

## PENSAR O “CINEMA MODERNO PERIFÉRICO”: QUESTIONAMENTOS TEÓRICO-HISTORIOGRÁFICOS

## THINKING “PERIPHERAL MODERN CINEMA”: THEORETICAL AND HISTORIOGRAPHICAL QUESTIONS

Fabián Nunez<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente artigo busca lançar discussão sobre a ideia de “cinematografia nacional” a partir de Lagny e de Sorlin, em vias de estabelecer um estudo sobre o “cinema moderno periférico”, mais especificamente na América Latina. Para essa discussão, de caráter essencialmente historiográfico, abordaremos o procedimento teórico-metodológico empreendido por Schweitzer em sua revisão historiográfica do cinema israelense ao estudar o grupo de filmes sob o nome de “*Nouvelle Vague* Israelense” ou “Nova Sensibilidade”.

### PALAVRAS-CHAVE

Cinematografia nacional - Cinema moderno periférico - Cinema israelense

### ABSTRACT

The present study attempts to launch discussion on the idea of “national cinema” as from Lagny and Sorlin, order to establish a study on “peripheral modern cinema”, specifically in Latin America. For this discussion, essentially historiographical, will discuss the theoretical and methodological procedure undertaken by Schweitzer in his historiographical review of the Israeli cinema as he studies the group of films under the name “Israeli New Wave” or “New Sensibility”.

### KEYWORDS

Cinematography nacional - peripheral modern cinema - Israeli cinema

As nossas pesquisas se voltam para o “cinema moderno” na América Latina, mais especificamente ao *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Para iniciarmos essa reflexão, assinalamos que o NCL é “o único movimento cinematográfico ao qual se lhe reconhece um

1 Professor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), desde 2009. Também leciona no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM). [fabian\\_nunez@id.uff.br](mailto:fabian_nunez@id.uff.br). NITERÓI, Brasil.

caráter continental”.<sup>1</sup> A partir dessa afirmação de singularidade (e de autolegitimação), constantemente repetida por seus próprios realizadores, devemos questionar o que se entende por “cinema nacional”, uma vez que é por esse viés que se postula um movimento que encerrava conotações de ordem (sub)continental. Em suma, o objetivo do presente artigo é levantar questões sobre a ideia de “cinematografia nacional”, a partir de critérios historiográficos (com o fim de evitar postulações “naturalistas” de supostas “identidades nacionais”), em vias de esboçar um procedimento metodológico para um estudo acerca do “cinema moderno periférico”.

### “CINEMATOGRAFIA NACIONAL”: CATEGORIA E FETICHE

Como sublinha Lagny, a noção de “cinematografia nacional” se impõe de modo evidente tanto para os historiadores (acrescentemos críticos, teóricos e pesquisadores de cinema) como para o público. É algo tão comum que tal noção se converte em uma “categoria empírica” mais do que em um conceito propriamente dito. Em um mundo dividido em Estados-Nação, uma cinematografia “apátrida” soa esdrúxula, uma vez que a indústria cinematográfica, assim como toda e qualquer atividade econômica, produz e circula as suas mercadorias de acordo com as regras de um determinado mercado regulamentado por uma legislação local. É evidente que a importação e a exportação de bens cinematográficos também são fatores a serem levados em conta nesse raciocínio, mas o mero uso desses termos (exportar e importar) já denuncia a existência de um mercado interno e externo. Por outro lado, em termos historiográficos (o que interessa a Lagny), as divisões geopolíticas são conceitos tão consagrados em nosso modo de pensar (o que não significa que sejam isentos de problemas), que facilitam o historiador do cinema a circunscrever um determinado conjunto de filmes em certos limites temporais e geográficos.

No entanto, esse debate torna-se complexo quando, mais do que uma simples indústria, a atividade cinematográfica se vê imbuída de um sentido “cultural”, tornando-se merecedora de um tratamento especial por parte do poder público, ao ter a possibilidade de “manifestar” características distintivas de uma suposta “identidade nacional”. Nesse sentido, os “cinemas novos” são exemplares, sobretudo na Europa. Sorlin afirma que até os anos 1950, havia um relativo equilíbrio entre a hegemônica produção hollywoodiana e os estúdios locais nos mercados europeus. A partir de então, as *majors* estadunidenses renovam as suas práticas, incentivando as coproduções com os países da Europa. Como frisa Sorlin, o discurso dos realizadores dos “cinemas novos”, ao se lançarem contra o

*studio system* (associado, de modo negativo, a Hollywood), é a defesa de um “verdadeiro cinema nacional”. Por mais diferentes que sejam, os “cinemas novos”, segundo Sorlin, se aproximam da afirmação de um “cinema nacional” em dois sentidos, “relativamente contraditórios”. O primeiro, “um cinema nacional é uma produção oficializada, reconhecida pelos poderes públicos e subvencionada por eles, em outros termos, trata-se de uma instituição”. Nesse sentido, um cinema como instituição significa que não se trata de uma simples indústria, mas que, por carregar valores intrínsecos às idiossincrasias nacionais, merece um tratamento diferenciado em termos regulatórios do mercado. Esse tratamento se baseia no segundo sentido, ao afirmar que o “cinema nacional” é a “expressão da nação”, diferenciando qualitativamente esses filmes de qualquer outra produção. Geralmente, como assinala Sorlin, em períodos de crise, esses filmes “de autor”, carregados de um viés crítico sobre os problemas nacionais, conhecem um relativo sucesso nos mercados interior e exterior. Ou seja, quando uma determinada sociedade se vê confrontada com dilemas, devido a um desequilíbrio em suas instituições, tais filmes visam abordar esses problemas e, por conseguinte, estabelecem um diálogo com a sociedade. O exemplo utilizado por Sorlin é o cinema espanhol do fim do franquismo e as cinematografias do Leste Europeu pós-invasão da Hungria. Esses filmes, como frisa Sorlin, são correspondidos por seus respectivos públicos nacionais. Porém, como podemos ver, tais exemplos - tão europeus - lançam interrogações sobre o *NCL*, como o fracasso comercial de algumas de suas produções.

