

Prefácio

Bresser nunca saiu do cinema

Carlos Augusto Calil

Dos 18 aos 20 anos, entre 1953 e 1955, Luiz Carlos Bresser Pereira exerceu a crítica de cinema no jornal “O Tempo”, de propriedade do pai, Silvio Bresser Pereira. Substituiu Walter George Durst (1922-97), outro jovem, pouco mais velho, que seguiria carreira no cinema, no rádio e na TV como roteirista e realizador. Durst era comunista, suas críticas eram austeras e rigorosas contra a indústria do cinema.

Estudante de Direito na faculdade do Largo de São Francisco, Luiz Carlos aos 18 anos namorava Vera Regina, com quem está casado até hoje. O pai dela advertiu-a: “Esse moço não tem futuro; não sai da sala de cinema.”

Em 1952, Bresser frequentou o curso de cinema do Museu de Arte, coordenado por Marcos Margulies, onde teve aulas com Rodolfo Nanni, entre outros, e se tornou colega de Zulmira Ribeiro Tavares, que se revelaria grande escritora.

A crítica diária, como era praxe na época, exigia um acompanhamento atento das estreias da semana. O objetivo era orientar o público, recomendar ou não determinado programa. Em vista do espaço limitado, Bresser aprendeu a escrever com objetividade e espírito de síntese. Logo dominou a escrita jornalística como se pode constatar no comentário ao filme de Bergman:

Muito mais do que a simples narração da fuga de dois jovens, que, abafados pela vida urbana, vão viver juntos nas margens dos lagos suecos, “Mônica e o desejo” é a história de uma mulher endiabrada, voluntariosa, violenta, exuberante, de um sensualismo quase palpável, que aflora de todo seu corpo, de seus olhos, de cada um de seus movimentos.

Bresser via-se como cronista, mas seu rigor e empenho analítico o afastavam da crônica literária impressionista que vigorava na época.

Via de regra uma crônica de cinema deve ser impessoal. Esta norma, porém, poderá servir quando se tratar de filmes comuns, e “O Rio Sagrado” [Jean Renoir], sob diversos aspectos, não é um filme comum, não só pela sua singular beleza, como também pela

maneira original usada para transmitir essa beleza.

Ele foi crítico e pessoal nas análises dos filmes que constituíam o cardápio dos cinemas da época. Os valores que buscava nos filmes eram equilíbrio, unidade, domínio dos meios (enquadramento e ritmo), originalidade do roteiro, com o objetivo de fixar o estilo do diretor. Preferia os cineastas que haviam atingido esse grau nos quais o crítico podia identificar o estilo.

John Ford é “artista bonachão”, com “absoluto domínio formal” que “ama os homens fortes e as emoções simples”. John Huston tem “domínio seguro e estritamente funcional da linguagem cinematográfica”. René Clair: “Seu estilo é simples e funcional, preocupando-se particularmente com o ritmo, que em seus filmes é geralmente rápido, brilhante, seguro, seguindo uma linha una e perfeita”. Cocteau: “No trabalho de Cocteau, o sonho e a realidade, a fantasia poética e o cotidiano se misturam de maneira perfeita”. Marcel Carné: “a notável capacidade de enquadração e de duração das tomadas, o forte poder de sugestão e o perfeito senso do clima dramático”. George Stevens: o “objetivo do diretor de ‘Shane’ é o belo mesmo, que ele logra atingir graças a um estilo perfeito, funcional, simples, mas extremamente preciso, com uma noção do que seja a verdadeira enquadração incomparável”. Assim sucessivamente, Bresser procura identificar o que distingue e o que une os grandes cineastas, a busca do belo.

Os métodos podiam divergir. Certos cineastas fugiam um pouco desse ideal de equilíbrio e transparência, mas capturaram a atenção do crítico.

Bergman domina a linguagem cinematográfica, possui uma capacidade de expressão excepcional. Poucos diretores no mundo podem se comparar a ele. Mas seus filmes são prejudicados sempre por um desequilíbrio formal, entre a direção e o roteiro. Os roteiros de Bergman possuem conteúdo humano, mas formalmente são descosidos, confusos, sem unidade, sem curva dramática.

O crítico está preso a um ideal clássico e valoriza sobremaneira o roteiro. Isso o impede de apreciar uma das obras primas de Hitchcock, “Janela indiscreta”. O irônico no caso é ver o cineasta que mais valorizou o roteiro técnico, a ponto de elevá-lo a uma planta de engenharia, ter seu trabalho ignorado.

