

Alcides Freire Ramos

Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Referencia electrónica

Alcides Freire Ramos, « Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990 », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2007, Puesto en línea el 23 janvier 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index3378.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index3378.html>

Document généré automatiquement le 30 septembre 2009.

© Tous droits réservés

Alcides Freire Ramos

Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990

Hollywood: o grande modelo a ser atingido

- 1 Ao longo da década de 1990, não foram poucos os que saudaram a retomada da produção e, ao mesmo tempo, o surgimento de um “novíssimo” cinema brasileiro. As declarações feitas por profissionais da área cinematográfica em nada faziam lembrar a perplexidade e o pessimismo que se implantou logo após a extinção da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes).
- 2 Passaram a se pronunciar favoravelmente, referindo-se ao surgimento de uma nova maneira de produzir, distribuir e consumir filmes no Brasil. A partir de 1993, começaram a acreditar que a Lei do Audiovisual (1993) tinha aberto oportunidades de financiamento para os cineastas mais capazes e aptos na adaptação às novas condições. E, acima de tudo, apregoavam que as empresas privadas tinham começado a reconhecer a possível obtenção de lucros com o investimento em cinema brasileiro. Tudo parecia indicar, portanto, que estávamos vivendo o nascimento de uma nova e promissora etapa na História do nosso cinema.
- 3 Neste sentido, o aspecto mais noticiado e festejado, atestando esse indiscutível momento de virada, foi a indicação de *O Quatrilho* (1995, Fábio Barreto) para a disputa do Oscar de melhor filme estrangeiro. No processo de convencimento do público brasileiro, obviamente, recursos gigantescos foram mobilizados. Tanto na fútil cobertura televisiva (SBT e Telecine), quanto no subserviente espaço oferecido pela imprensa escrita, jornalistas, articulistas e alguns poucos críticos especializados tiveram oportunidade de externar uma contagiante euforia. Em 25/03/1996, com suas atenções voltadas para a TV, vestidos de verde-amarelo, muitos brasileiros espalhados pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul torceram pela vitória de *O Quatrilho*, respondendo à insistente conclamação da imprensa.
- 4 Apesar disso, F. Barreto voltou para o Brasil de mãos abanando. A produção holandesa *A excêntrica Família de Antonia*, da cineasta Marleen Gorris, ficou com o prêmio. Mas, o tom geral que ficou de tudo isso, graças ao modo como se interpretou o significado do evento, é que a simples presença de *O Quatrilho* no espetáculo promovido pela “academia” já se constituía como um “marco histórico”. E gostar do “novíssimo” Cinema Brasileiro era algo politicamente correto, pois, quem diria, disputar uma estatueta (*Oscar*) tinha se tornado um fato notável. É isto o que queriam fazer crer produtores, cineastas, distribuidores, exibidores e jornalistas naquele momento histórico.

A inversão de paradigmas

- 5 Sem dúvida, a década de 1990 tornou-se um momento de transformações nas perspectivas estéticas. Diretores como Glauber Rocha ou Leon Hirszman, idéias como “Estética da Fome”, “Descolonização”, “Cinema de Autor” ou “Representação anti-naturalista”, revistas como *Positif* e *Cahiers du Cinéma* ou ainda filmes como *São Bernardo*, *Deus e o diabo na terra do sol* ou *Terra em transe* não serviam de inspiração para os “novíssimos” cineastas. Ao contrário, faziam parte de um passado que deveria ser definitivamente esquecido.
- 6 Mas, verdade seja dita, os “novíssimos” não estavam sozinhos nisso. Vale a pena lembrar: até um cineasta como Walter Lima Jr., que se formara em estreita ligação com as idéias mais conseqüentes dos anos 1960, fez uma significativa revisão de posições. Para Lima Jr, “o Cinema Novo não foi bem entendido pelas pessoas que participaram dele. [...] Ele seria totalmente novo quando saísse do gueto e aceitasse a *internacionalização*. O cinema estava passando a ser *internacional* e nós ficamos fora disso. Aí se inventou – com a cumplicidade

dos militares – a Embrafilme (grifos nossos)”.¹ Por isso, na mesma matéria, defendeu como inspiradora, mesmo hoje em dia, a experiência do Instituto Nacional do Cinema, criado em 1967 e então dirigido pelo cineasta Flávio Tambellini.

7 O trecho citado é pequeno, mas vai direto ao ponto: o “nacionalismo crítico” que norteou a atuação dos cineastas dos anos 1960 deveria ser abandonado. Não deixa de ser irônico observar que a mais acabada formulação do projeto de inserção internacional do cinema brasileiro – por isso mesmo capaz de tornar inteligível o processo em curso – tenha sido produzida por um diretor cuja obra está intimamente ligada ao que deve ser esquecido. Como se vê, os “novíssimos” estavam bem acompanhados.

8 Com efeito, quando em março de 1990, o então presidente Fernando Collor de Melo assinou uma importante Medida Provisória, extinguindo a Embrafilme, o Conselho Nacional de Cinema e a Fundação do Cinema Brasileiro, a opinião generalizada entre os cineastas foi de inteira aprovação. Para muitos, a Embrafilme há bastante tempo havia deixado de ser um órgão eficiente na tarefa de estimular a nossa produção cinematográfica. Sua extinção, simbolicamente, marcou o fim de um ciclo.

9 Isto pode ser dito porque, ao impor sua política de terra arrasada, encerrou as relações mantidas entre Estado e Cinema, mandando pelos ares a ideologia do intervencionismo estatal, que fora a base de sustentação do filme brasileiro desde a década de 30.² Foi aberta, desta forma, uma evidente ruptura com o passado e, por consequência, os “novíssimos” cineastas – graças ao apoio tácito dos “antigos” – foram libertados para sonhar, isto é, apostar numa futura e promissora inserção no mercado nacional e internacional.

10 Diante disso, é fácil entender porque o nosso “novíssimo” cinema não tinha o menor constrangimento em se mostrar avesso a qualquer forma de nacionalismo. O objetivo último a ser alcançado é a conquista do mercado internacional. E disso estes diretores não se afastavam um só milímetro. A iluminação, o figurino, a interpretação dos atores, os cortes, a montagem, os movimentos de câmera, tudo enfim que se relaciona com a linguagem cinematográfica deveria estar de acordo com o gosto do público estrangeiro (particularmente do norte-americano).

11 O mesmo pode ser dito sobre os temas que eram escolhidos por nossos diretores. Por este motivo, é possível afirmar: a *globalização*³ estava sendo encarada como algo *inevitável* e, por consequência, *desejável*. Hollywood apresentava-se como o grande paradigma estético daquele momento histórico.

12 Neste sentido, o assunto principal deste ensaio é pensar criticamente os limites das propostas dessa “fase” da cinematografia brasileira, focalizando particularmente *Carlota Joaquina* (1995, Carla Camurati), *O Quatrilho* (1995, Fábio Barreto) *Terra Estrangeira* (1995, Walter Salles), *Jenipapo* (1996, Monique Gardenberg) e *O que é isso, companheiro?* (1997, Bruno Barreto).

13 Recentemente, vários estudiosos das questões cinematográficas no Brasil lançaram ensaios importantes que, de formas variadas, discutem esse período histórico.⁴ Em diálogo com essa bibliografia, este nosso ensaio pretende oferecer uma contribuição que propicie uma compreensão crítica das obras tratadas.