No entanto, afirma Sorlin, o discurso em nome do cinema como instituição é próprio do “cinema de autor” uma vez que o “cinema de gênero” se lastreia como “cinema nacional” a partir de outros fatores, tão abstratos e ambíguos quanto os utilizados pelos “cinemas novos”: séries temáticas repetitivas, sobre aspectos reputados como “nacionais”, e o emprego de atores consagrados. Ressaltamos que Sorlin busca definir, em sentido provisório, a noção de “cinema nacional”, a partir de quatro elementos: o idioma dos diálogos; o contexto social apresentado nos filmes; os “gêneros” (conjunto de filmes com temas característicos de uma determinada cultura nacional) e os atores que são intimamente associados a certos países. Contudo, um a um, tais critérios são descartados pelo próprio autor ao reconhecê-los como noções demasiado caras aos europeus ocidentais, mas não aplicáveis a outras cinematografias. Inclusive nas próprias cinematografias europeias, esses critérios são relativizados.

Frente a esses questionamentos, Sorlin retoma o tratamento econômico, pois a presença do cinema hollywoodiano é o esteio sobre o qual se articulam as defesas e as definições das “cinematografias nacionais”. Porém, os próprios estadunidenses não pensam a sua cinematografia como “nacional”, apesar de ter alguns dos critérios acima postulados.

Curiosamente, para os americanos, este cinema não é nacional, é simplesmente o cinema, o que não o impede de oferecer três características que nós viemos mencionar, uma vez que é possível encontrar séries temáticas repetitivas, atores tipos e, em alguns momentos, acessos de questionamentos políticos (sobre o Vietnã e outros). Por que este cinema, que possui as principais marcas das produções nacionais, é recebido como o cinema? Sem dúvida, porque, diferente da maior parte dos demais cinemas, não é uma instituição oficial, ele não tem esta marca particular que confere a ajuda dos poderes públicos. Não que Washington seja indiferente à sorte de Hollywood: o Departamento de Estado sempre defendeu os grandes estúdios (...). Mas, diferente de outros países, os Estados Unidos jamais apresentaram a defesa de seu cinema como uma causa nacional, necessária à manutenção dos valores tradicionais. Eles o fazem simplesmente como um negócio comercial. (SORLIN, 1996, p. 417)

Em suma, a discussão sobre as “cinematografias nacionais” é inerente aos países que encaram a sua indústria cinematográfica sob a perspectiva “cultural”, postulando uma prática econômica como instituição e como expressão nacional. Pressionado pela tradição “culturalista” do pensamento cinematográfico francês, Sorlin busca definir o que é Nação, mas fora dos tradicionais argumentos ideológicos. Entendendo nação como “um espaço regulado por convenções relativas à produção, à circulação e à transmissão de bens”, o sociólogo reconhece que o discurso nacionalista é retomado quando o equilíbrio desse espaço se encontra ameaçado, “concretizando” a nação como um espaço “vivido enquanto comunidade de preocupações”.

Portanto, a vantagem da definição de Sorlin é partir do cinema enquanto prática a ser regulamentada em um determinado lugar conforme certas regras de produção, circulação e troca de bens. O que significa que, por trás da perspectiva “culturalista”, existe, mais ou menos oculta, uma estrutura fundamental que também podemos encontrar, mas de modo puramente econômico, na perspectiva “comercialista”. Essa estrutura, ao abranger as diferentes interpretações da atividade cinematográfica, pode (e deve) ser preservada em relação a “cinematografias periféricas”, nas quais essa correlação de força é sumamente desigual. Sorlin, por seus exemplos utilizados, está preocupado

com as cinematografias europeias, fortemente marcadas pelo pensamento “culturalista”. No entanto, a ideia de nação como “comunidade de preocupações” demonstra o potencial do nacionalismo diante de um quadro de desordem, real ou ilusória, dos mecanismos regulatórios. Porém, tradicionalmente, os países periféricos são marcados por constantes crises e tensões sociais. Sem cairmos em exotismos e pretender, talvez como (possível?) complemento a Sorlin, circunscrever o que é uma “nação periférica”, não devemos deixar de chamar a atenção, como Stam, de que o dito Terceiro Mundo é responsável pela maior quantidade de filmes produzidos na história do cinema.<sup>2</sup> Isso demonstra que o “desequilíbrio” se encontra mais na difusão do que na produção. Por outro lado, a carência de infraestrutura e a maior ou menor timidez dos poderes públicos em relação à atividade cinematográfica em tais países também demonstram uma qualitativa diferença em relação às cinematografias europeias. Contudo, a extrema dificuldade é circunscrever, sob a categoria de “cinematografia nacional periférica”, uma ampla e abrangente quantidade de cinematografias, de países com considerável e constante produção (como Índia ou México) a países de produção escassa e, em alguns casos, quase artesanal, o que paradoxalmente não é característica apenas de países ou regiões pobres (como a própria Europa, por exemplo, Liechtenstein, um micro-Estado rico, ou Albânia, um dos países mais pobres do continente). No entanto, embora a postulação da atividade cinematográfica como instituição signifique um empenho de protecionismo do produto local, em vários países, esse discurso manifesta mais uma intenção de princípios ideológicos e políticos dos realizadores locais do que uma prática efetiva, seja por desinteresse dos poderes públicos ou pela forte pressão por parte dos distribuidores estrangeiros e de seus sócios.