Ciente de sua enorme capacidade como diretor, que supre muitas falhas, o roteiro para ele não existe, ou, se existe, ele é capaz de sacrificá-lo, para conseguir uma emoção artificial. Quando a esse descuido do roteiro se alia um tema totalmente

anticinematográfico ou superficial (Hitchcock não hesitará em aceitá-lo, contanto que lhe permita criar “suspense”), então teremos um filme como “Janela indiscreta”.

O crítico formalista está igualmente atento à ideologia dos filmes. Seu temperamento naturalmente otimista e sua formação cristã são réguas na avaliação das obras. Bergman e Billy Wilder são pessimistas. De Sica e Ford são cristãos. Rossellini, outro notório cristão, em seu filme “O homem da cruz” é impiedosamente criticado pois sua obra “é piegas e tola. Seu tema é religioso, mas o resultado alcançado não passa de pura beatice”. Diante de “Francisco, arauto de Deus”, no entanto, Bresser reconhece que Rossellini situa-se “entre os melhores cineastas italianos. Em meio desta cinematografia superficial ou de casos patológicos, prostitutas, crimes e misérias, conseguiu dar-nos uma visão cristã”.

O jovem crítico julga, avalia, aconselha o leitor de maneira breve e funcional. Cumpre a sua missão. Mas não foge aos embates do seu tempo, em que se discutia a permanência do neorrealismo, como escola estética. A partir de estímulo exterior, participa do debate em termos originais e ambiciosos.

O neorrealismo no seu estado puro está intimamente ligado à fenomenologia ou à filosofia da existência, que, depois de constatar a contradição entre o realismo aristotélico e o idealismo, conclui que a única realidade absoluta é a vida, a existência na sua totalidade, a vida do homem dentro do mundo que o rodeia, e, portanto, afirma uma absoluta primazia da existência sobre a essência, do homem em situação sobre o homem em si. Consequentemente o neorrealismo ou realismo fenomenológico procura captar essa existência, essa vida do homem em situação, na sua globalidade, na sua totalidade, como um complexo unificado do qual só se deve tomar o conjunto, sem se interessar pelos pormenores e por qualquer interpretação dos pronomes ou de conjunto. Vejamos alguns exemplos: as duas figuras centrais de “Alemanha ano zero” e “Umberto D”, respectivamente o menino e o velho aposentado, são retratados como um todo do qual não se faz um julgamento analítico.

Ainda hoje, devido à sua enorme importância histórica, o neorrealismo vem sendo permanentemente reavaliado. Esse debate em alto nível não estava posto nos jornais, nem na crítica cotidiana de cinema. Em 1954, o jovem cinéfilo abandonava momentaneamente a rotina e alçava voos intelectuais que prefiguravam a carreira exitosa que abraçaria no futuro, a de intérprete da condição brasileira, a partir da economia e da história.

Cinéfilo, Bresser tinha a referência dos clássicos. E esperava dos diretores o esplendor antigo.

Sempre que assistia a filme de Fritz Lang era inevitável a decepção.

Não somos dos que atacam por princípio e profissão o cinema norte-americano. Somos mesmo seus admiradores. Isto, porém, não nos faz esquecer seus lamentáveis defeitos, o principal dos quais se revela nesta película. infelizmente, temos que afirmar que “Desejo humano” [dirigido por Fritz Lang] não deveria ter sido realizado em Hollywood. Zola era um escritor naturalista [o filme é baseado no romance “La bête humaine”].

Aqui deparamos com a questão política. A crítica de cinema e os diretores da sua geração eram predominantemente de esquerda, ligados de algum modo ao Partido Comunista. Bresser perfilava-se com a Juventude Católica e estava alerta com a questão da manipulação política do conteúdo social da obra de arte. Essa era a pedra de toque para a crítica marxista. Um debate ocorrido na “Revista de Cinema”, de Belo Horizonte em 1954, entre o crítico Ciro Siqueira e colegas à esquerda convocou Bresser para a reflexão.

Ciro combatia a dicotomia entre forma e conteúdo e a primazia deste e defendia a simbiose dos conceitos.

É um artigo que muito inteligentemente põe a nu o primarismo dessas ideias (que alguns marxistas, é verdade, têm dito ser uma deturpação da verdadeira estética de Marx) [...]