Um “Brazil” bem “brasileiro”

14 Tendo sido a primeira grande manifestação desta “novíssima” safra de filmes, *Carlota Joaquina* (1995, Carla Camurati) foi saudado pela sua capacidade de promover a reconciliação do nosso público com o cinema produzido no Brasil.

15 Carla Camurati não era de todo inexperiente em termos cinematográficos, pois, além de sua carreira de atriz (iniciada em 1979), anteriormente tinha se dedicado a dois curtas-metragens: *A Mulher Fatal encontra o Homem Ideal* (1987) e *Bastidores* (1990). Para esta diretora

“quase-iniciante”, o sucesso de bilheteria não significou, porém, unanimidade. Este é o aspecto mais relevante que se deve registrar da repercussão de seu longa-metragem, embora suas conseqüências mais profundas ainda não tenham sido devidamente discutidas.

16 A “quase-polêmica-nacional” que foi provocada pela cineasta decorria do modo como foi contada uma passagem da história brasileira. Os problemas apontados não estão, porém, na cronologia adotada pela cineasta, tampouco na ausência de pesquisa, o que, aliás, foi feito até com dedicação. Na verdade, estão na maneira de *reconstituir o caráter das personagens*. D. João, por um lado, é tratado como um jovem covarde, “abobalhado” e “corno manso” que está sempre às voltas com coxas de galinha e com a demência de sua mãe. A sua dificuldade em tomar decisões foi retratada numa das frases mais hilariantes do filme: “quando não sabemos o que fazer, o melhor é não fazermos nada”. A ironia, neste caso, recebeu um toque especial, graças à interpretação de Marco Nanini. Por outro lado, se Carlota, quando criança, viveu num ambiente alegre e musical (como era a Corte Espanhola), no momento em que se tornou adulta, porém, passou a conviver com outra realidade: a tristeza da Corte Portuguesa. Neste novo contexto, dominando totalmente o marido, transforma-se numa devoradora de homens, com os dentes podres, bigode e vários filhos bastardos. No caminho de volta à Europa, profere a frase que sintetiza sua rápida passagem pelo Brasil: “desta terra não levo nem a poeira nos sapatos”, cujo tom irônico foi reforçado pela brilhante interpretação de Marieta Severo.

17 Sem dúvida, este tratamento foge da concepção heróica e pomposa tão marcantes em nossos filmes históricos. Quase sempre, os grandes vultos do passado (por exemplo: D. Pedro I, Tiradentes, Getúlio Vargas, JK, Jango, etc) são lembrados com dignidade, apreço e reverência. Suas histórias, cada uma a seu modo, fazem parte do processo de desenvolvimento da nação brasileira. D. João, em manuais escolares, é retratado como o responsável pela introdução de práticas econômicas livre-cambistas no Brasil (liberação de entrada de navios estrangeiros, por exemplo) pelo estímulo à cultura (criação da Imprensa Régia, do Museu Nacional, da Biblioteca Real, da Academia de Belas-Artes e incentivo à chamada missão francesa) e pela criação do Banco do Brasil. Algumas destas realizações estavam presentes em *Carlota Joaquina*, mas o modo de fazer referências a elas é que não coincide com o *tratamento tradicional*. A capacidade do filme de C. Camurati em gerar polêmica residia nisso: ele fugiu da grandiloqüência.

18 *Carlota Joaquina*, neste sentido, apresentou-se como uma manifestação cinematográfica marcada pelo *ceticismo*. O filme, a princípio, afirmava-se como o pensamento de uma geração jovem descrente diante de sua *história*. Esta não era encarada como uma herança inspiradora e modelar, mas como um fardo muito pesado e que precisava ser exorcizado. Esta postura não se mostrou suficientemente crítica, porém, a ponto de conseguir propor uma outra visão. Por isso, adotou-se uma *atitude irônica* que distanciava o filme do modelo tradicional (um filme seriamente centrado numa personalidade que ocupou um papel de destaque), mas não radicalizava sua proposta a fim de rejeitar este modelo e propor outro (bem ou mal escolheu Carlota Joaquina, alguém que esteve muito próximo do centro de poder em sua época). O filme não creditava valor positivo às figuras históricas que escolheu como tema. Elas não se constituíam como uma referência relevante do nosso “passado”. Em suma: o legado deixado por estas personagens não se apresentava como modelo orientador para nossa ação (presente) e, por conseqüência, tampouco se mostra como algo que poderia nortear projetos (futuro). Ao contrário, o deboche/sarcasmo com que foram tratadas é a melhor demonstração desse olhar negativo. É este o traço mais importante do filme de C. Camurati.

19 Como sabemos, todo e qualquer filme dialoga com o contexto sócio-político em que foi realizado. Por isso, se este filme abordou um tema histórico (algo que esteja consagrado em nossos manuais como fazendo parte de “nosso passado”), a sua articulação com a história se dá em um duplo nível. Primeiro: o do filme como ensaio de interpretação de um “fato histórico”. Segundo: o diálogo do filme com os aspectos contemporâneos, ou melhor, com

as circunstâncias sociais e políticas do momento de sua produção e exibição. Assim, não é difícil perceber que o discurso sobre a História (“passado”) está intimamente ligado ao presente e, conseqüentemente, às suas mais diversas lutas políticas. Impor uma determinada interpretação histórica é, ao mesmo tempo, impor uma interpretação do presente. Toda vez que se propõe uma interpretação única da história, simplificando-a, ocultando as contradições, as divergências os confrontos, o resultado é, por extensão, impor uma visão única do presente. Neste sentido, em que medida *Carlota Joaquina* dialogava com a conjuntura política brasileira dos anos 1990?

20 Com efeito, aquele momento histórico estava marcado, sobretudo, por um debate acerca do papel do Estado. Para o pensamento então dominante, o Estado tinha se tornado grande demais. As empresas estatais tendiam a ser ineficientes, devido à incapacidade dos poderes públicos em impor a elas alguma espécie de controle. As saídas que foram apresentadas para superar este quadro materializavam-se nas chamadas “reformas”: diminuição do tamanho do Estado, desregulamentação da economia, etc. Ora, o filme de C. Camurati, dialogou sensivelmente com esta conjuntura. O tema escolhido pela cineasta (vinda da família real para o Brasil) tocava, sem dúvida, na questão do Estado brasileiro.

21 Neste sentido, vale a pena lembrar alguns dados históricos importantes. Com a instalação da corte no Rio de Janeiro, os senhores rurais brasileiros passaram a ter, pelo menos do ponto de vista teórico, a oportunidade de influir diretamente nas decisões do governo. Na prática, contudo, sofreram a concorrência dos ricos comerciantes, na maioria portugueses, que se aliaram à nobreza com cargos públicos que acompanhara o regente na fuga. Além disso, D. João manteve o governo dentro da tradição absolutista, o que restringiu a participação dos senhores rurais na vida política. O *Estado* português que foi reconstituído no Brasil *parecia não ter relação alguma com a sociedade brasileira, e o seu governo acabou se transformando numa espécie de entidade estranha, que pairava acima da própria sociedade*. Nesta linha de raciocínio, a criação do Banco do Brasil demonstra exemplarmente este afastamento Estado-Sociedade. Ao invés de atuar como instituição de fomento aos setores produtivos (comércio, indústria, agricultura), na realidade serviu como mero instrumento das finanças do Tesouro Real, permitindo ao governo emitir papel-moeda *apenas para suprir suas necessidades*.⁶

22 Diante disso, não é difícil imaginar o motivo pelo qual, em *Carlota Joaquina*, no momento de retratar a criação do Banco do Brasil, a cena tenha sido tão marcada pelo deboche/sarcasmo. O que o filme mostra rebate de imediato sobre os espectadores. E as (preocupantes) gargalhadas (neoliberais) se espalhavam pela sala de exibição...