Para além de definições ideológicas ou econômicas, o fundamental é partir dos próprios estudos cinematográficos e identificar a dificuldade, por parte dos estudiosos, em circunscrever certas cinematografias não cotejadas pela historiografia clássica. A referência euro-estadunidense como modelo aos estudos de cinema espelha não somente o reconhecimento de uma hegemonia no campo da difusão, mas o da consagração de modelos teóricos consolidados e importados de outros campos de estudo. Lagny e Sorlin frisam que a atividade cinematográfica, em suas duas primeiras décadas, era, em geral, considerada uma prática internacional, inclusive propícia ao cosmopolitismo por sua linguagem silenciosa. A figura do cinegrafista-explorador, apesar de obviamente guardar conotações eurocêntricas por seu aspecto colonialista, indica uma vontade de saber típica do homem comum da *belle époque*, curioso em conhecer as últimas novidades ou

terras distantes. É apenas por ocasião da escrita das primeiras histórias do cinema, durante a Primeira Guerra Mundial ou imediatamente posterior, que o nacionalismo surge com força no pensamento cinematográfico, em um período marcado pelo chauvinismo. Como sublinha Sorlin, a mentalidade do livre comércio, que dominou o mundo por meio século, é sistematicamente criticada depois de uma sangrenta guerra e, logo depois, por uma aguda recessão econômica. Então, o nacionalismo passa a dar as cartas tanto pela direita quanto pela esquerda.

No entanto, esse apelo ao protecionismo se vê atendido na medida da capacidade do Estado de afrontar, em maior ou menor grau, o poder econômico das *majors* hollywoodianas (e também, como sublinha Sorlin, a ação do governo estadunidense). Mas o que não podemos desconsiderar é o caráter transnacional do capital, acentuado nos dias atuais. Logo, o *NCL*, como as demais “cinematografias periféricas”, é atravessado pelo “econômico” e pelo “cultural”. Na verdade, esses dois pontos tendem a se imiscuir, o que nos dificulta postular alguma singularidade do “cinema moderno” na América Latina. No entanto, podemos apreender, a partir de Sorlin, que os “cinemas novos” ao redor do mundo se definem por um discurso em prol da “cinematografia nacional” e, por conseguinte, uma capacidade de transitar esse discurso nos critérios de “instituição” e “expressão” nacional. Dito isso, podemos concluir que os “cinemas novos” possuem um discurso voltado para um determinado público sensível a esses dois critérios, sendo que a esse discurso se encontra vinculada a capacidade de, a partir de uma (auto)legitimação cultural, exigir do Estado certas medidas de seu interesse. O que talvez mude seja o tom deste discurso. Assim, nos voltaremos agora ao caso do “cinema moderno” israelense, que aparentemente foge do viés “culturalista”, no sentido em que busca se afastar do Estado e evitar a afirmação de idiosincrasias nacionais.

## CINEMA ISRAELENSE: ENTRE O OCIDENTE E O ORIENTE

O nosso interesse pelo cinema israelense se deve aos critérios teórico-metodológicos adotados por Schweitzer em seu estudo sobre a “*Nouvelle Vague* Israelense” ou “Nova Sensibilidade”. Preocupado em saber o que é este movimento e o seu sentido e lugar no interior da cinematografia israelense (e, por conseguinte, as suas relações com as reviravoltas sociais e políticas ocorridas no país ao longo dos anos 1960/70), circunscrevemos o nosso interesse por seu estudo em duas questões básicas. Trata-se, primeiramente, de uma “questão historiográfica”, pela qual Schweitzer propõe um “recorte temporal” e

“nacional”. E, vinculado a isso, uma “questão estética”, pela qual o autor se defronta com o imponderável problema em definir o que se entende por “cinema moderno”.

Comumente, a denominada “*Nouvelle Vague* israelense” se refere a um conjunto de filmes, realizados a partir da segunda metade dos anos 1960, por jovens diretores, entre os trinta e vinte e poucos anos de idade, em sua estreia no longa-metragem. São filmes de baixo orçamento, financiados de modo alternativo, rodados em preto e branco e em locações reais (sobretudo, Tel Aviv). Tematicamente, retratam uma juventude de classe média urbana, abordando assuntos de aspecto universal, como o amor e a sexualidade. Em termos formais, são produções inovadoras, por não possuírem, de modo geral, um roteiro prévio, recorrendo ao improviso e se voltando a aspectos do cotidiano; sacrificam o dinamismo da intriga em prol de descrições e errâncias dos personagens e, em alguns casos, o uso de uma narrativa não linear ou elementos autorreflexivos, inclusive para fins cômicos.

Esse conjunto de filmes sofre uma ampla recepção por parte da crítica, apesar de, em sua expressa maioria, ter sofrido grandes fracassos de bilheteria. Inclusive, foi a crítica quem batizou esses filmes de “*Nouvelle Vague* Israelense”, não apenas associando-os ao movimento francês, mas apontando (e exaltando) a irrupção de uma *nova* corrente na cinematografia israelense, realizada, sobretudo, entre 1967 e 1970. Schweitzer frisa que os integrantes do movimento jamais se definiram (ou se preocuparam em se definir, na época) como um grupo formalmente constituído, não organizando reuniões nem publicando manifestos estéticos. No entanto, a relação com a cultura francesa é explícita. Em vários desses filmes israelenses, abundam as referências e citações à *Nouvelle Vague*. Aliás, Schweitzer detalha a origem e a formação sociocultural dos cineastas integrantes ao movimento, ao sublinhar o seu caráter de classe média urbana, em geral, com formação nas áreas humanas e o fascínio dessa geração pela cultura europeia.<sup>3</sup> Inclusive, a grande maioria desses realizadores passou algum período de sua juventude em Paris.

O impacto da cultura europeia sobre a sociedade israelense é fruto de uma mudança política ocorrida no país. No final dos anos 1950 e começo da década seguinte, o Estado de Israel abandona progressivamente os seus valores sionista-socialistas, ao abrir a sua economia e se voltar para a Europa Ocidental. Essa aproximação política e econômica, conduzida pelo Partido Trabalhista, dominante no cenário político desde a criação do país, também é acompanhada, aos poucos, no campo cultural. Em particular, a cultura

francesa adquire uma ampla recepção por parte da *intelligentzia* israelense, sobretudo a literatura e o teatro existencialista (que são referências em inúmeros filmes do “cinema moderno” israelense), o teatro do absurdo e, posteriormente, a irrupção da *Nouvelle vague* propriamente dita. Portanto, é sob o influxo da absorção da cultura ocidental (em especial, a francesa) que essa geração de jovens cineastas, profundamente insatisfeitos com o cinema realizado em seu país, critica (e ironiza) os princípios do “realismo sionista”<sup>4</sup>, hegemônicos na área artística até meados dos anos 1960 e, por outro lado, busca uma alternativa que não seja um estilo de “comédia popular”, que dominou o cinema israelense nesse mesmo período (anos 1960/70).

