboradores de O Estado de S. Paulo.

Publicação da “quatrocentona” família Mesquita - sempre identificada com uma linha editorial mais conservadora no jornalismo brasileiro -, o Estadão, paradoxalmente, sempre teve uma postura bastante nacionalista e arrojada quanto à cobertura

cinematográfica. A criação do Suplemento Literário do jornal, em 1956, com a colaboração de Paulo Emílio Sales Gomes, um dos críticos e intelectuais mais profícuos e entusiastas do cinema nacional em sua época, não deixam muitas margens de dúvidas sobre a visão que o periódico tem sobre a importância do setor para a cultura brasileira.

Nem mesmo a extinção do Suplemento e a morte de Gomes, respectivamente em 1974 e 1977, parecem ter tirado do Estadão, no entanto, o ímpeto de apoiar o cinema brasileiro mesmo em seus momentos mais críticos como, por exemplo, por ocasião do colapso da produção de filmes no início da década de 1990, devido à extinção da Embrafilme, em março de 1990, pelo então recém-empossado presidente da República, Fernando Collor de Mello. Em cadernos especiais, sempre publicados nos finais de semana, o jornal não apenas anunciou o ressurgimento do cinema nacional a partir de 1995, como, em um trocadilho com o Cinema Novo – talvez o mais importante movimento fílmico surgido no Brasil ao longo da História – anunciou a invenção de um “novo cinema brasileiro” (ORICCHIO (ed.), 1996, p. D1). Um apoio fundamental nas páginas de um meio de comunicação social tradicional e respeitado para os rumos que a produção de longas-metragens no País tomaria até os dias atuais.

“O jornalismo sempre maltratou nossa maneira improvisada de fazer filmes”

O Caderno 2 Especial de Domingo, publicado pelo O Estado de S. Paulo, de 12 de março de 1995, adiantava já em sua capa o tema que ocuparia aquela e as outras seis páginas seguintes do prestigioso caderno do jornal paulistano: a retomada da produção cinematográfica brasileira, após o desmanche do setor promovido pelo governo de Fernando Collor de Mello, deflagrado assim que o político tomou posse na Presidência da República em março de 1990. Com texto de abertura assinado por Evaldo Mocarzel, então editor do Caderno 2, a edição tinha manchete grafada no mesmo azul marinho do logotipo do Estadão, anunciando que “O cinema solta sua voz”.

A fotografia logo a seguir do título do texto era a reprodução de um frame de “Terra em Transe” (1967), de Glauber Rocha, em que o jornalista Paulo Martins, vivido por Jardel Filho na trama, tampa com sua mão a boca de Felipe Vieira, personagem de

José Lewgoy. À direita, logo abaixo da foto, o leitor se deparava com a seguinte legenda:

O jornalismo sempre maltratou a nossa maneira improvisada de fazer filmes. É bem verdade que houve maracutaias, mas não se pode negar a exuberância pictórica deste (*sic*) celeiro de imagens nossas, imagens universais (*sic*) mas regionalissimamente brasileiras, que os nossos cineastas, com mais ou menos talento, sempre souberam levar às telas (MOCARZEL (ed.), 1995, p. D1).

Na sequência, logo na linha-fina do texto², o editor alerta que os “diretores brasileiros ainda enfrentam uma espécie de racismo na mídia” (MOCARZEL (ed.), 1995, p. D1), ideia que será aprofundada já no lide³ da reportagem introdutória do Caderno 2 Especial quando o editor alerta que “o cinema brasileiro virou uma espécie de pária da cultura nacional”. Mocarzel, todavia, escreve não saber precisar quais os “motivos” que levaram o cinema produzido no País a se encontrar naquele momento em tal situação.

O Caderno 2 publicado naquele domingo distante, porém, serviria como um marco, ainda que não planejado, do apoio fundamental que o jornal da família Mesquita daria para que a chamada Retomada saísse do papel e se concretizasse não apenas nos sets de produção, mas também no lançamento de longas-metragens nacionais nas salas de cinema das principais capitais do País.

O apoio do Estadão, como é popularmente conhecido nos meios jornalísticos nacionais, ao cinema aqui produzido no País é ainda mais crucial quando se leva em consideração que, na segunda metade da década de 1980, seu concorrente direto, a Folha de S. Paulo, publicou uma série de reportagens que funcionaria como uma lápide

² Elemento normalmente situado logo após o título jornalístico que contém as principais informações que o leitor encontrará naquele texto.

³ Parágrafo inicial de uma reportagem jornalística. Deve conter a principal informação que será noticiada e explicada ao longo da reportagem.

antecipada à Embrafilme, empresa de capital federal responsável, desde 1975, pela formulação de políticas, fomentação e distribuição de filmes brasileiros.

Em uma série de reportagens intitulada “Este Milhão é Meu” [...], o caderno *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*, a partir de março de 1986, expôs as entranhas do que estava acontecendo com a Embrafilme e com os filmes produzidos e distribuídos pela estatal na segunda metade dos anos 1980, colaborando, de maneira decisiva, para que [...] Ipojuca Pontes, ao se tornar secretário da Cultura no início do governo Collor, desferisse o golpe de misericórdia final à empresa em março de 1990 (RIBEIRO, 2016, p. 161).