23 Por fim, cabe ressaltar: a única personagem tratada com seriedade é a do funcionário do governo inglês que – de modo discreto, mas firme e pragmático – passeia pela Corte, oferecendo sugestões a D. João. Este, em meio a coxas de galinha, entre uma mordida e outra, aceita “abobalhado” as gentilezas do “aliado”. C. Camurati, assim, reforça uma antiga escala de valores: os latinos (portugueses em especial) são irracionais e os anglo-saxões caracterizam-se pela eficiência.

24 De acordo com a interpretação histórica defendida no filme, se o Brasil não tivesse uma tão forte herança latina..., talvez pudesse “dar certo”.

O nacional-cosmopolitismo conservador

25 Naquela conjuntura, *O Quatrilho* (1995, Fábio Barreto) foi, sem dúvida, a face mais festejada desta “nova” safra, graças à sua indicação para concorrer ao *Oscar* de melhor filme estrangeiro. De início, o que cabe destacar é que ele foi objeto de um curioso debate na imprensa.

26 Foi saudado, por um lado, como a grande novidade deste momento, pois, recusando fórmulas já consagradas pelo nosso cinema *ao longo de sua História*, teria criado um caminho próprio, na sua busca de comunicação com o grande público: “a história dos casais com sotaques italianos não pegou nenhum dos atalhos que levaram o cinema brasileiro à fama no exterior”.⁷

27 Por outro lado, ao mesmo tempo em que foi festejado como uma indiscutível demonstração do renascimento do cinema entre nós, *O Quatrilho* foi criticado por ser “muito afastado da realidade brasileira [...]” ou, em outros termos, por ser um filme “pouco brasileiro, nada problematizador de nossa realidade”.⁸

28 Ademais, de acordo com os argumentos que foram apresentados pelos produtores, a perspectiva cinematográfica adotada pretendia criar traços de semelhança entre os imigrantes italianos instalados no Rio Grande do Sul com os pioneiros norte-americanos. Neste caso, conscientemente, as opções feitas pretendiam provocar no público dos EUA uma sensação de familiaridade. Convencido disso, Luiz Carlos Barreto afirmou:

“o filme (*O Quatrilho*) tem tudo a ver com a história americana. Os EUA são um país de imigrantes como o nosso, tem muitos italianos. Aqueles da Califórnia, que plantaram vinhedos. O herói econômico, aquele capitalista que vence na vida, é outro mito caro aos americanos. É o típico *self-made man*. Eles têm essa filosofia de desbravamento de terras”⁹.

29 Diante dessas opiniões, cabe perguntar: em que medida *O Quatrilho* se apresentou como uma novidade na história do cinema brasileiro? Ou ainda: em que medida *O Quatrilho* abandonou a representação da brasilidade?

30 Aqueles que responderam que *O Quatrilho*, de fato, teria inaugurado um caminho totalmente novo entre nós, fizeram-no porque acreditavam que o filme de F. Barreto abandonava uma tradição bastante arraigada em nosso pensamento cinematográfico: *o anticosmopolitismo*. Esta forma de pensar pode ser encontrada em declarações de diversos cineastas e críticos brasileiros. Mas, apenas para lembrar os mais importantes, poderíamos citar três.

31 O primeiro é o cineasta Alberto Cavalcanti. Segundo ele: “o perigo é que o nosso filme se torne cosmopolita e deixe de exprimir uma realidade brasileira que, todos nós sabemos, é o maior trunfo, a maior fonte de interesse no mercado estrangeiro (grifo nosso)”¹⁰.

32 O segundo é o cineasta Lima Barreto. Para ele: “o mal do cinema brasileiro tem sido a pretensão de estrangeiros que nada conhecem do nosso povo e dos nossos costumes [...]. Eu sou o primeiro a saber que o que há de bonito e original no Brasil está *da Bahia para lá. O Sul já se contaminou de hábitos, da mentalidade e da feição humana alienígenas* (grifos nossos)”¹¹.

33 O terceiro é o crítico Paulo Emílio: “O folclore nordestino, emanação das condições sociais, retrógradas, conserva uma enorme vitalidade, inclusive e sobretudo para os sulistas, que tiveram suas tradições populares devoradas pelo progresso. *Amar o norte é uma das maneiras que o paulista encontra de sentir-se efetivamente brasileiro* (grifo nosso)”¹².

34 Portanto, na opinião de muitos, o filme de F. Barreto se caracterizava como uma novidade, já que se contrapunha à tradição *anticosmopolita*. Quem se manifestou dessa forma partia do seguinte pressuposto: *a busca da brasilidade*, como estratégia de comunicação com os públicos brasileiro e internacional, é o traço principal e único da nossa cinematografia.

35 No entanto, à luz de uma observação atenta da História do cinema brasileiro, é possível afirmar: *O Quatrilho* não inaugurou ou criou uma nova forma de se comunicar com o público, sobretudo o estrangeiro. Nesta medida, o incontestável sucesso de bilheteria que foi obtido pelo filme de F. Barreto nos cinema brasileiros, bem como o fato de ter sido indicado para a disputa de um *Oscar*, parece mostrar que, em diversos segmentos (produtores, diretores, críticos, público em geral, etc), vivíamos uma retomada tácita das polêmicas opiniões de um produtor/diretor muito atuante nos anos 50. Trata-se de Flávio Tambellini. Para ele,

“simplesmente não existe o que se convencionou chamar de *tema brasileiro*. Um tema é sempre *universal*; apenas apresenta-se nesta ou naquela área geográfica, cultural, social e humana com características específicas de forma. O fenômeno social, por exemplo, que no Brasil adquiriu a forma de *cangaço*, podemos identificá-lo em outros países sob formas diferentes. A medula, porém, será sempre a mesma. O problema do *nacional* diz, pois, respeito à ambientação de um

tema e não ao *tema em si* [...]. Não existe qualquer contradição entre *nacional* e o *universal*; antes, um é o veículo do outro [...] (grifos nossos)”.¹³