Posteriormente, nos anos 1980, um dos cineastas do movimento, Yehouda Judd Ne’eman, atualmente crítico e pesquisador de cinema israelense, propôs o termo “Nova Sensibilidade”, para abranger a sua referência estética ao “cinema de autor” europeu em geral. Ou seja, a referência para os cineastas israelenses do movimento não se restringe aos filmes franceses. O movimento levantou acalorados debates nos anos 1980/90, sobretudo por uma crítica, formada por uma geração posterior aos filmes, que acusa a Nova Sensibilidade de ter ignorado totalmente a realidade do país dos anos 1960. Também a censura de ser excessivamente “europeia”, tanto em relação aos temas e personagens quanto à representação idealizada de Israel, demasiado parisiense nesses filmes. Essa crítica chama a atenção para o fracasso comercial, em sua esmagadora maioria desses filmes, como argumento da completa ausência de relação do movimento com a realidade nacional. Ou seja, a desatenção do grande público a esses filmes manifesta o quanto eles são alheios ao contexto nacional, devido ao seu caráter “estrangeirizado”.

Antes de mais nada, assinalamos que Schweitzer adota o termo Nova Sensibilidade em detrimento da expressão francesa para também demonstrar a originalidade do movimento que, segundo ele, dialoga com os aspectos socioeconômicos e político-ideológicos da sociedade israelense daquele tempo, apesar de seu aspecto “apolítico”. Eis a ideia defendida por Schweitzer contra a hegemônica opinião da crítica atual. E, por conseguinte, através do estudo de um movimento específico (a Nova Sensibilidade), estabelece, em vias de compreender tal fenômeno, um amplo panorama histórico do cinema israelense. Portanto, é movido pelo *parti pris* de defesa da Nova Sensibilidade, que o autor postula um determinado recorte temporal.

Tradicionalmente, a Nova Sensibilidade é delimitada praticamente de 1965 a 1972. Por sua vez, Schweitzer a abrange até meados dos anos 1970, classificando-a em duas



etapas: o período “apolítico”, na segunda metade dos anos 1960; e o período de “politização”, na primeira metade da década seguinte, sob o influxo das Guerras dos Seis Dias (1967), do Desgaste (1968-1970) e do Yom Kippur (1973).<sup>5</sup> Os anos 1970 marcam uma série de profundas transformações na sociedade israelense, manifestada por uma “crise de valores”. A Europa Ocidental, descontente com a política beligerante de Israel, se afasta do país hebreu, que, por sua vez, busca respaldo político e econômico nos Estados Unidos. A partir de então, em termos culturais, o país norte-americano substitui a presença europeia. A origem dos territórios ocupados, devido às guerras, aflora a questão palestina, com todo o seu aspecto psicológico de medo e insegurança, relacionando-se com a crescente crítica à legitimidade moral de um monstruoso aparato militar, colocando em xeque os valores sionistas, já em desgaste. Pela primeira vez, desde a criação de Israel, há uma reversão no fluxo migratório, graças a uma massiva imigração, sobretudo de jovens, para fora do país, em geral, para os Estados Unidos, devido a uma grave recessão econômica (em parte, por conta dos gastos militares) e à “crise de valores”. O sionismo, ardorosamente defendido pelo Partido Trabalhista, sob denúncias de corrupção, não satisfaz mais certos segmentos da *intelligentzia* israelense, que buscam os princípios de sua “identidade judaica” na cultura da Diáspora. Assim, o sionismo, caracterizado por seu laicismo (e mesmo anticlericalismo), é destronado, acarretando na virada dos anos 1970/80 uma progressiva valorização das tradições religiosas do Judaísmo.<sup>6</sup> Essas intensas transformações são espelhadas na produção fílmica nacional. A partir da segunda metade dos anos 1970 e, principalmente, ao decorrer de toda a década seguinte, o cinema israelense se caracteriza por seu forte caráter político, mobilizado pelo conflito árabe-israelense, em particular, israelo-palestino. Este tom político marca a cinematografia israelense até os dias de hoje.

Para justificar o seu recorte, o autor lança mão, a partir de Allen e Gomery<sup>7</sup>, de quatro critérios: estético, econômico, tecnológico e social, insistindo, em certos casos, em seu modo de interação. O autor especifica as características de um filme da Nova Sensibilidade através desse procedimento teórico-metodológico. Desse modo, realiza um estudo de caráter estético, abordando os seus principais aspectos formais e temáticos; de caráter econômico (a produção independente e a constante luta por uma política de financiamento por critérios de qualidade, como na Europa, diga-se França); tecnológico, com o surgimento de equipamentos mais leves, o som sincrônico e películas mais sensíveis, favorecendo a diminuição da equipe de filmagem e a recusa aos critérios técnicos e organizacionais do *studio system* e, por último, o caráter social, que analisaremos

com maiores detalhes, por caracterizar a ideia central de Schweitzer em sua defesa ao movimento, encarando-o como um fenômeno, apesar da opinião geral, intrinsecamente israelense. Assim, o autor se defronta com os questionamentos em torno do conceito de “cinematografia nacional”.

É a partir de Lagny que Schweitzer estabelece uma reflexão sobre a noção de “cinematografia nacional”. Esse conceito adquire um teor complexo e relativo uma vez que a sociedade israelense é pluriétnica e culturalmente diversificada. Todo o esforço do autor é fugir do ranço ideológico e passional que, segundo ele, sempre rondou esse tema em uma sociedade tão conturbada quanto a de Israel. É na incorporação das transformações sociais nos filmes da Nova Sensibilidade, ao longo do período estabelecido (1965-1974), que Schweitzer identifica temas subjacentes a essa sociedade, posteriormente, explicitados em seu último período. Para destrinchar esse imbróglio, devemos resumidamente nos deter nas singularidades da formação histórica de Israel e, posteriormente, como elas repercutem em sua produção cinematográfica.