O crítico cristão dividia-se entre a apreciação da forma apurada, do belo da obra de arte, com a moralidade pública. A admiração declarada pela obra de Billy Wilder não podia passar sem ressalva. Tratava-se de um cínico, que desprezava a humanidade. Bresser decidiu então atenuar o cinismo do cineasta com a ressalva “um cínico, mas indignado”. Salvava assim a sua reputação, mas não a do cineasta.

Melhor sorte não teve a obra de Max Ophüls. A propósito de “Madame D...” [Desejos proibidos], Bresser condenou-o como

Um cínico! Minucioso e preciso, retrata a alta sociedade sem espírito claro de crítica. Prefere antes mostrar-nos muitas das mazelas da burguesia sem declarar que não as aprova, pois permanece absolutamente indiferente. Ele sabe perfeitamente que tudo aquilo não passa de miséria, mas não profere uma crítica, parecendo mesmo concordar com tudo. Nisto reside seu cinismo.

Max Ophüls nunca foi cínico. Reencarnação dos espíritos libertinos – e moralistas – do século XVIII, esse requintado cineasta cultivava a sabedoria do observador prudente e ligeiramente

desencantado da natureza humana.

A oferta de filmes nos cinemas era majoritariamente estrangeira. Mas Bresser não ficou indiferente aos esforços do cinema brasileiro de se apresentar ao público. Acompanhou o entusiasmo do avanço representado pelos filmes da Vera Cruz, a partir de “Caiçara”. E compartilhou com os colegas o desprezo pelas chanchadas. Às vezes, baixava a guarda e permitia que uma comédia despretensiosa arrancasse dele alguma gargalhada. Nesse momento, comungava com o público.

Embora sem nenhum valor artístico, “O petróleo é nosso” situa-se entre nossos melhores musicais. Teve êxito de público no Rio e certamente reeditará esse sucesso em São Paulo, porque realmente, consegue tirar boas gargalhadas do público. Mais importante, porém, é constatarmos que “O petróleo é nosso” se situa entre os nossos melhores, se não o melhor dos nossos filmes de revista. O motivo disto está na presença de Watson Macedo como diretor, produtor e autor da história da película, pois ele é um dos nossos poucos cineastas que já sabe realizar uma fita com segurança, limpeza, correção formal. Esse mínimo, que o cinema nacional só conseguiu com toda a grande equipe da Vera Cruz, Watson Macedo já domina perfeitamente.

Quando se deparou com o último longa-metragem de Humberto Mauro, Bresser reconheceu o esforço do veterano cineasta em deixar um legado modesto, mas autêntico, de sua participação no cinema brasileiro.

A primeira coisa que “O canto da saudade” deixa transparecer é o seu caráter quase artesanal, opondo-se ao “cinema-indústria”, que alcançou seu maior desenvolvimento em Hollywood, e domina também a produção cinematográfica de todos os países do mundo. A fita dos Estúdios Rancho Alegre lembra uma brincadeira, uma coisa feita amadoristicamente, de improviso, muito em família, por alguém sem grandes ambições artísticas ou comerciais, mas que possui real talento cinematográfico, uma grande intuição do que é cinema.

Se foi capaz de reconhecer a contribuição poética de Mauro, Bresser foi igualmente sensível à emergência de jovens talentos. “Gigante de pedra”, de Walter Hugo Khouri, exibido no I Festival Internacional de Cinema do Brasil, foi saudado como “a maior revelação do cinema nacional nos últimos tempos. Apesar de todas essas dificuldades [de produção], seu filme ainda está bom.”

Mas essa tolerância era rara. “Nossos leitores habituais conhecem nossa posição a respeito do cinema brasileiro: nem somos otimistas, nem elogiamos para ‘incentivar’”. E a crítica podia vir implacável, com toques de humor involuntário:

Em “Marujo por acaso”, “é Alarico para cá, é Alarico para lá, fazendo todas aquelas coisas que um cômico [Ankito] que se preza não faz mais; é Alarico andando bamboleante, imitando mal o Oscarito, embora com mais agilidade, é Alarico sem espírito aborrecendo a paciência do próximo, se contorcendo, remexendo-se... Isto não acaba mais”.