No livro *Jornalismo Cultural*, Daniel Piza – que trabalhou tanto na *Folha* quanto no *Estadão* - observa que “a *Ilustrada* ficou famosa (nos anos 1980) por seu gosto pela polêmica” (PIZA, 2004, p. 40). Lembrando que tanto o jornal da família Frias quanto o da família Mesquita só teriam cadernos diários dedicados à cultura a partir de meados dos anos 1980 - em um fenômeno editorial diretamente relacionado ao fim da censura e ao processo de Redemocratização do País -, Piza explica que a *Ilustrada*, mantendo um tom de “variedades”, optou por pautas mais “quentes”⁴, como se diz no jargão jornalístico, até meados dos anos 1990 em suas páginas culturais (p. 40-41).

Tal interpretação, portanto, auxilia a explicar a postura editorial que a *Ilustrada* adotou perante as denúncias de corrupção que marcaram a Embrafilme e o fomento que a empresa federal destinava à produção de filmes brasileiros na segunda metade dos anos 1980. Desvio de dinheiro público de uma estatal em um momento em que o Ministério da Cultura acabara de se tornar independente do da Educação no País durante o governo Sarney, era, portanto, pauta fundamental para a *Folha*, um periódico que, conforme recorda Piza, “entrou em ascensão depois do movimento das Diretas-Já, em 1984” (PIZA, 2004, p. 40).

⁴ Em *Jornalismo*, pautas quentes são aquelas que se debruçam na cobertura de informações mais factuais, relacionadas aos acontecimentos ligados ao cotidiano de um setor, sociedade, ou região.

Por sua vez, ao analisar o Caderno 2 de O Estado de S. Paulo, suplemento onde trabalhou até sua morte precoce em dezembro de 2011, Piza nota que a publicação diária dedicada à cultura da família Mesquita atingiria seu “auge” ainda no final dos anos 1980 (2004, p. 41). Citando nomes como Zuza Homem de Mello, Ruy Castro e Paulo Francis, Piza afirma que, além de manter no Caderno 2 uma pauta “aquecida”, o grupo de jornalistas e articulistas que trabalhava para a família Mesquita falava com “conhecimento de causa” de assuntos como literatura, arte e teatro, “enquanto que a Ilustrada (no mesmo período) dava mais atenção ao cinema americano e à música pop” (p.41).

Logo, ao reunir reportagens assinadas por jornalistas experientes como Luiz Zanin Oricchio e Maria do Rosário Caetano a artigos de diretores de peso do cinema brasileiro naquele momento, tais como Sérgio Rezende, Carlos Diegues Carlos Reichenbach e Rogério Sganzerla, o Caderno 2 Especial daquele segundo domingo de março de 1995 acabou por realizar um “instantâneo premonitório” do que ocorreria com o cinema brasileiro nos cinco anos seguinte à publicação do primeiro especial do Estadão sobre o assunto.

Impulsionado pelas leis federais de incentivo à cultura - Rouanet (8.313/91), de 1991, e Audiovisual (8.685/93), de 1993 -, o cinema brasileiro começava a sentir os efeitos de tais leis federais sancionadas para tentar amenizar as consequências perniciosas do já citado desmanche promovido por Collor no início de seu mandato como presidente. Tendo que readaptar sua postura perante a uma nova realidade sem a atuação da Embrafilme e marcada por situação política e econômica ainda complexa – mesmo com o processo de impeachment do próprio Collor ocorrido no último quadrimestre de 1992 e a criação do Plano Real em 1994 -, destaca-se entre os textos do Caderno 2 de março de 1995 que discutiam o futuro do cinema nacional o de Luiz Carlos Barreto, um dos mais experientes produtores de filmes da história brasileira.

Barreto inicia seu artigo frisando que os diretores brasileiros precisavam “evitar erros do passado” e “repensar os métodos e conceitos de fazer filmes no Brasil”

(MOCARZEL (ed.), 1995, p. D4). Do alto de sua experiência de mais de três décadas naquele momento, ele defendia que

o produtor, produtor de verdade, é aquele que descobre histórias, aceita ideias às vezes absurdas e tem capacidade de transformar, muitas vezes uma simples frase, num argumento, num roteiro, num filme e depois esse filme num produto (MOCARZEL (ed.), 1995, p. D4).

O “novo cinema brasileiro” e uma “antiga” visão editorial

O texto de Barreto, fortemente marcado pela realidade que vivia o cinema brasileiro em meados dos anos 1990 e, portanto, também por fatos que tentavam dar conta dessa nova realidade, funciona assim como um vaticínio do que ocorreria no mercado de filmes brasileiros nos anos que se seguiram a sua publicação no Estadão. Mesclando as ideias que caracterizavam a produção brasileira herdada da visão autoral do Cinema Novo, nos anos 1960, com um cinema que, na era pós-Collor, passa a buscar um diálogo mais estreito com o público, os diretores que filmam naquele momento desejavam registrar não apenas imagens em películas, mas construir uma nova imagem para o cinema brasileiro.