- 36 Neste sentido, se ao invés da palavra “cangaço” utilizássemos a expressão “imigração italiana” teríamos a melhor explicação para o sucesso (no Brasil e no exterior) da estratégia de *O Quatrilho*. Desta forma, é possível dizer: o filme de F. Barreto inscreve-se numa tradição segundo a qual *é possível ser cosmopolita, sendo também nacional*. *O Quatrilho*, portanto, não inaugurou, no sentido forte do termo, uma nova forma de produzir filmes no Brasil.
- 37 Pelos mesmos motivos, tampouco pode ser considerado um filme *pouco brasileiro*. Afirmar isso é desconsiderar a relação dialética existente nos termos nacional/internacional, além de não levar em conta que o público brasileiro se identificou com o que viu na tela – mais até do que o público nova-iorquino que preferiu o concorrente holandês.
- 38 O maior problema do filme de F. Barreto, na verdade, reside na forma como resgatou um importante capítulo da História brasileira, desconsiderando os processos sociais aí presentes. Para perceber isso, basta que se apresente um quadro resumido do processo imigratório.
- 39 Com efeito, a colonização foi presidida pela ocupação de áreas pouco povoadas (em particular, as regiões de fronteira), dinamizando-as economicamente com base no trabalho do imigrante. Apesar do otimismo na criação das colônias, as dificuldades encontradas eram grandes. A propaganda do governo e dos particulares nem sempre correspondia à verdade. As estradas eram péssimas. O afastamento de centros consumidores dificultava a venda dos produtos. Ademais, Justiça, Escola e Igreja eram muitas vezes inacessíveis, devido ao isolamento dos núcleos. Poucas áreas tinham ferrovias que facilitassem os contatos. A falta de conhecimento das reais condições do país e das técnicas agrícolas a serem empregadas causaram muitos fracassos. É claro que, havendo boas condições, como mercados consumidores próximos, estradas e terras férteis, os imigrantes enriqueciam, dando origem a uma paisagem marcada pela prosperidade.¹⁴
- 40 Diante disso, é fácil perceber porque a história retratada em *O Quatrilho* está longe de conseguir oferecer um quadro convincente do processo de ocupação das terras do Rio Grande do Sul. Este processo, cabe enfatizar, foi contraditório e marcado por inúmeras dificuldades.
- 41 Poder-se-ia objetar, porém, que F. Barreto não tinha a obrigação de produzir um rigoroso tratado histórico-sociológico sob a forma de um filme, pois, certamente, correria o risco de não conseguir cativar a atenção do grande público. Obviamente, não é isso o que querem sugerir as observações feitas até aqui. O que se deseja destacar são *as opções feitas pelo Diretor*. Uma pesquisa um pouco mais profunda em relação ao tema tratado poderia trazer elementos capazes de matizar o quadro.¹⁵ A narrativa, no entanto, faz com que o espectador acompanhe, em detalhe, apenas uma bem-sucedida trajetória de enriquecimento.
- 42 F. Barreto estaria, desta forma, querendo recusar uma postura de denúncia? Parece bem provável. Naquela conjuntura, preocupar-se com as “mazelas sociais” é uma atitude que era considerada como algo *démodé* ou, então, era dar provas de *fracassomania*. Por isso, as suas opções enfatizavam valores tidos como adequados à nossa realidade. Em suma: num momento em que os mercados mundiais se interligavam, exigindo de cada país envolvido gigantescos saltos de produtividade, é preciso olhar atentamente para o Brasil que se dedicou ao “trabalho árduo”, “deu certo” e “prosperou”, sobretudo exaltando-o.
- 43 Ao lado disso, como não contribuíam para a disseminação do ideário neoliberal, era preciso – à semelhança de F. Barreto – deixar de lado as denúncias das diversas formas de opressão e de exploração que marcaram (e marcam, ainda hoje) amplos segmentos sociais no Brasil, inclusive na região sul do país, ocupada/colonizada por imigrantes italianos. É isso o que permite definir *O Quatrilho* como um *filme brasileiro marcadamente conservador*.

Quando o Brasil devora os brasileiros

- 44 O filme *Terra Estrangeira* (1995, Walter Salles), à época de seu lançamento, foi saudado por muitos críticos como uma das grandes novidades do cinema brasileiro. Salles não era de todo inexperiente em termos cinematográficos.
- 45 Além de suas atividades como produtor de Vídeo (a *Vídeo Filmes* já fez mais de 250 filmes) e incursões em programas na TV (*Conexão Internacional*, por exemplo), anteriormente tinha se dedicado à realização de *A Grande Arte* (1991), seu primeiro longa-metragem. Totalmente falado em inglês, o seu trabalho de estréia já indicava o desejo de inserção no mercado internacional.
- 46 Sob este ponto de vista, este seu segundo trabalho deu continuidade ao anterior e mostrou-se um bom exemplo de filme brasileiro feito para se adequar às exigências daqueles tempos de neoliberalismo e globalização. Na verdade, o que o diretor desejava, além de obter sucesso entre os brasileiros, era a adesão do público estrangeiro. Vale lembrar: *Terra Estrangeira* teve passagens felizes nos festivais de Paris, San Sebastián, Londres e Roterdã. O filme de foi idealizado de modo a se tornar uma mercadoria vendável no mundo inteiro.
- 47 Por isso, o Brasil visto na tela é, ao mesmo tempo, familiar e estranho. É um país urbano, neuroticamente claustrofóbico, em que tudo vem pela TV e cujos traços característicos o tornam comparável a qualquer metrópole envolvida em crises econômicas, políticas e sociais.
- 48 Não obstante, *Terra Estrangeira* conta uma história que possui uma ligação indiscutível com a realidade brasileira. A narrativa, à moda da História Imediata¹⁶, é ambienta num momento particularmente infeliz da história recente do Brasil: o *Plano Collor*.¹⁷ Todos nós sentimos bem de perto seus efeitos. Ele nos mobilizou totalmente. Todos podem se lembrar em que lugar estavam no dia do anúncio do confisco. Quais os sonhos tentava concretizar naquele momento; e o que conseguiu realizar, apesar das medidas governamentais.
- 49 Como isso foi retratado na película?
- 50 O protagonista, Paco (Fernando Alves Pinto), é um rapaz de 21 anos. Mora na cidade de São Paulo, num pequeno apartamento localizado numa região que, embora central, tinha se desvalorizado, em virtude da construção de um absurdo viaduto, popularmente apelidado de “Minhocão”.¹⁸ Paco alimenta o sonho de ser ator. Sua mãe (Laura Cardoso) é uma imigrante espanhola que sonha em voltar para a terra natal, San Sebastián. Tenta juntar algum dinheiro para a viagem trabalhando como costureira.
- 51 Cabe destacar um aspecto importante: a relação mãe-filho (saliente-se a ausência da figura paterna) se estabelece no ambiente característico da baixa classe média paulistana, marcado pelo desenraizamento e pela solidão. E, como afirma uma importante pensadora: “o enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. [...] O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro”.¹⁹ Por isso, os personagens demonstram tanta desesperança em relação à política.
- 52 Não obstante, os poucos sonhos que ainda restam aos personagens “vão pelos ares” com o Plano Collor. As imagens vindas da TV e capturadas no pequeno aparelho mostram o anúncio do confisco. Fernando Collor e sua ministra da economia, Zélia Cardoso de Melo, tentam explicar o inexplicável: aquelas pequenas quantias, guardadas com tanto sacrifício, estavam “congeladas” nos bancos... A mãe de Paco morre ali mesmo... diante da TV...
- 53 Paco fica sem perspectivas. O seu desenraizamento latente foi levado ao limite. O pouco que lhe restava – o laço afetivo com a mãe – acabara de romper-se. Não é à toa, portanto, que o personagem passe, neste momento, a perseguir um projeto que, originalmente, não era seu: ir para San Sebastián. Realizar o sonho da mãe é a maneira que encontrou de continuar em contato com ela.