Em “A queridinha do meu bairro”, “basta dizer que ela canta, declama e dança, grita, chora, se entenece, fica brava, faz voz melodramática, comovida, de criança, é filantrópica, ama o próximo, possui uma inteligência privilegiada, é enjeitada, mas encontra seus pais ricos, é querida por todos, é queridíssima, é a queridinha do meu, aliás, do bairro dos autores do filme, pois no meu bairro ainda não se conseguiu reunir tanta bobagem junta...”.

A impaciência, de resto compartilhada pelos outros críticos, não permitiu ao jovem crítico localizar na precariedade de uma chanchada reflexiva como “Carnaval Atlântida” o germe fecundo da descolonização quando os malandros Colé e Grande Otelo secundados pela filha (Eliana) do produtor Cecílio B. de Milho o convencem a substituir o tema de Helena de Troia pela do Carnaval desbragado. Em “Matar ou correr”, a chanchada alcançou outro nível, ao parodiar os filmes americanos de sucesso.

Bresser lia as revistas estrangeiras e estava informado da situação econômica do cinema em outros países. Em sua coluna, transcreve artigo de Montenegro Bentes sobre o mercado brasileiro. O alerta que recolheu é válido até hoje.

Em 1950 existiam em todo o Brasil 927 cinemas e 1.729 cineteatros. As sessões cinematográficas foram assistidas naquele ano por 180.644.206 pessoas. A renda global dos filmes estrangeiros atingiu cerca de 105 milhões de cruzeiros. Em anos e anos de exibições cinematográficas de filmes estrangeiros no Brasil, isso atinge uma importância fabulosa que nem nos contos das “Mil e Uma Noites” se poderia imaginar.

Diante desses números, ainda haverá alguém que se atreva a discutir a necessidade da produção cinematográfica no Brasil? Somos um mercado fabuloso, o terceiro do mundo, onde não existem restrições, peias, obstáculos, à livre iniciativa de cada qual ganhar dinheiro.

A consciência da exploração do mercado brasileiro pelo filme estrangeiro, notadamente norte-americano, leva o crítico a militar por uma proteção governamental. No artigo “Cinema nacional e preços”, Bresser reage à proposta do crítico Flávio Tambellini de aumentar o preço do ingresso do filme nacional. Com coragem, enfrenta o veterano:

Quem real e fundamentalmente está necessitando de auxílio é o produtor. A lei, que lhe assegura 50% da renda dos filmes, não é cumprida. Para ganhar um dólar líquido a película brasileira precisa vender duas vezes mais cadeiras do que a americana. E há outras injustiças desta ordem.

A melhor solução para este estado de coisas parece-nos, ainda, aquela aventada há algum tempo, e à qual já nos referimos nesta coluna, de se conceder aumento geral de um cruzeiro no preço das entradas, que reverteria em benefício exclusivo do produtor brasileiro. Se o filme exibido fosse nacional, esse sobrepreço seria imediatamente entregue ao produtor. Se se tratasse de fita estrangeira, integraria os fundos de um banco do cinema, destinado a financiar em um terço os filmes nacionais.

Bresser advogava pela política francesa de subsídio ao cinema nacional. Logo depois, a Prefeitura de São Paulo adotava o “adicional de bilheteria”, que repartia o imposto municipal recolhido na bilheteria dos filmes estrangeiros com as produções nacionais.

Como os preços eram tabelados, uma representação dos críticos de cinema enviou uma carta aberta às autoridades, nos seguintes termos:

O cinema nacional vê-se hoje diante de um dilema: aumentar o preço das entradas, ou desaparecer. Por mais antipática que seja essa afirmação, temos que pensar nela, enfrentar o problema de frente. [...] O mercado brasileiro de filmes, salvo as praças de São Paulo e Rio, é irrisório, comparado com o das demais nações produtoras. E dependemos desse mercado, quase que exclusivamente.

Ora, os preços das entradas, nos quais em última análise repousa a economia do filme brasileiro, foram taxados em 1951. Depois disso o preço de tudo e especialmente do material importado para filmagem subiu vertiginosamente. [...] Os produtores estrangeiros, por sua vez pouco perderam, pois uma lei cambial esdrúxula faz com que os cruzeiros aqui recebidos se transformem em dólares, valendo mais do dobro; e não devemos esquecer que eles pouco dependem do mercado externo para ter lucros.

A carta aberta vinha assinada por Flávio Tambellini (“Diários Associados”), F.L. de Almeida Sales (“O Estado de São Paulo”); Fernando de Barros (“Última Hora”), P. E. Sales Gomes (diretor da Filmoteca do MAM), Walter Rocha (“Correio Paulistano”) e pelo jovem crítico Bresser-Pereira que havia conquistado uma posição entre os veteranos.