Não por acaso, em 17 de março de 1996, o Caderno 2 Especial de Domingo que o Estadão voltava ao tema da Retomada. A capa do referido caderno trazia tinha como título principal “Entra em cena o novo cinema brasileiro”. Dessa vez, editado por Luiz Zanin Oricchio, a publicação destacava a importância de uma formação superior de qualidade para a preparação de um realizador cinematográfico no Brasil, bem como, desde sua primeira página, sublinhava a importância da figura do produtor para aquele momento que vivia o cinema brasileiro.

“Como cinema não se faz somente com ideias na cabeça e câmeras na mão, também foi dada a palavra aos novos produtores, aquelas pessoas que operam quase

todo tempo nos bastidores, fazem contas e tornam possíveis os sonhos dos diretores” (ORICCHIO, 1996, p. D1), escreve Oricchio ao apresentar a edição do Caderno 2, abrindo espaço para que, já na página seguinte, reportagem assinada por Bruno Vianna alertasse que Glauber Rocha e os principais cânones estéticos e conceituais herdados do Cinema Novo já não eram mais “um peso incômodo” para a nova geração de diretores que surgia (ORICCHIO (ed.), 1996, p. D2). Como explica Vianna, para aquela então nova geração era necessário

deixar as condições influenciarem a estética, transformando a pobreza em estilo ou fazendo curtas de onde saíam longas. Começar de onde a experiência do Cinema Novo parou e não negá-la, como fez grande parte da geração 80. A distância em relação aos anos 60 talvez ajude a ver Glauber & Cia como referência, em vez de peso incômodo (ORICCHIO (ed.), 1996, p. D2).

Logo, o Caderno 2, ao promover desde seu título na capa a inversão entre o Cinema Novo e o novo cinema brasileiro, funcionou como um testemunho e um selo de qualidade de um dos principais jornais do País aos novos realizadores que se multiplicavam naqueles românticos anos após a crise “collorida” em que, “apesar das dificuldades de mercado”, a profissão (de cineasta) ainda era glamorosa e seduzia os jovens (ORICCHIO (ed.), 1996, D1).

Evidentemente que para se entender esse momento do cinema brasileiro que levou o Estadão a editar um novo Caderno 2 Especial sobre o assunto apenas um ano após outro haver sido publicado – o que atesta a efervescência jornalística do assunto – também é preciso se debruçar em dois fenômenos que geraram dezenas de pautas “quentes” na imprensa brasileira sobre o setor entre 1995 e 1996.

O primeiro dos “fenômenos” responde pelo nome de *Carlota Joaquina: Rainha do Brazil* e estava em cartaz em março de 1995 quando o Estadão publicou o primeiro Caderno 2 especial discutindo o início da Retomada. Produzido e lançado de forma praticamente artesanal por Carla Camurati, o longa-metragem de estreia da ex-

protagonista de novelas da Rede Globo superou mais de 1,3 milhão de ingressos vendidos, segundo dados consolidados divulgados pelo Ministério da Cultura.

Já o segundo “fenômeno” está diretamente relacionado à capacidade de produzir filmes de maneira mercadológica associada a Luiz Carlos Barreto. Atestando que seu artigo no Caderno 2 do ano anterior não era apenas um exercício retórico, o produtor de “Dona Flor e seus Dois Maridos” - até os dias atuais o filme de terceira maior bilheteria de um filme brasileiro em seu próprio País - conseguiu emplacar como concorrente ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 1996 o longa-metragem *O Quatrilho*, dirigido por seu filho, Fábio Barreto.

Ao analisar tais fenômenos, relacionados diretamente à importância estratégica que a distribuição e exibição de filmes produzidos no Brasil naquele momento tinham para a consolidação do “novo cinema brasileiro” que surgia, a produtora Zita Carvalhosa nota em seu artigo escrito para o Caderno 2 especial do Estadão de março de 1996 que

Carlota Joaquina foi uma primeira carta independente muito bem lançada [...]. *O Quatrilho*, agora indicado ao Oscar, comprova, por outro lado, a eficácia de sua fórmula. Os novos filmes brasileiros que estão para chegar ao mercado precisam definir estratégias e assumir responsabilidades na continuidade do processo, pois para que tais conquistas se solidifiquem é essencial uma política de distribuição e exibição do filme nacional que também acredite na especialidade de cada produto (ORICCHIO (ed.), 1996, p. D4).

Por motivos históricos, que datam desde a década de 1920, ocasião do desembarque do produto hollywoodiano em solo brasileiro, os desafios de distribuição e exibição de filmes brasileiros dentro do próprio Brasil nunca foram resolvidos de maneira satisfatória. Mais uma vez, contudo, o Caderno 2 cumpriu seu papel jornalístico durante a Retomada ao dar espaço para uma questão espinhosa em um momento de euforia de produção em que jovens e veteranos cineastas reencontravam o caminho do

set de filmagem guiados pelas verbas captadas pelas leis federais de incentivo ao cinema.

Do mesmo modo, embora Oricchio destaque em seu texto de abertura do caderno especial de 1996 apenas a importância dos realizadores e das escolas superiores de Cinema para a consolidação do movimento da Retomada, o roteirista e diretor Fernando Bonassi frisa em seu artigo para o Estadão o bom momento estabelecido entre cineastas e a crítica jornalística especializada naquele período, como indica o trecho a seguir:

A situação do cinema no Brasil é animadora. Há uma retomada do contato com o público e a crítica de cinema joga a favor dos realizadores como talvez em nenhum outro setor do jornalismo cultural (ORICCHIO (ed.), 1996, p. D5).