O núcleo fundador do Estado de Israel é composto basicamente por imigrantes russos, poloneses e alemães, que se fixam na Palestina, em sucessivas ondas migratórias, desde o final do século XIX. No decorrer dos anos 1960, depois de correntes migratórias de judeus oriundos do norte da África e do Oriente Médio, em fuga das perseguições antisemitas em seus países árabes de origem, há um equilíbrio populacional entre os israelenses de origem ocidental e os de origem oriental. Logo eclode uma “guerra cultural” no país, devido à forte divisão cultural, econômica e política entre os “ocidentais”, os asquenazes, e os “orientais”, os sefarditas. No decorrer dos anos 1960 e 1970, ocorre em Israel um tortuoso processo de afirmação da identidade cultural oriental frente à obstinada defesa, por parte de um segmento da sociedade e dos próprios dirigentes, da imagem “ocidental” do país. Schweitzer enumera citações de declarado preconceito e discriminação aos sefarditas, que, nesse período, são economicamente pobres, de origem camponesa e de baixa escolaridade, além de serem culturalmente diferentes. Essa “guerra cultural” adquire tons políticos, pois segmentos da comunidade “oriental” se organizam, desde meados dos anos 1960, em agremiações e partidos políticos. A histórica derrota do Partido Trabalhista, desgastado pelas denúncias de corrupção, nas eleições de 1977 para o *Likud*, partido nacionalista de direita, é comumente atribuída aos votos dos “orientais”, cujos anseios políticos são, pela primeira vez, estrategicamente encampados por um grande partido.

A controvérsia entre asquenazes e sefarditas é o *enjeu* dos debates em torno da “identidade nacional” israelense, um país diverso e dividido entre o Ocidente e o Oriente. É diante dessa controvérsia, que Schweitzer questiona

Pode-se falar, nesse contexto, de “cultura nacional”? Pode-se falar em “cinema nacional”? Que significa a produção de um cinema “ocidental” no Oriente Médio, em um país onde metade da população é de origem oriental? (SCHWEITZER, 1997, p. 11)

Não entraremos em maiores detalhes, mas o autor é bastante “relativista” em relação à postulação de uma única “identidade nacional” israelense. De modo conclusivo, se distancia dos demais pesquisadores do cinema israelense, segundo o próprio Schweitzer, que, em sua maioria, postula o caráter “ocidental” dessa cinematografia ou, como quase exceção, a controversa tese de Shohat que interpreta o cinema (e a cultura) israelense como a ação de uma minoria que tenta ocultar sistematicamente o caráter oriental do país.<sup>8</sup> O argumento de Shohat encarna a mais forte crítica à Nova Sensibilidade, acusando o movimento como “uma das manifestações mais temíveis do imperialismo cultural ocidental em Israel”.<sup>9</sup> Simpático ao movimento (formado por jovens cineastas asquenazes, cujos filmes, em sua maioria, retratam uma juventude também urbana e asquenaze), Schweitzer busca fugir do radicalismo ideológico de Shohat, contrapondo-o a outras manifestações do cinema israelense ao longo do tempo.

A produção cinematográfica surge em Israel sob a alçada do Estado, por intermédio de documentários de propaganda sionista, voltados, principalmente, para o incentivo à imigração ao novo país, através de filmes que exaltam a chamada Guerra de Independência (1948-1949), o papel dos pioneiros, os valores coletivistas e o culto ao trabalho. Em suma, trata-se de uma produção didática, financiada pelos órgãos públicos e/ou pelas instituições sionistas nacionais e estrangeiras, com explícitos fins propagandísticos e ideológicos (o “realismo sionista”). A partir de meados da década de 1950, há uma maior presença da iniciativa privada no setor cinematográfico, lançando as bases da indústria fílmica local. O primeiro gênero cinematográfico do cinema israelense é o chamado “nacional-heróico”, em sua maioria, em coprodução com Estados Unidos, Reino Unido e França (o que demonstra a abertura do país ao mercado ocidental), calcados no gênero bélico. Se os filmes didáticos dos anos 1940/50 enfatizam as figuras do pioneiro e do soldado, os filmes “nacional-heróicos”, hegemônicos do final dos anos 1950 e começo dos 1960, se fixam no segundo personagem, glorificando a criação e a defesa do novo país pelas armas durante a Independência ou a Guerra de Suez (1956).

Como podemos ver, a cinematografia israelense, até meados da década de 1960, é essencialmente definida como pedagógica, a serviço do Estado e de seus valores sionista-socialistas, promovendo uma imagem homogênea da sociedade israelense. Esse tipo de cinema é fortemente criticado pela geração “afrancesada” da Nova Sensibilidade. A ambígua relação dos integrantes do cinema moderno israelense com o Estado se deve à sua desconfiança (e sistemática rejeição) à presença do poder público na produção cinematográfica devido ao seu forte caráter de propaganda político-ideológica. Contudo, diante dos sucessivos e cada vez maiores fracassos comerciais de seus filmes independentes, os cineastas da Nova Sensibilidade clamam por uma legislação cinematográfica em favor de realizações com fins “culturais”.

No entanto, coetânea à produção da Nova Sensibilidade, é a onda de “comédias populares” que domina a indústria cinematográfica nacional de meados dos anos 1960 até a década posterior. Voltados à “guerra cultural”, esses filmes, batizados de “Burecas”<sup>10</sup>, de ampla repercussão entre o público “oriental”, abordam com um humor não isento de preconceitos e estereótipos a difícil adaptação dos sefarditas em Israel. Geralmente retratados como personagens bonachões, avessos ao trabalho, astutos, apegados ao núcleo familiar e arraigados aos valores tradicionais, esses filmes relatam o choque comportamental entre os dois segmentos da sociedade israelense, em geral, culminando, no final do filme, em um casamento intercultural. Schweitzer identifica nesse gênero, tão característico do cinema israelense desse período, a forte influência de um “cinema popular oriental”, mais especificamente, de comédias e melodramas egípcios, turcos e iranianos. Porém, apesar da temática e da ampla recepção dos “orientais”, paradoxalmente, as Burecas foram todas realizadas por asquenazes. Apesar de atualmente serem vistas como preconceituosas, essas comédias populares, à semelhança da Nova Sensibilidade, ironizam os preceitos sionistas, como a exaltação ao trabalho e ao comunitarismo, em prol do ócio e da instituição familiar.