- 54 Na esquina da Av. Ipiranga com a Av. São João, no Bar do Restaurante Brahma, ponto de encontro da boêmia paulistana, Paco conhece o contrabandista Igor (Luís Melo). A partir daí a possibilidade de viajar torna-se realidade. Neste ponto, o filme deixa de ser um instantâneo da história brasileira e transforma-se numa espécie de indagação a respeito da condição existencial daqueles que se auto-exilaram em 1990. Só que isso foi feito numa tonalidade que flerta as narrativas clássicas dos filmes *noirs*²⁰ e dos *road movies*.
- 55 Esta parece ter sido a “fórmula” encontrada pelo cineasta para comunicar-se com o público estrangeiro. E é exatamente aqui que começam os problemas. Os tão interessantes temas que se anunciavam desde o início (política X indivíduo durante o governo Collor; enraizamento X desenraizamento no contexto da globalização, etc) perdem-se por completo. E o que foi colocado no lugar, principalmente para o público brasileiro, não parece ser tão importante assim...
- 56 O filme, na verdade, se afirmou como uma das maneiras de exteriorizar o pensamento de um segmento da geração jovem, dos anos 1990, totalmente descrente diante da política. O “p” minúsculo aqui não é algo irrelevante. A política não é encarada como uma atividade inspiradora e modelar, mas como um fardo muito pesado e inútil. Esta postura não é suficientemente crítica, porém, a ponto de conseguir propor uma outra visão.
- 57 Em suma: os projetos políticos em disputa naquele período não se apresentaram como modelos orientadores para a ação e, por conseqüência, tampouco se mostraram como algo que poderia indicar projetos futuros. Diante disso, fica a pergunta: de que maneira *Terra Estrangeira* dialogou com as circunstâncias sociais e políticas do momento de sua produção e exibição?
- 58 Em *Terra Estrangeira* não se falou dos que, apesar de tudo, preferiram ficar por aqui. Não se tratou daqueles que pintaram a cara e, ingenuamente ou não, foram para as ruas. O instantâneo proposto escolheu exatamente aquele segmento da juventude que, sem perspectivas, “preferiu por o pé no aeroporto” e “dar o fora”...
- 59 As escolhas foram feitas pelo roteirista/diretor. E é isso o que o espectador provavelmente levou em conta em sua apreciação quando esteve diante da tela do cinema assistindo à película. De qualquer modo, é possível afirmar que esta fase da produção cinematográfica, ao invés de uma abordagem marcada pela crítica e pela denúncia (traço definidor de nossos melhores filmes dos anos 1960 e 1970), grosso modo, caracterizou-se pelo desejo de afagar o público com estórias que tendiam a reafirmar as concepções ideológicas dos segmentos sociais dominantes.

“Djenipapow”: Jenipapo made in Brazil

- 60 Participando deste momento em que o cinema brasileiro “renasceu”, Monique Gardenberg era uma cineasta também “quase-estreada”. Antes de *Jenipapo* (1996), que é o seu primeiro longa, tinha tido uma experiência com curta-metragem: *Diário Noturno*. Contando com Marieta Severo no papel principal, *Diário* fez boa figura em festivais e foi exibido na televisão brasileira (numa retrospectiva de filmes curtos realizada pela TV Bandeirantes).
- 61 Naquela oportunidade, M. Gardenberg trouxe para as telas temas bem conhecidos pelos brasileiros e que, felizmente, estavam longe de reafirmar valores dominantes. O Movimento dos Trabalhadores Rurais “sem-terra”, a atuação da parcela progressista da Igreja Católica engajada na luta contra as desigualdades no campo, um Parlamento marcadamente conservador em sua maneira de encarar a questão social e a Imprensa sensacionalista interessada exclusivamente no aumento das vendas.
- 62 Estas são as personagens principais de *Jenipapo*. E ninguém pode negar: tudo isso fez (e faz) parte de nossa realidade. Apesar disso, ao sair da sala de exibição, o espectador foi dominado por uma dúvida e provavelmente se perguntou: que país é este? Será que o quadro de valores dominantes, desta vez, foi realmente abalado?

- 63 À semelhança dos demais filmes desta safra, *Jenipapo* pretende ser nacional, sendo também cosmopolita. Por isso, o Brasil visto na tela é, ao mesmo tempo, familiar e estranho. É um país agrário, quase exótico, cujos traços característicos o tornam comparável a qualquer país da América Latina.
- 64 Na verdade, é como se Gardenberg estivesse morando nos EUA e, com os pés fincados em Nova Iorque, olhasse para o Brasil. O resultado obtido parece indicar: o que a diretora desejou, além de sucesso entre os brasileiros, era a adesão do público estrangeiro, particularmente o norte-americano. Vale lembrar: *Jenipapo* teve passagens felizes nos festivais de Toronto (Canadá), Roterdã (Holanda) e Sundance (EUA). A perspectiva de vê-lo, com sucesso, incluído no circuito exibidor estrangeiro não era algo tão distante assim.
- 65 E isso, ao que tudo indica, infelizmente, parecia não mais incomodar os brasileiros. O uso do inglês, por exemplo, para um país que se “acostumou” a “ler legendas”, ao invés de “ver e ouvir filmes”, não chegou a produzir revoltas violentas. Este esquema – língua inglesa em filmes brasileiros – fora utilizado recentemente por *Carlota Joaquina* e isto não impediu que o grande público comparecesse, em massa, às salas de exibição.
- 66 Do mesmo modo, *Jenipapo* faz uso do modelo narrativo tradicional (Hollywoodiano), que, a julgar pelos demais filmes analisados neste ensaio, estava rapidamente se tornando o padrão dominante. Por isso, é possível dizer: o filme de Gardenberg foi idealizado de modo a se tornar uma mercadoria vendável no mundo inteiro.
- 67 Não obstante, *Jenipapo* conta uma história que possui, segundo a diretora, um agradável “sabor regional” e, acima de tudo, pretende ser politizado. De um lado, é um regresso de Gardenberg ao seu universo de formação mais íntimo. Ela não se cansou de declarar em entrevistas que o título do filme foi retirado de uma fruta de sua infância, passada no nordeste brasileiro (Bahia).
- 68 De outro, o universo temático (Reforma Agrária, Igreja Católica, por exemplo), segundo ela, deita raízes em sua juventude: “fui uma estudante ultra-politizada e desde que larguei o movimento estudantil, não soube mais onde andava esse meu lado. Se não tivesse interrompido minha militância política, hoje eu seria deputada ou prefeita. Ou teria feito carreira acadêmica”.²¹ Entretanto, quando analisamos o filme de modo atento, é possível perceber que as tais características regionais foram conscientemente apagadas. Do mesmo modo, a tal politização ficou apenas no projeto...
- 69 Com efeito, *Jenipapo* trabalha com o tema da Reforma Agrária. Fez isso a partir da trajetória de um padre americano, Lewis Stephen (P. Bauchau), que, logo de início, anunciava o extermínio de líderes do movimento dos “sem-terra” (“estes homens estão marcados para morrer”) e, ao longo da narrativa, esquivou-se de entrevistas por motivos que a trama só revelaria no final.
- 70 Este padre engajado é homossexual e está sendo ameaçado por capangas pagos por latifundiários. Sua opção sexual, a qualquer momento, pode ser revelada publicamente, caso não se cale. Entre pequenas cenas em que aparece distribuindo alimentos para camponeses pobres ou celebrando missas, L. Stephen é tratado como um homem dividido (sexualidade X política) e angustiado (falar ou não) com a possibilidade de perder todo o seu trabalho, em virtude de chantagens.
- 71 Neste contexto, o tema da Reforma Agrária, bem como o do engajamento da Igreja Católica,²² ficou bastante reduzido, já que concorre com outro também de inegável importância: o da chantagem sofrida por um homossexual de projeção pública. Ademais, os (poucos) melhores momentos são os que mostram manifestações de rua promovidas pelos “sem-terra”, a violenta reação da polícia e as torturas/assassinatos. Ocorre, porém, que tudo isso recebeu um tratamento demasiadamente rápido e superficial. Isto talvez seja um dos resultados das concessões feitas à linguagem Hollywoodiana.
- 72 O mesmo pode ser dito em relação ao tema da Imprensa. É a partir do jornalista americano Michael Coleman (H. Czerny) que *Jenipapo* toca numa das mais importantes questões nosso tempo: a da passagem de um jornalismo de opinião para um jornalismo empresarial.²³ Na