Os filmes nos trilhos?

O bom momento vivido entre o cinema brasileiro, a crítica e o público, todavia, não era fruto de mera casualidade. Dois fatores precisam ser evidenciados nesse processo da Retomada que faz surgir aquilo que o Caderno 2 batizará em suas manchetes de “novo cinema brasileiro”.

O primeiro deles diz respeito à publicação do Dossiê Cinema Brasileiro pela Revista USP no último semestre de 1993. Reunindo artigos de intelectuais de peso, como Teixeira Coelho, Jean-Claude Bernardet, Randal Johnson e José Inácio Melo Souza, o dossiê, que chegou a jornalistas das principais redações do País, trazia em suas páginas artigos que discutiam justamente os desafios de se produzir, distribuir e exibir longas-metragens feitos no Brasil e a perenidade dos ciclos produtivos de filmes no País, problema destacado por autores como Paulo Emílio Sales Gomes, desde a década de 1960, em obras clássicas como *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*.

Como observa Randal Johnson em artigo intitulado *Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990*, que resume bem o espírito do Dossiê:

A indústria cinematográfica brasileira tem sofrido quase desde seus primórdios, de uma falta de continuidade crônica, o que fez com que se desenvolvesse erráticamente, seja em ciclos isolados e de curta duração, afastados dos principais centros hegemônicos do país [...] ou em tentativas malsucedidas de industrialização baseadas num modelo de estúdio (ASCHER (ed.), 1993, p. 30).

Do mesmo modo, o segundo fator abordado pelo Dossiê uspiano debatia, em textos assinados por nomes como Lúcia Nagib e Eugênio Bucci, a influência histórica que o cinema estrangeiro, especialmente o norte-americano, exercia na filmografia brasileira fosse para se questionar, concordar ou refutar tal influência na produção dos longas-metragens nacionais.

Ao analisar parte da produção fílmica do início da década de 1990 no Brasil, Bucci nota, em artigo carregado de metáforas e ironias para o Dossiê, que

Com que justificativa se produz um filme brasileiro que não parece brasileiro? Com a justificativa de colocá-lo bem colocado no mercado internacional. Mais ou menos a mesma alegação que leva os empresários brasileiros a inscreverem palavras inglesas no rótulo de café para exportação: “Temos que nos comunicar com os consumidores de além-mar”. Acredita-se que, mediante concessões de formato, o café pátrio conquistará novas fronteiras. O café pátrio, afinal, é o mesmo, só muda de pacote. No caso de um filme, a manobra resulta menos estanque. Para ficarmos na mesma analogia, é como se o próprio café falasse inglês, não apenas sua embalagem; é como se ele precisasse pagar com uma parte de sua identidade para atravessar a alfândega (ASCHER (ed.), 1993, p. 83).

Escrito concomitantemente à tramitação final e sanção da Lei do Audiovisual durante o ano de 1993, o texto de Bucci antecipa em pelo menos cinco anos uma tendência que marcaria o cinema brasileiro no final da década de 1990: uma necessidade cada vez maior de “aceitação” internacional, especialmente por parte do público, crítica e realizadores norte-americanos.

Testamento intelectual daquele conturbado início de década de 1990 para o cinema brasileiro, quando os realizadores nacionais vivenciaram, em menos de oito anos o colapso e a euforia da produção fílmica nacional – ambas as situações diretamente relacionadas aos reflexos das decisões tomadas no âmbito do governo federal –, o Dossiê Cinema Brasileiro da Revista USP, além de antever a possibilidade do novo ciclo que surgia com a nova Lei do Audiovisual, também ajudou a antecipar, portanto, uma questão que seria essencial para o novo cinema brasileiro que surgia nas telas: a projeção e premiação dos longas-metragens verde-amarelos para além das fronteiras nacionais.

Sintomaticamente, a já mencionada indicação ao Oscar de Filme Estrangeiro de *O Quatrilho*, em 1996, e *O que É Isso, Companheiro?*, em 1997, ambos produzidos pela LC Barreto, de Luiz Carlos Barreto, confirmam a importância que a “internacionalização” do cinema brasileiro teria em seu processo de consolidação perante a crítica e ao público naqueles anos que se seguiram à Retomada. Conseqüentemente, como um caderno voltado para a cobertura jornalística sistemática do cinema brasileiro, o Caderno 2 do Estadão não poderia nem ignorar tal questão.

Além da extensa cobertura que se seguiu não apenas às indicações dos filmes supracitados ao Oscar de Filme Estrangeiro, mas também a outras premiações nacionais e internacionais que envolveram o cinema brasileiro produzido naquele período, o jornal da família Mesquita sempre utilizou tais indicações e prêmios como “ganchos” para aprofundar o debate sobre os desafios, méritos e problemas que envolviam o “novo cinema brasileiro”.