A tese de Schweitzer é compreender a irrupção da Nova Sensibilidade no universo cinematográfico israelense, interpretando-a tanto como uma reação ao cinema sionista (os filmes didáticos estatais e os nacional-heróicos) quanto uma contraposição às coetâneas Burecas. Graças a esse argumento, o autor contradiz a ideia de que esses filmes sejam apenas cópias das produções europeias, sem nenhuma relação com o seu ambiente sociocultural e político. Em suma, todo o esforço de Schweitzer é defender a Nova Sensibilidade da acusação de puro mimetismo de uma produção fílmica europeia

e intelectualizada, ao frisar o seu “insuspeito” e entranhado lugar nos debates sociais e culturais de Israel dos anos 1960 e começo dos 1970.

Assim, Schweitzer explica o “apolitismo” da Nova Sensibilidade por dois argumentos. Primeiramente, afirma que tais filmes evitam os temas políticos devido à sua época de produção, a chamada “década calma” (1956-1967), período durante o qual a população de Israel não convive com a guerra. É graças a esse singular momento que há a oportunidade de abordar temas mais “universais” e considerados “apolíticos”, como o amor e a sexualidade. Somente na virada dos anos 1960/70 e na década seguinte (1980), que a presença do tema militar, em um viés não glorificador, surge no cinema israelense, como reflexão sobre essa terrível realidade do país. Portanto, há uma crescente “politização” da cinematografia israelense.

O outro argumento ao “apolitismo” é a já mencionada aversão desses cineastas ao Estado. Os jovens realizadores da Nova Sensibilidade evitam conscientemente a imposição de temas políticos da cartilha do “realismo sionista”, preocupando-se em abordar temas até então ignorados e rejeitados nas expressões artísticas nacionais. Porém, apesar de seu aparente “apolitismo” e de sua crítica ao sionismo (encarnado pelo até então dominante Partido Trabalhista), os cineastas da Nova Sensibilidade se dizem “de esquerda” e, nos anos 1970, por ocasião da “politização” do movimento, temas sociais e políticos (como a “guerra cultural”) são abordados a partir de um olhar crítico e complexo, longe das simplificações preconceituosas presentes nas declarações de intelectuais e dirigentes “ocidentais” e nas Burecas. O vínculo desses cineastas com a esquerda, como frisa o autor, é explícita graças à oposição ao vitorioso *Likud*, em 1977.

Em relação à “questão estética”, Schweitzer se apoia em um rigoroso texto de Metz<sup>11</sup> e no conceito de “cinema de poesia”, proposto por Pasolini.<sup>12</sup> Com base nesse instrumental teórico, sem maiores questionamentos, o autor reconhece o “cinema moderno”, a partir de Metz, como “mais narrativo” que a narrativa clássica, ao acrescentar inovadores procedimentos semânticos. E, em segundo aspecto, o “cinema moderno” expressa uma ampla diversidade de estilos e estruturas, que caracteriza a sua riqueza. Por sua vez, a ideia de Pasolini sublinha a originalidade do “cinema moderno”, ao incorporar na narrativa procedimentos formais através dos quais se “faz sentir a câmera”, explicitando a presença de um narrador e rompendo com as convenções da narrativa clássica. É a partir dessas características que Schweitzer realiza a análise dos aspectos estéticos dos filmes da Nova Sensibilidade. Ou seja, sem se preocupar com os problemas e os pressu-

postos teóricos, o autor simplesmente lança mão de tais ideias (tão problemáticas, como a de Pasolini, apesar de o autor não ignorar essas críticas), para elencar uma série de características temáticas e formais presentes nos filmes do movimento. Estabelece um vínculo com o “cinema moderno” europeu, não negando o seu forte papel influenciador.

É justamente ao comentar esse fascínio pelo cinema europeu em contraponto à influência “oriental”, presente nas Burecas, que Schweitzer, curiosamente, estabelece uma diferença entre o cinema moderno israelense e um exemplo latino-americano, o Cinema Novo brasileiro.

Nós insistimos ainda sobre a ideia segundo a qual a presença de referências ocidentais no cinema da Nova Sensibilidade, quer sejam utilizadas de modo original ou não, coincide com a política oficial adotada nos anos sessenta pelos dirigentes do país. (...) Nada surpreendente, então, que os cineastas israelenses tenham encontrado as suas fontes de inspiração no cinema de autor dos países ocidentais e não naquele dos países do Leste Europeu ou do Terceiro Mundo. No Brasil, por exemplo, o movimento do Cinema Novo representa uma tentativa de conciliar a influência do modernismo cinematográfico ocidental dos anos sessenta com as particularidades da realidade social brasileira. Esse movimento produz um cinema militante, marcado por uma dimensão social e política importante: os filmes da época criticavam sistematicamente o regime político em vigor no Brasil, assim como a invasão do imperialismo econômico e cultural americano. Por outro lado, os cineastas israelenses tiveram a tendência, pelo menos nos anos sessenta, a recorrer aos modelos cinematográficos modernistas evacuando a problemática social de seu país. As tentativas de adaptação das influências cinematográficas estrangeiras à realidade social local permanecem muito raras e aparecem como exceções que confirmam a regra. Sobre este plano, a Nova Sensibilidade não tinha uma concepção ideológica diferente daquela dos dirigentes oficiais: a orientação ocidental tomada pelo cinema corresponde perfeitamente à posição ideológica adotada então em Israel. (SCHWEITZER, 1997, p. 181)

Resumindo, Schweitzer sintetiza a Nova Sensibilidade como um “cinema de transição”, marcado por sua rejeição aos valores sionista-socialistas e que, a partir da assimilação do cinema moderno europeu, busca aproximar-se da realidade nacional em um crescente processo de “politização”.