Luiz Carlos Bresser-Pereira abandonou a crítica regular de cinema no final de 1955. Mas nunca deixou a cinefilia. Quando estimulado por algum filme em especial, voltou a escrever esporadicamente artigos com vocação de ensaio, testemunhos de sua permanente devoção ao cinema.

Em “O Leopardo”, de Visconti, inspirado no romance homônimo de Lampedusa, Bresser se detém no caráter do Príncipe de Salinas, em que a

compaixão se contrapõe à intolerância, ao puritanismo, à rigidez moral. [Ele] reconhece as nossas próprias fraquezas e a dos outros, critica-as, mas não pode deixar de aceitá-las, de conviver com elas, e de esperar que, não obstante, ainda haja redenção para todos.

O Bresser maduro continua cristão.

“A honra do poderoso Prizzi”, de John Huston, suscita no crítico aposentado amarga constatação.

Por isso o mundo cínico, amoral, dos poderosos Prizzi é um caso limite, uma caricatura. Mas uma caricatura que nos obriga a pensar por que corresponde a tendências e a princípios ideológicos básicos da sociedade em que vivemos.

Sociedade capitalista, bem entendido.

Quando evoca a obra de Billy Wilder, cujo “cinismo” o incomoda ao ponto de redimi-lo com um “indignado”, Bresser se detém no seu cineasta favorito, William Wyler.

Wyler foi talvez o maior romântico da história do cinema - e por isso talvez não tenha merecido o devido reconhecimento neste século tão desconfiado senão crítico dos sentimentos e das emoções...

Wyler foi o mais transparente dos cineastas da indústria, o menos “autoral”, o mais deliberadamente invisível, e em consequência foi cancelado pelos jovens turcos dos “Cahiers du Cinéma”. Também pesava contra ele o fato de ser de origem francesa.

Em 2003, na esteira da reação norte-americana à derrubada das Torres Gêmeas, Bresser aborda a violência dominante pelo prisma da arte e do cinema em particular. Analisando filmes de Clint Eastwood e Gus Van Sant, que tratam de violência explícita e implícita, o professor conclui ser ela institucional e inerente ao regime capitalista.

Desolado com a crise dos cinemas nacionais sufocados pela avalanche da indústria norte-americana, Bresser em Paris descobre um jovem cineasta italiano, então inédito entre nós: Nanni Moretti. E arrisca dizer que a renovação dos cinemas nacionais passa pela invenção do cinema de autor. No caso de Moretti, a renovação é radical, pois envolve vida, política e arte. Ele encarna o drama de sua geração, que tem a responsabilidade de reanimar um dos cinemas mais influentes

no mundo, justamente o italiano. E o faz de forma original, sem lamúria, apelando ao inusitado banhado em humor.

Para Bresser, o bom humor é essencial. Não pode viver sem ele. Incorporou desde sempre o lema de Montaigne, recolhido nos “Ensaiois”: “Não faço nada sem alegria”. Nisso esteve em boa companhia. Também José Mindlin partilhava dessa vocação.

O cinéfilo atuou lateralmente na produção de filmes e no campo institucional. Quando presidente do Banco do Estado de São Paulo, levou o banco a patrocinar a ampliação de 16 para 35mm de “Cabra marcado para morrer”, sem a qual essa obra-prima não teria chegado ao público.

Foi presidente da Sociedade Amigos da Cinemateca de 1988 a 1992. Graças à atuação da SAC, e ao patrocínio do Banco Nacional, pôde a Cinemateca Brasileira manter na rua Fradique Coutinho a Sala Cinemateca, que promoveu mostras de grandes cineastas como Fritz Lang, John Ford, Max Ophüls, Tarkovsky, Ozu, Mizoguchi, uma retrospectiva sobre a chanchada brasileira, estreias como a de “Os vivos e os mortos”, último filme de John Huston, e de “ABC da greve”, filme póstumo de Leon Hirszman, finalizado pela própria Cinemateca.

Como ministro da Administração e da Reforma do Estado no governo de Fernando Henrique Cardoso, levou essa experiência de parceria na gestão de órgãos públicos e formatou as OS – Organizações Sociais, hoje predominantes no governo do estado de São Paulo, nos campos da Cultura e da Saúde.

Bresser nunca saiu do cinema.