Convertendo em pautas jornalísticas os assuntos tratados de maneira acadêmica no Dossiê da Revista USP de 1993, o Estadão encontrou na dupla indicação de *Central do Brasil*, de Walter Salles, ao Oscar de 1999, mais uma oportunidade para se discutir os caminhos que o cinema brasileiro já havia percorrido desde a crise do início dos anos 1990 e os rumos que deveria tomar para que entrasse no século XXI não existindo em ciclos que poderiam ser abruptamente interrompidos, mas de maneira mais estável e contínua.

Sonhando conquistar uma estatueta dourada no maior prêmio conferido pelos realizadores hollywoodianos desde que *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, foi indicado Oscar em 1962, tanto a crítica quanto a classe cinematográfica brasileira vislumbraram na dupla indicação de *Central do Brasil* - Filme Estrangeiro e Melhor Atriz para Fernanda Montenegro – a possibilidade de se encerrar um “trauma” que persegue a filmografia nacional até os dias atuais – a de nunca ter conquistado um Oscar - e, ao mesmo tempo, de conferir um inédito “selo de qualidade internacional” ao novo cinema surgido no Brasil após a crise da era Collor.

Rebatizado de “Cultura”, o Caderno 2 de domingo, 21 de março de 1999, dia da cerimônia do Oscar de 1999, trazia em sua capa um título que fazia menção direta a *Central do Brasil*: “Próxima Estação: Oscar 99”. Editado novamente por Luiz Zanin Oricchio, o caderno especial dedicava sua capa e páginas 3, 7, 8 e 9 para esmiuçar a terceira participação de um filme brasileiro no Oscar em quatro anos, como destaca o próprio Oricchio (1999, p. D3).

Abrindo seu texto da página D3 do Estadão daquele domingo com o título “Premiações no exterior ajudam a abrir mercado” e recordando, na linha-fina, que “participações em festivais são consideradas estratégicas desde os tempos do Cinema Novo”, (1999, p. D3), Oricchio escreve, ao analisar a participação do cinema brasileiro no Oscar de 1999 que

nada é inócuo nesta história. Para se obter reconhecimento é preciso seduzir. E a astúcia da sedução, atualmente, consiste em assemelhar-se (*sic*) ao outro. A tal ponto pode chegar essa vontade de aceitação que a perda de feição própria é considerada um preço razoável a ser pago. Estéticas de ruptura, fora dos padrões, radicais, parecem hoje tão antiquadas como escrever com pena de ganso (ORICCHIO (ed.), 199, p. D3).

Praticamente escrevendo com outras palavras e metáforas no Caderno 2 dedicado ao Oscar de 1999 o que Eugênio Bucci notou em seu texto para o Dossiê da Revista USP de 1993, Oricchio, não sem certo amargor, converte em pauta jornalística

para o Estádio a importância crucial de os filmes brasileiros ampliarem suas fronteiras de aceitação e consumo, como modo de garantir não apenas sua sobrevivência imediata em um mercado que cada vez mais se globalizava, mas também seu futuro para além desse ou daquele governo federal.

Por outro lado, o Caderno 2 editado por Oricchio naquele março de 1999 constrói um contraponto à internacionalização e ao momento de euforia que vivia o novo cinema brasileiro naquele momento, ao lembrar, em texto assinado por Beatriz Coelho Silva que o grande público brasileiro “não têm o hábito de ir ao cinema” (1999, D7). Entrevistando passageiros na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, onde se passa boa parte do ato de apresentação do longa-metragem de Walter Salles, a repórter do Estádio frisa que os usuários da estação de trem torcem por Fernanda Montenegro no Oscar, a quem “conhecem da TV”.

Quase ninguém que circula pela Central do Brasil viu o filme de Walter Salles. São cerca de 900 mil pessoas por dia, 240 mil utilizando os trens que servem dez municípios da região metropolitana do Rio e atravessam 89 estações em quatro linhas. São pessoas humildes, operários, camelôs, domésticas e comerciários, que vão pouco ao cinema, mas são fãs de Fernanda Montenegro por causa das novelas da televisão (ORICCHIO (ed.), 1999, p. D7).

Se o público brasileiro mais “humilde”, contudo, não frequentava as salas de cinema naquele período – como, aliás, não frequenta até hoje – e os membros da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood não concederam nenhuma das duas estatuetas a *Central do Brasil* – como também nunca deram nenhum Oscar a um filme brasileiro até os dias atuais -, o Caderno 2 seguiu por todo aquele período – e segue até hoje também – dando generoso espaço à cobertura de assuntos relacionados ao cinema brasileiro.

Mais do que a chamada cobertura factual ou “quente”, o periódico paulistano, mesmo em suas reportagens mais objetivas, sempre buscou, ao mesmo tempo, informar e contextualizar de maneira analítica e aprofundada as questões que envolvem o

universo fílmico de origem brasileira. Tal atitude, também é importante destacar, não se limitou aos Cadernos 2 Especiais analisados neste artigo, mas se estendem tanto para o passado, ainda no período do Suplemento Literário do Estadão (1956-1974), quanto para o presente o momento, no final da década de 10 do século XXI.