A contribuição da Nova Sensibilidade à cultura israelense pode se medir principalmente em dois planos: trata-se, de um lado, da introdução em Israel de um cinema moderno, e, por outro lado, do questionamento dos valores fundamentais da sociedade israelense, em particular os valores sionistas. As nuances culturais e políticas que extraímos deste cinema demonstram que este não constitui uma simples imitação dos modelos europeus, mas estabeleceu um diálogo original e dinâmico com a realidade israelense. A problemática levantada por este movimento - a saber, sua hesitação permanente entre a reivindicação de uma arte deslastreada da política e a necessidade de reagir às conturbações atravessadas pelo país -, assim como a questão de uma identidade cultural dividida entre o Oriente e o Ocidente, permanecem, nos dias atuais, os elementos inerentes à reflexão sobre o cinema israelense. (SCHWEITZER, 1997, pp. 255-256)

Em suma, o cinema moderno israelense se caracteriza por um peculiar paradoxo. Como vimos, a partir de Sorlin, os “cinemas novos” se caracterizam por um discurso em prol da “cinematografia nacional”, tanto no sentido de “instituição” quanto de “expressão” nacionais. Curiosamente, os cineastas israelenses se afastam do Estado e, simultaneamente, também dos problemas da realidade nacional. É graças a esse paradoxo que se formou a difundida opinião de que tal movimento é um vanguardismo ocioso, devido ao seu completo esvaziamento dos problemas sociopolíticos do país. A rejeição do público comprovaria hipoteticamente o seu abstracionismo, distinto das Burecas, que apesar do seu olhar preconceituoso, pelo menos, abordam um problema real e efetivo daquela sociedade naquele período.

Interessa-nos assinalar dois pontos. Curiosamente, a defesa de um cinema moderno é contraposto, por Schweitzer, a um “cinema popular” hegemônico na indústria. É possível estabelecer uma comparação entre a sistemática crítica, por parte da Nova Sensibilidade e do NCL, em relação às Burecas e ao “cinema latino-americano clássico” (composto por comédias musicais e melodramas)? O próprio Schweitzer sublinha a influência de um “cinema popular oriental”, que guarda certas semelhanças com o “cinema de gênero” latino-americano clássico. Ou seja, a recusa ao *studio system*, por parte dos cineastas modernos, não ocorre apenas em termos econômicos e organizacionais, mas também em termos estéticos (tanto formais quanto temáticos). Porém, no NCL, esse discurso crítico ao *studio system* adquire explícitas conotações políticas, seguindo o rastro do Neorrealismo italiano. É nesse aspecto que nos deparamos com o segundo ponto. Aparente e paradoxalmente, esse “discurso moderno” não adquire

um sentido político em Israel. Em defesa do movimento, a solução é estranhamente “politizar” o “apolitismo”.

Aliás, Shohat negligencia, em sua crítica da Nova Sensibilidade, um elemento importante que nós largamente sublinhamos aqui: se este movimento volta as costas à realidade israelense, é também por reação ao cinema sionista que predomina na paisagem cinematográfica israelense até o início dos anos sessenta. A necessidade de liberdade criativa explica, em parte, a tendência dos cineastas da Nova Sensibilidade a tratar temas universais, sem ligação com a ideologia sionista-socialista, atitude que um destes cineastas, Igal Bursztyn, perfeitamente resumiu constatando: “Para nós, ser apolítico era um ato político”. (SCHWEITZER, 1997, pp. 199-200)

Portanto, o caráter “apolítico” desse cinema, ao ser interpretado como “político”, aponta imediatamente para os dilemas e as singularidades desta sociedade. E, dessa forma, irrompe o caráter “nacional” dessa cinematografia, uma vez que a Nova Sensibilidade, segundo a estratégia teórico-metodológica de Schweitzer, é contraposto ao cinema sionista e às Burecas, estabelecendo assim um “singular” vínculo com o cinema “político” israelense dos anos 1970/80, por intermédio de sua tese final de que a Nova Sensibilidade se caracterizaria como um “cinema de transição”. Por outro lado, não podemos deixar de sublinhar que frente ao debate entre a “ocidentalidade” e a “orientalidade” da “identidade nacional” israelense, Schweitzer, ao lançar mão do panorama histórico da cinematografia israelense, foge da rigidez conceitual ao defender a ideia da existência de vários “cinemas israelenses”, coadunados com o caráter pluricultural e multi-étnico dessa complexa sociedade. Assim, de “apolítico” e “estrangeirizado”, Schweitzer comprova a singularidade israelense da Nova Sensibilidade, partindo do “impasse ao passe” ao transformar o “apolitismo” em “ato político” e o “não nacional” em uma versão do “nacional”, entre muitas outras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resumindo: segundo Sorlin, os “cinemas novos” se particularizam por um discurso a favor da “cinematografia nacional”, entendendo esse conceito tanto como uma “instituição” quanto como uma “expressão”, de caráter “nacional”. Em relação à Nova Sensibilidade, vimos que o caso israelense é profundamente singular por seu *aparente* esvaziamento da temática nacional, caracterizando-se como um manejo de inovações formais e estilísticas de origem estrangeira e, assim, se definindo como um paradoxo.



O seu “apolitismo” manifesta, em última instância, segundo o recorte historiográfico e estético proposto por Schweitzer, o seu caráter intrinsecamente “nacional”, por intermédio de um aspecto contextual (a “década calma”) e conjuntural (contramodelo ao cinema sionista e simultâneo afastamento da “comédia popular oriental”). Portanto, a partir da análise desse singularíssimo caso, podemos afirmar que o entendimento por “cinematografia nacional” encerra vários sentidos. O procedimento teórico-metodológico de Schweitzer, ao “reabilitar” nacional e politicamente a Nova Sensibilidade, demonstra as polêmicas no debate sobre o “cinema moderno” e, em particular, do “cinema moderno periférico”.