verdade, M. Colleman é um profissional ambíguo: ao mesmo tempo em que é obcecado por L. Stephen (mantém um arquivo com recortes de jornal, guarda vídeos em que celebra missas, etc) é capaz de tudo para obter uma entrevista com o Padre. Neste esforço, mantém um caso amoroso com uma funcionária (Julia Lemmert) que trabalha no escritório de um membro da comissão de Reforma Agrária do Congresso, bem como flerta com uma “socialite” (Marília Pera) que se dedica a obras de caridade na Igreja do Padre Lewis.

73 Como não consegue obter rapidamente o que pretende, se vê pressionado pelo esquema do jornal em que trabalha (*Brazilian Tribune*). Uma colega (Ana B. Nogueira), em especial, não concorda com seus métodos inescrupulosos. O chefe de redação (Daniel Dantas), porém, estimula a sua competitividade. São reconstituídos, dessa forma, alguns “flashes” do cotidiano do jornalismo empresarial. Ou seja, é mostrado um esquema de trabalho a partir do qual é preciso, de qualquer maneira, conseguir um “furo de reportagem” e, assim, aumentar as vendas.

74 E é isso o que Colleman faz: como conhecia muito bem as idéias do Padre Stephen, inventa uma entrevista plausível. A publicação é recebida como uma “bomba”. Consegue mudar os rumos da votação em curso no Congresso. Só que para Stephen representa o fim. Pressentindo a chantagem, vai ao encontro dos “capangas” pagos pelo latifundiário/chantagista. Procura a sua morte. Apenas isso conseguiria abafar o escândalo e preservar o movimento dos “sem-terra”. Colleman, sem saber exatamente quais seriam as repercussões de seu ato, sente-se como uma espécie de “traidor”, internaliza sua “dor moral” e, por fim, cai doente.

75 Ocorre que, a partir desta trama, ficam no “ar” algumas questões não respondidas: por exemplo, no Brasil, quais seriam os representantes do jornalismo feito pelo *Brazilian Tribune*? Este é o modelo dominante em nossa imprensa? Uma reportagem “bombástica” “por si só” pode realmente influenciar a “opinião pública” e alterar os rumos de uma votação no Congresso?

76 Enfim, à semelhança de outras obras desta safra, *Jenipapo*, contando uma história com “colorido regional”, quer alçar vôos em direção ao universal. Ademais, devido ao seu projeto de inserção a qualquer custo no mercado estrangeiro, é um filme que, sem perder o ritmo, levanta temas demais, sem aprofundar nenhum, querendo com isso, talvez, não cansar o grande público. Por este motivo, ao tocar em assuntos aos quais os brasileiros – que lêem jornal ou vêem TV – já estão de certo modo habituados, o filme de M. Gardenberg não chega a contribuir decisivamente para uma tomada de consciência, tampouco para a efetiva mobilização.

77 Depois de ver *Jenipapo*, o público que se sentiu atraído por *Cabra marcado para morrer* encontra poucos motivos para esquecer o filme de Eduardo Coutinho.

O que é isso, companheiro?

78 Baseado em livro homônimo de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?* (1997, Bruno Barreto) retrata o tumultuado mês de setembro de 1969. Eram tempos de AI-5, agitação estudantil e guerrilha urbana. Destes temas, o diretor se concentrou num grupo de jovens militantes de esquerda exatamente no momento em que seqüestravam Charles Elbrick, embaixador dos EUA, para denunciar as atrocidades do regime militar e libertar presos políticos. Sem dúvida, Barreto, ao tratar ficcionalmente acontecimentos da história brasileira recente, pôs o dedo em feridas ainda não cicatrizadas. E nisso reside o seu maior mérito.

79 Não obstante, a película não foi recebida apenas com aplausos, tendo em vista os problemas suscitados pelos encontros/desencontros da história com o cinema. E isso se deve a uma questão muito simples de ser enunciada, mas que, infelizmente, exige, não raro, respostas complexas: se a história e a ficção são intrinsecamente diferentes, em que momento começa uma e em que instante termina a outra? Como é que o espectador, durante uma sessão de cinema, pode vir a separá-las de modo adequado?

80 Na realidade, para o senso comum (isto é, para a maioria do público cinematográfico brasileiro), a história, ainda hoje, é a procura incessante de uma verdade objetiva. Neste

sentido, contrariamente ao futuro, sempre aberto à imaginação e à ação humanas, o passado, exatamente por já ter ocorrido, estaria como que morto, registrado em documentos neutros, aguardando a fria análise dos cientistas. Mas, diferentemente do que pensa o homem comum, as coisas não se passam desse modo. Pelo contrário. A história está constantemente sendo reescrita. Isto ocorre porque, na verdade, apropriar-se do passado, monopolizando o seu significado, constitui-se num objetivo crucial para todos aqueles que atuam politicamente. Quem domina a capacidade de interpretar o passado tem maiores condições de impor sua visão histórica no presente e, obviamente, pode abrir caminho para a construção de um futuro mais próximo de seus projetos e sonhos. A produção de interpretações históricas é, pois, muito marcada por interferências de ordem política.