A cobertura jornalística de um tempo sem táticas ou estratégias

Outro ponto importante a ser ressaltado nos Cadernos 2 Especiais dos anos 1990 analisados é que tais publicações jamais limitaram suas reportagens ou sua atividade crítica a analisarem questões estéticas que envolveram o “novo cinema brasileiro” que emergia naquele momento. O que transparece ao se debruçar nas páginas de tais suplementos parece ser muito mais um desejo de realizar uma análise estrutural mais apurada do momento que vivia o cinema brasileiro, do que meramente noticiar fatos conjunturais inerentes à produção e lançamento de longas-metragens nacionais no circuito exibidor brasileiro e seu desempenho e festivais e premiações.

Na virada de 1998 para 1999, Ismail Xavier publicou na Revista Rumos um artigo em que tentava, de maneira panorâmica, apontar as principais características e problemas relacionados ao cinema brasileiro que “ressurgiu” com as leis de incentivo e a conseqüente Retomada da produção fílmica na segunda metade da década de 1990. Após afirmar que o cinema brasileiro produzido naquele momento fazia uso de “certas fórmulas dramáticas da novela brasileira que retomam uma política de conciliações” com o público (XAVIER, 1999, p. 86), o professor da USP, afirma:

Há no cinema (brasileiro) dos anos 90 uma reflexividade menos ostensiva e menos desconstrutora do que a afirmada no passado, e o diálogo crítico com gêneros da cultura de massa se faz agora de uma incorporação localizada das regras e de uma rejeição final dos filmes da indústria (XAVIER, 1999, p. 86).

Ao assinalar essa relação “contraditória” existente no cinema brasileiro da Retomada, que por um lado se aproxima das “fórmulas dramáticas das novelas” enquanto quer refutar os filmes de indústria - leia-se filmes hollywoodianos -, ambos os produtos audiovisuais das chamadas indústrias culturais, Xavier desnuda o paradoxal momento vivido pelos realizadores de longas-metragens no Brasil na segunda metade dos anos 1990. Um período em que não bastava mais apenas se produzir filmes, mas também garantir a perenidade do cinema para além da existência de “uma política nacional” que os realizadores brasileiros ainda careciam (XAVIER, 1999, p. 84).

Neste contexto complexo, a linha editorial adotada pelo Caderno 2 e a própria escolha do Estadão em publicar quase que sistematicamente cadernos especiais sobre a Retomada do cinema brasileiro aos domingos - justamente o dia da semana em que a maior tiragem do jornal ocorria, conforme dados do Instituto Verificador de Comunicação (IVC) - atestam que o periódico da família Mesquita optou por trilhar um caminho mais abrangente, crítico e aprofundado para discutir os rumos que não apenas a produção, mas a distribuição e exibição de longas-metragens de filmes brasileiros deveria tomar.

A escolha de diretores, produtores e roteiristas das mais diversas gerações para escreverem artigos para os Cadernos 2 Especiais de 1995 e 1996 e de reportagens como a de Beatriz Silva, em 1999, sobre o público da Central do Brasil que não frequentavam salas de cinema no País, comprovam a singularidade da cobertura jornalística conduzida nos anos 1990 quando o assunto era cinema brasileiro em O Estado de S. Paulo.

Em artigo publicado no livro *Rumos do Jornalismo Cultural*, em 2007, Cremilda Medina, também ex-colaboradora do Estadão, observa que “a informação de serviço é fundamental desde que o jornalismo existe, mas, por outro lado, sempre houve a necessidade da voz individual, da voz de opinião” (LINDOSO (ed.), 2007, p. 33), especialmente na práxis do jornalismo cultural. A pesquisadora da USP completa sua linha de raciocínio sobre a importância de um jornalismo mais voltado à opinião e à crítica na área de artes e cultura ao afirmar que

No caso das artes, essa voz se manifesta através (*sic*) da crítica, das resenhas e dos ensaios. Portanto, historicamente, o que realmente vai se desenvolver no jornalismo é a amplitude das vozes e do significado das coisas. E para tecer essas amplitudes, não há como dispensar o repórter, a reportagem ou a cobertura jornalística que oferece a polifonia e a polissemia (LINDOLFO (ed.), 2007, p. 33).

Historicamente ligado a uma linha editorial mais conservadora no jornalismo brasileiro, o jornal fundado em 1875, ainda como Província de S. Paulo, sempre se identificou com uma visão mais liberal tanto econômica quanto politicamente do Brasil (LORENZOTTI, 2007, p. 32-33). Tal postura, além de transformar o periódico em um dos apoiadores de primeira hora da ideia de se transformar o País em uma república, também permitiu que a publicação paulistana sempre tivesse uma visão mais voltada às manifestações artísticas e culturais ocorridas em âmbito nacional.

O Estado de S. Paulo, por exemplo, enviou pioneiramente a então distante Canudos, na Bahia, Euclides da Cunha para que ele cobrisse *in loco* o que estava acontecendo no arraial liderado por Antônio Conselheiro no final do século XIX. O resultado de extensa apuração realizada por Cunha é a obra *Os Sertões*, publicada pela primeira vez em 1902 e que pode ser considerado o primeiro livro-reportagem da história do jornalismo mundial (CUNHA, 2011, p. 615).

Do mesmo modo, é nas páginas do jornal pertencente à família Mesquita que, em 1917, Monteiro Lobato publicará o texto *A propósito da exposição de Anita Malfatti* que mais tarde ficará conhecido como *Paranoia ou mistificação*. A dura crítica à exposição expressionista realizada por Malfatti, em 1917, em São Paulo será um dos elementos aglutinadores para que artistas como Oswald e Mário de Andrade organizem, em 1922 a Semana de Arte Moderna (MILLIET (coord.), 2005, p. 32-33).