Baseando-nos em Micciché, o “cinema moderno” se define como uma mudança qualitativa em relação a todo o até então aparato cinematográfico. Acima de tudo, a figura do “autor”, que dá não somente um novo *status* ao cineasta, mas ao próprio cinema, uma vez que passa a ser um discurso portador de significações sociais e políticas; não apenas em termos temáticos, mas também (e talvez, sobretudo) em aspectos formais. Graças a esse sentido do fenômeno cinematográfico, se dá um outro sentido também à figura do espectador, interpelado e atuando como uma instância de significação do filme. Por conseguinte, o filme, por sua vez, é considerado uma “obra aberta”, graças ao rompimento das convenções narrativas do cinema clássico. Em função desse consciente rompimento, os realizadores dos “cinemas novos” se empenham na luta pela liberdade criativa e pela solidariedade em nome de princípios estéticos e ideológicos em prol de mecanismos de financiamento e de difusão favoráveis aos seus interesses. Portanto, a “modernidade cinematográfica” se manifesta em, digamos, uma dupla articulação, i.e., tanto em termos de “liberdade criativa”, presente no filme, quanto em termos circunstanciais, em torno do filme.

No entanto, essa dupla articulação inerente aos discursos dos “cinemas novos”, segundo Micciché e Sorlin, é carregada de um sentido “nacional”. Devido a esse viés “culturalista/nacionalista”, os “cinemas modernos periféricos”, de modo substancial, frisam essa duplicidade, nos termos de Sorlin, no sentido de “instituição nacional” (e, assim, a demanda ao Estado por condições favoráveis à produção e circulação dos filmes “nacionais”) e de “expressão nacional” (o que significa uma diferença qualitativa a qualquer produção alheia, seja estrangeira ou nacional, mas fora desses moldes - e, por conseguinte, passa a ser considerado “não nacional”). É relevante frisar que esses dois aspectos estão juntos, i.e., são indissociáveis. No entanto, sem entrarmos em maiores

detalhes, o fundamental no *NCL* é a progressiva absorção das Teorias de Libertação Nacional, que dão um sentido bem próprio à “cultura nacional”, tornando-se um critério-chave para a incorporação de determinado filme e/ou cineasta ao *NCL*. Por outro lado, não podemos deixar de frisar que Sorlin, ao longo de todo o seu estudo, se refere aos aspectos “nacionais”, o que singularizaria mais ainda o *NCL*, já que ele enuncia um discurso em nome de uma “cinematografia continental”.

## REFERÊNCIAS

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. O conceito de “novidade” no projeto do *Nuevo Cine Latinoamericano*. In. *Revista Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, vol. 26, n. 51, pp. 173-192, jan.-jun. 2013.

LAGNY, Michèle. *Cine e história: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Trad. J. Luis Fecé. Barcelona: Bosch, 1997.

MICCHICHÈ, Lino. Teorías y poéticas del nuevo cine. In. MONTERDE, J. E.; RIAMBAU, E. (Org). *Historia general del cine*. Madri: Cátedra, 1995. vol. XI. pp. 15-40.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madri: FCE, 2003.

SCHWEITZER, Ariel. *Le cinéma israélien de la modernité*. Paris: L'Harmattan, 1997.

SORLIN, Pierre. Y a-t-il des cinémas nationaux? In. *Sociétés et représentation*. Paris, n. 3, pp. 409-419, nov. 1996.

## NOTAS

- 1 GARCÍA ESPINOSA, J. *La doble moral del cine*. Madri: EICTV/Ollero & Ramos, 1996. p. 128.
- 2 STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, p. 36.
- 3 Uma geração, em sua maioria, nascida na Palestina, alguns anos antes ou pouco depois da Independência de Israel, em 1948.
- 4 Segundo Schweitzer, o termo “realismo sionista” foi criado pelos historiadores do cinema israelense, Ya’acov e Nathan Gross.
- 5 Schweitzer, em concordância com a opinião comum, estabelece como ponto de partida do movimento, o longa *Hor balevana* (Uri Zohar, 1965). No entanto, devido ao seu original recorte, Schweitzer identifica alguns filmes tardios do movimento, em sua maioria, lançados comercialmente em 1973 e 1974. O autor frisa que vários filmes, rodados anteriores à Guerra do Yom Kippur, entraram em circuito com atraso, às vezes, anos depois. Na ocasião de seu lançamento, muitos críticos chamaram a atenção para o sentimento de conflito iminente em alguns desses filmes. Alguns cineastas do movimento continuam dirigindo até meados dos anos 1980, mas seus filmes possuem aspectos estéticos e de financiamento fora dos característicos do movimento. Portanto, segundo Schweitzer, já não podem mais ser considerados como filmes da Nova Sensibilidade. Assim, os cineastas da Nova Sensibilidade, segundo Schweitzer, são, além de Zohar e Ne’eman, Itzhak Yeshurun, Miha Shagrir, David Grinberg, Ya’acov Vardi, Ya’acov Hame’iri, Alida Guera, Gilberto Toffano, Jacques Katmor, Menahem Binetzki, Boaz Davidzon, Dan Wollman, David Perlov, Moshé Mizrahi, Nissim Dayan, Yaky Yosha e Avraham Heffner.

- 6 Schweitzer frisa que uma das primeiras figuras públicas a se converter ao Judaísmo ortodoxo é Uri Zohar. Atualmente, é rabino e professor em uma *yeshiva*, além de realizar filmes e produzir CDs para fins didáticos e religiosos.
- 7 ALLEN, R.; GOMERY, D. *Film history: theory and practice*. Nova York: McGraw-Hill Inc., 1985.
- 8 Originalmente uma tese de doutorado, defendida na Universidade de Nova York, o estudo de Shohat, segundo Schweitzer, provocou fortes debates nos meios culturais israelenses. Cf. SHOHAT, E. *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- 9 SCHWEITZER, 1997, p. 20.
- 10 Bureca (*boureka*) é um pastel de forno, típico da culinária judaica "oriental".
- 11 METZ, C. O cinema moderno e a narração In.\_\_\_\_\_. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972. pp. 173-216.
- 12 PASOLINI, P. *Empirismo eretico*. Milão: Garzanti, 1991. pp. 167-187.

Artigo recebido: 31 de outubro de 2013

Artigo aceito: 02 de dezembro de 2013