- 81 Ao lado disso, deve-se ter em mente que, quando se trata de comentar filmes históricos, ficar tentando estabelecer distinções entre o que é verdade (história) e o que é mentira (ficção) não é um caminho adequado. É mais interessante e proveitoso pensar em como a ficção (aqui entendida como tudo aquilo que é fruto exclusivo da imaginação e, deste modo, sem qualquer vínculo com o mundo objetivo), muitas vezes, pode estar a serviço das interpretações históricas. Com certeza, um exemplo retirado da obra de Hayden White ajudará a elucidar um pouco melhor essa questão:

“os acontecimentos são convertidos em história pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça. Por exemplo, nenhum acontecimento histórico é *intrinsecamente trágico*; só pode ser concebido como tal de um ponto de vista particular ou de dentro do contexto de um conjunto estruturado de eventos do qual ele é um elemento que goza de um lugar privilegiado. Pois na história o que é trágico de uma perspectiva é cômico de outra, exatamente da mesma forma que na sociedade o que parece ser trágico do ponto de vista de uma classe pode ser, como Marx pretendeu demonstrar com *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, apenas uma farsa do ponto de vista de outra classe [...]. O mesmo conjunto de eventos pode servir como componentes de uma estória que é trágica ou cômica, conforme o caso, dependendo da escolha, por parte do historiador, da estrutura do enredo que lhe parece mais apropriada para ordenar os eventos desse tipo de modo a transformá-los numa estória inteligível”.²⁴

- 82 O que é importante assinalar, a partir da citação acima, é que categorias como *trágico* ou *cômico*, típicas do vocabulário dos que interpretam obras literárias, também podem fazer parte do instrumental do historiador, sobretudo, diante da tarefa de interpretar obras ficcionais baseadas em saber historiográfico (por exemplo, um filme histórico como “O que é isso, companheiro?”).
- 83 Isto pode ser dito já que, quando um historiador constrói uma narrativa marcada pela *comicidade* (tal como Marx), a compreensão destes acontecimentos se faz não apesar da comicidade, mas exatamente a partir dela e com base nela. A comicidade, aqui, não é mero *ornamento*. É uma das formas de conferir concretude ao *pensamento*. Destarte, lançar um olhar trágico ou cômico sobre os acontecimentos é, sobretudo, uma forma de *interpretá-los*.
- 84 Ademais, H. White sugere que uma *escolha* desse tipo (por exemplo: *interpretar comicamente* o que, para outros, é algo *trágico*) pode ser também um produto da inserção do historiador na luta política de seu tempo e, portanto, de seu modo de intervir na própria história. Por isso, se, numa determinada circunstância, aqueles acontecimentos que, antes, eram vistos como trágicos passarem, socialmente falando, a ser encarados como cômicos é porque uma importante transformação política ocorreu. A passagem do trágico ao cômico, neste caso, só pode ser explicada a partir da própria história.
- 85 Deste ponto de vista, o caso de *O que é isso, companheiro* de Bruno Barreto é paradigmático. Não é à-toa que o filme tenha conseguido provocar a ira de alguns espectadores, especialmente dos que participaram dos acontecimentos retratados na película. E o que mais irritou a este segmento não é a presença de erros factuais, troca de nomes, fusão de personagens, etc...,

mas, sim, o tom narrativo adotado. Para os militantes que viveram o período, a interpretação histórica mais conveniente é algo como a seguinte apreciação:

“nos livros de Gorender²⁵ e Ridenti²⁶ não há meninos rebeldes, há projetos revolucionários, e [...] resistência de mulheres e homens que não se entregam. [...]. O isolamento dos que foram liquidados pelo aparelho repressivo teria sido mais o resultado dos métodos que utilizaram (com os quais a sociedade não se solidarizou) do que da vontade de resistir à ditadura [...]. Aprisionados por seus mitos, que não autorizavam recuos, insensíveis aos humores e pendores de um povo que autoritariamente julgavam representar, empolgados por um apocalipse que não existia senão em suas mentes, jogaram-se numa revolução que não vinha, e que, afinal, não veio”.²⁷

86 Como se vê, os revolucionários são encarados como portadores de uma missão nobre e elevada (a derrubada da ditadura), embalados por uma vontade irresistível e sincera (estavam, aliás, dispostos a morrer por suas idéias), mas que, em virtude de uma “falha trágica” (não poderiam recuar), perseguiram “cegamente” seus objetivos (fazer a revolução) e utilizaram-se de métodos inadequados (o “foquismo”). São, portanto, personagens que exigem um tratamento grandiloqüente, visto que são possuidores de uma dimensão trágica.

87 No entanto, pela sua carga cômica, *O que é isso, companheiro?* caminha em direção contrária àquela exposta acima. O filme reforça a versão (muito difundida entre nós) de acordo com a qual os revolucionários dos anos 60 comportaram-se como se fossem “aventureiros”. Suas ações pareceram algo tresloucadas, pois foram perpetradas por um grupo de adolescentes despreparados. Por isso, vale enfatizar: em Gabeira,

“a visão crítica do período, amadurecida coletivamente no longo exílio, é retrospectivamente localizada no fogo mesmo dos acontecimentos, concentrando-se no personagem principal. E, assim, Gabeira/guerrilheiro ressurgiu descolado da ingenuidade ambiente, reescrito pelo autor com uma superconsciência das tragédias que haveriam de vir. Essa atitude distanciada, crítica, irônica, a maioria dos leitores a desejava, e assim foi possível reconstruir o passado sem se atormentar. [...]. Até hoje, a maioria agradece penhorada por esta versão ter permitido recordar uma história triste sem dor, e ainda com um sorriso nos lábios”.²⁸

88 Desta forma, tanto no romance como no filme, o procedimento é o mesmo: deslocar a tonalidade narrativa, fugindo do trágico/grandiloqüente e lançando um olhar cômico/irônico sobre os acontecimentos. E esse deslocamento (que é algo típico das obras ficcionais) foi posto a serviço de uma dada interpretação histórica. Mais exatamente a que pressupunha uma evidente autocrítica por parte da esquerda.

89 Ocorre, porém, que, para além dessa coincidência entre o livro e o filme, é preciso não se esquecer dos aspectos ligados à estratégia que foi adotada na adaptação propriamente cinematográfica. Por este caminho é possível mostrar como a ironia presente no livro de Gabeira foi associada a uma interpretação nitidamente conservadora. As avaliações de Vera Sílvia Magalhães a respeito da tortura podem nos ajudar a entender melhor isso.

90 No filme, Vera é representada, ao mesmo tempo, pelas personagens de Fernanda Torres e Cláudia Abreu. Tendo sido uma das mais importantes lideranças do MR-8, não só participou ativamente do seqüestro como acompanhou, desde o início, a elaboração do livro. “Foi a primeira obra de esquerda que repensou o período, mas não autoriza um filme desses”.²⁹ O motivo mais importante para a discordância é a questão da tortura: “é inteligentíssima a parte em que Fernando retrata o torturador, salientando o seu lado ‘esquizado’. Ele liga para a mulher e, no meio da tortura, diz: ‘vou chegar mais tarde’. Isso é riquíssimo no livro, mas, no filme de Barreto, o torturador é humanizado e desvinculado do exército”.³⁰

91 Percebe-se, pois, que o filme de Barreto, do ponto de vista político, aprofunda de modo conservador o deslocamento operado por Gabeira em seu romance. Embora mantenha algumas de suas convicções políticas, o militante, no momento da autocrítica, revê sua trajetória com distanciamento e ironia.

92 O filme, por seu turno, mantém essa tonalidade, mas agrega dados que não estavam presentes no livro. Esses acréscimos fazem com que a nova trama, quando comparada com a narrativa matriz, apareça como retrógrada, já que implica numa espécie de conciliação com a ditadura militar.