Nada mais natural, portanto, que a tradição do Estadão em cobrir de maneira aprofundada e crítica acontecimentos importantes das artes e da cultura brasileira desde o século XIX seja utilizada na criação de um caderno semanal como o Suplemento Literário, em 1956. Oriundos da revista Clima, o grupo que concebeu o caderno,

encabeçado por Décio de Almeida Prado, sempre esteve frequentemente próximo a Júlio de Mesquita Filho, conforme registra Elizabeth Lorenzotti.

Lançado em 06 de outubro de 1956, com três quartos de suas páginas semanais dedicadas à Literatura, o Suplemento teve em seu quadro de colaboradores fixos nomes como o de Prado, Clóvis Graciano, Lourival Gomes Machado e Antonio Candido. Dividia em oito editorias dedicadas aos assuntos literários, o Suplemento semanal possuía também uma parte destinada às Artes em geral, sendo que em todo o caderno deveria ser acentuada “a parte crítica” sobre os assuntos artísticos convertidos em pauta (LORENZOTTI, 2007, p. 43).

Lorenzotti também destaca que como crítico de cinema escolhido para a parte de Artes do Suplemento foi Paulo Emílio Sales Gomes que se tornaria, entre o início da circulação do novo caderno cultural do Estadão, em 1956, até sua morte, em 1977, um dos principais pensadores do cinema brasileiro no século XX, tendo atuado não apenas no jornalismo, mas também como acadêmico na USP e na fundação do pioneiro curso de Cinema da Universidade de Brasília (UNB) em 1965.

A presença de Gomes na cobertura de cinema de O Estado de S. Paulo entre as décadas de 1950 e 1970 parece ter deixado raízes profundas no Caderno 2 e na linha editorial que o suplemento diário assumiria a partir de sua criação em meados dos anos 1980. Não apenas pela importância que o caderno sempre deu à Sétima Arte em suas páginas, mas, principalmente, como já mencionado, pelo espaço privilegiado que sempre concedeu ao cinema brasileiro, especialmente no período da Retomada.

Partindo desse pressuposto, é sintomático que ao publicar, em 2003, o livro *Cinema de Novo – um balanço crítico da Retomada*, Luiz Zanin Oricchio decida dedicar a parte final de seu livro justamente para discutir o papel da crítica de cinema na práxis do jornalismo cultural brasileiro, não apenas ao longo da Retomada, mas sim durante toda a segunda metade do século XX.

Oricchio inicia tal capítulo justamente alertando que “alguém deveria, um dia, escrever uma história da crítica de cinema no Brasil” (ORICCHIO, 2003, p. 207) para logo depois destacar que “um dos focos mais interessantes da abordagem (histórica)

seria o exame das relações entre críticos e o cinema brasileiro” (p. 209). Evidentemente a linha de raciocínio desenvolvida pelo crítico de cinema levará justamente à história do Suplemento Literário e ao nome de Paulo Emílio Sales Gomes que, para Oricchio, teve entre outros méritos, o de ter sido o primeiro crítico “a levar o cinema a um plano de dignidade intelectual” (p. 211).

Retomando uma antiga “mitologia” associada a Gomes, a partir de uma frase do autor que Oricchio não localizou escrita por ele em lugar nenhum – a de que o pior filme nacional seria mais importante do que o melhor filme estrangeiro – Oricchio lembra que a tal afirmação atribuída a Gomes serviu por décadas apenas “como pretexto para descartar o pensamento de Paulo Emílio, sobretudo na época mais ‘internacionalista’”, sobre o cinema brasileiro (2007, p. 215).

Considerações finais

A frase nunca escrita por Gomes, mas talvez proferida de alguma maneira, funciona assim para Oricchio como uma “adesão tática ao cinema nacional, ainda mais num momento em que este se encontrava em outra de suas encruzilhadas habituais” (ORICCHIO, 2007, p. 215-216). A “adesão tática” de Gomes ao cinema brasileiro, que emerge com força especialmente após a eclosão do Cinema Novo, nos anos 1960, todavia, parece ter sido integralmente adotada pelo Caderno 2 nos anos que seguiram à Retomada e permanecem até os dias atuais.

Em 2003, ao lançar seu livro, Oricchio avisa ao leitor, já no Prefácio, justamente que aqueles escritos são “uma obra de jornalista”, funcionando assim como um simples relato analítico de um período de trabalho (ORICCHIO, 2003, p. 22), como já mencionado anteriormente.

O livro é, portanto, tentativa pessoal de dar sentido à experiência. Em aparência fragmentária, do cinema brasileiro. O que se segue (no livro) não foi pensado com o distanciamento e a profundidade que se esperariam de um texto acadêmico. Apesar de escrito de uma só vez,

foi sendo pensado, sem que eu me desse conta, ao longo de uma trajetória profissional, de uma experiência vivida em contato com filmes. Traz as marcas destas contingências, para o bem e para o mal (ORICCHIO, 2003, p. 22).

Desnecessário lembrar que o recorte do livro recai precisamente sobre a produção fílmica da Retomada e que as “contingências” trazidas do cinema para o jornalismo praticado por Oricchio surgem concomitantemente ao período em que ele trabalhou como crítico e editor dos Cadernos 2 Especiais de fins de semana em O Estado de S. Paulo entre a década de 1990 e o início dos anos 2000⁵.

Por sua vez, sintomaticamente Evaldo Mocarzel, que editou o Caderno 2 Especial de março de 1995, “mudou de lado no balcão”, como se diz no jargão das redações brasileiras, deixando de ser jornalista especializado na área cultural e editor em O Estado de S. Paulo para se converter em um dos mais profícuos documentaristas brasileiros do século XXI. Desde que realizou “À Margem da Imagem”, seu trabalho de estreia, lançado em 2003, Mocarzel já dirigiu e roteirizou mais de duas dezenas de obras audiovisuais para o cinema e a televisão, sempre em linguagem documental.

Ao escrever sobre textos jornalísticos de viés mais opinativos e sobre o papel do crítico nos cadernos culturais brasileiros – onipresentes em todos os grandes periódicos do País nos anos 1990 – Daniel Piza, cuja grande parte de sua formação foi obtida no Caderno 2 do Estadão, notou que

o que se deve exigir de um crítico é que saiba argumentar em defesa de suas escolhas, não bastando apenas adjetivos e colocações do tipo “gostei” ou “não gostei” (que em alguns cadernos culturais têm sido usados já como título da crítica), mas indo também às características intrínsecas da obra situando-a na perspectiva artística e histórica. Quer goste quer desgoste de um trabalho, sua tentativa é fundamentar essa avaliação (PIZA, 2004, p. 77).

⁵ Em 2016, Oricchio seguia trabalhando no caderno 2 como colaborador fixo, publicando regularmente reportagens e críticas e cobrindo os principais festivais de cinema do Brasil e do mundo.

As observações de Piza parecem ter sido escritas sob medida para analisar a linha editorial adotada pelo Caderno 2 no final dos anos 1990 sobre como pautar, apurar e focar o cinema nacional. Orientações essas que persistem no periódico paulistano até os dias atuais. Apesar de toda a crise que vive o jornalismo brasileiro, especialmente na área impressa, e que, evidentemente, também atinge hoje o jornal da família Mesquita, o caderno cultural do Estadão segue sendo um dos maiores arautos do cinema brasileiro sempre colocando o mercado de filmes no Brasil como um assunto que precisa ser defendido, pensado e valorizado.

Em mais de três décadas como leitor do Caderno 2 e tendo utilizado as reportagens e críticas da publicação como material de pesquisa documental de sua tese de Doutorado, o autor deste artigo não se lembra de reportagens que atacassem ou denegrissem sem justificativa plausível nada que se relacionasse ao cinema realizado no Brasil nos últimos 25 anos. Ufanismos à parte, talvez Paulo Emílio Sales Gomes realmente estivesse certo ao escrever, em 1973, sobre o cinema brasileiro que “o filme ruim, pelo simples fato de emanar de nossa sociedade, tem a ver com todos nós, e adquire muitas vezes uma função reveladora” (ORICCHIO, 2007, p. 215).

Não por acaso, o trecho acima mencionado, foi publicado no Jornal da Trade, também pertencente ao grupo O Estado de S. Paulo. Mais uma prova de que, apesar de todos os desafios, crises e ciclos, quando o assunto é cinema brasileiro as publicações da família Mesquita preferem ser laudatórios e olhar para o que projetamos do País em nossas telas de maneira mais complacente.

Referências:

ANCINE. Disponível em: www.ancine.gov.br. Acesso em: 26 de dezembro de 2015.

ASCHER, N (ed.). **Dossiê Cinema Brasileiro**. Revista USP. São Paulo: USP, 1993. P. 4-173.

CINEMA da Retomada faz dez anos. E agora? O Estado de S. Paulo, São Paulo, 25 de setembro de 2004, Caderno 2, p. D1.

CUNHA, E. **Os Sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

LINDOSO, F. (org.). **Rumos do Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus e Itaú Cultural, 2007.

LORENZOTTI, E. **Suplemento Literário** – que falta ele faz! São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

MILLIET, M. A (coord.). **Mestres do Modernismo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

MOCARZEL, E (ed.). O cinema solta sua voz. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 12 de março de 1995, Caderno 2 Especial Domingo, p. D1-D7.

ORICCHIO, L. Z. **Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____ (ed.). Entra em cena o novo cinema brasileiro. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 17 de março de 1996, Caderno 2 Especial Domingo, p. D1-D6 e D16.

_____ (ed.). Próxima estação: Oscar 99. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 21 de março de 1999, Caderno 2, p. D1.

PIZA, D. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

RIBEIRO, M. R. **Do Cinemão ao Blockbuster Verde-amarelo: as hibridizações do aparelho cinematográfico brasileiro de 1975 a 2010**. São Paulo, 2016. 316 p, dois volumes. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da UNESP.

XAVIER, I. Movimentos táticos para um tempo sem estratégias. **Revista Rumos**, São Paulo, nº 1, p. 84-88, dezembro/janeiro de 1999.