Da “cultura de oposição” à “cultura governista”

93 Portanto, como ficou demonstrado, esta fase da produção cinematográfica, ao invés de uma abordagem marcada pela crítica e pela denúncia (traço definidor de nossos melhores filmes dos anos 1960 e 1970), grosso modo, caracterizou-se pelo desejo de afagar o público com histórias que reafirmaram a existência de um preocupante fenômeno: a passagem de uma *cultura de oposição* para uma *cultura governista*.

94 Frutos de um acordo tácito entre produtores, diretores, jornalista e “ideólogos de plantão”, estas obras tentaram retratar o Brasil como um país que, *libertado dos traços culturais que o mantém preso ao atraso*, poderia integrar-se no concerto das nações do primeiro mundo.

95 A perspectiva “culturalista”, adotada nas películas, acabou por tirar do foco de preocupações aquilo que, até prova em contrário, ainda é um dado fundamental de nossa realidade: os desníveis existentes nas trocas internacionais, bem como as profundas desigualdades de classe que caracterizam a sociedade brasileira. Inconscientemente ou não, estes filmes divulgaram valores conservadores que se coadunavam plenamente com os caminhos seguidos no processo de *globalização*.

1 Entrevista concedida por Walter Lima Jr. a Inácio Araújo. *Folha de S. Paulo*, 28/02/1995, Ilustrada, p. 1.

2 Para maiores detalhes acerca do intervencionismo estatal, consultar: Simis, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996; Sobre o papel histórico desempenhado pela Embrafilme, recomendamos a leitura do seguinte trabalho: Amâncio, Tunico. *Artes e Manhas da EMBRAFILME*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2000.

3 As numerosas manifestações a respeito do tema revelam que “globalização”, antes de ser “a” palavra da moda, é um conceito que ainda está sendo formulado. Há, na verdade, um debate envolvendo diversos cientistas sociais, espalhados pelo mundo inteiro. É possível, porém, compreender esse processo como aquele que envolve, entre outros, a chamada “terceira revolução tecnológica” (processamento e difusão de dados por rede, inteligência artificial, engenharia genética, etc), a formação de blocos comerciais ampliados (Mercosul, União Européia, Nafta, etc), a hegemonia do capital financeiro (movimentação de grandes somas de dinheiro por meio dos novos dispositivos tecnológicos), o surgimento de novos padrões de inclusão e exclusão social (o fenômeno do desemprego oriundo das transformações tecnológicas é um bom exemplo disso), a destruição de manifestações culturais regionais e a consolidação da chamada “cultural global” (a hegemonia do cinema norte-americano nas salas de exibição do mundo inteiro e a generalização do consumo dos programas veiculados pelas televisões a cabo são alguns dos indícios desse processo).

4 Entrevista com Ismail Xavier: o Cinema brasileiro dos anos 90. *Praga: estudos marxistas*. n' 9, junho de 2000, p. 97-138; Nagib, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. 528p.; Oricchio, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. 254p.; Caetano, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro (1995-2005): ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. 352p; Nagib, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naif, 2006. 216p.

5 Para entender melhor isso, vale retomar as palavras de um dos principais defensores da adoção pelo governo brasileiro das medidas propostas pelo consenso de Washington: “Este consenso admitia a existência da crise, mas de uma maneira limitada. Suas causas foram definidas: (1) indisciplina fiscal (ou populismo econômico), resultando em déficit público; (2) intervenção estatal excessiva, particularmente através das empresas estatais, de restrições

- comerciais e vários tipos de subsídios ao investimento e ao consumo. Os remédios foram listados: (1) ajuste fiscal, visando à eliminação do déficit público; (2) reformas estruturais ou orientadas pelo mercado (particularmente a liberalização do comércio e a privatização), visando à desregulamentação e à redução do aparato estatal; e (3) uma redução limitada da dívida (o Plano Brady, 1989)” (Pereira, Luiz Carlos Bresser. Uma interpretação da América Latina: a crise do Estado. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n° 37, Novembro de 1993, p. 45).
- 6 Para maiores detalhes, consultar: Faoro, Raimundo. *Os donos do poder*. Porto Alegre: Globo, 1977 (Vol. 1). Ver em especial págs. 248-260.
- 7 Barros, André Luiz. Produção desprezou fórmulas. *Jornal do Brasil*, 24/03/96, Caderno B, p. 1.
- 8 Coelho, Marcelo. Temos identidade nacional “para inglês ver”. *Folha de S. Paulo*, 27/03/96, Ilustrada, p. 9.
- 9 Entrevista concedida por Luiz Carlos Barreto a André Luiz de Barros. *Jornal do Brasil*, 24/03/96, Caderno B, p. 2.
- 10 Cavalcanti, Alberto. Situação e Destino do Cinema Brasileiro. *Revista Elite*, fevereiro de 1954.
- 11 APUD: Galvão, Maria Rita & Bernardet, Jean-Claude. *Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 116.
- 12 Gomes, Paulo Emílio Sales. Artesãos e autores. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 336-337 (Volume 2).
- 13 Tambelini, Flávio. Nota sobre uma preocupação do Cinema Brasileiro. *Revista Elite*, fevereiro de 1954.
- 14 Para maiores detalhes, consultar: Petrone, Maria Tereza Shorer. Imigração. In: *O Brasil Republicano*. São Paulo: Difel, 1985, p. 121-133 (HGCB, Volume 9).
- 15 Cabe destacar que a única fonte de informação usada pelo cineasta foi o romance de José Clemente Pozenato (*O Quatrilho*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985).
- 16 A História Imediata é um tipo de pesquisa “cujos componentes irredutíveis são, a um só tempo, proximidade temporal da redação da obra em relação ao tema tratado e proximidade material do autor em relação à crise estudada” (Lacouture, Jean. A História Imediata. In: Le Goff, Jacques (org). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 215). Como se vê, os meios de comunicação de massa podem ser veículos de História Imediata.
- 17 Em linhas gerais, esse plano pretendia combater a inflação, “enxugar” a administração estatal e eliminar o déficit público. Estas propostas eram vistas como básicas para a retomada do desenvolvimento. Dentre as medidas de impacto sobre os cidadãos comuns, destaca-se a retenção, por dezoito meses, das contas das pessoas físicas e jurídicas nos valores acima de 50 mil cruzados novos.
- 18 Trata-se de um viaduto construído em meio a uma região repleta de prédios de apartamentos. Já na fase de edificação, os imóveis circunvizinhos sofreram forte desvalorização, devido ao intenso movimento de automóveis, que provocou poluição sonora e significativa piora na qualidade do ar.
- 19 WEIL, Simone. *A Condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 347.
- 20 De acordo com um importante estudioso, o filme *noir* é um dos gêneros “mais populares do cinema hollywoodiano. Nascido no início dos anos 1930, desenvolveu-se na década seguinte destacando o branco e preto, as luzes cruas e os planos escuros, os cenários dos bairros pobres das grandes cidades, com suas ruas mal iluminadas e suas calçadas reluzentes de chuva. Personagens ingênuos, mulheres fatais cruéis e calculistas, chefões megalomaníacos ou detetives particulares de coração terno sob uma carapaça de cinismo povoam os filmes *noirs*” (Paraire, Philippe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 63).
- 21 Entrevista de Monique Gardenberg. *Cinema*, Ano 1, n. zero, março/abril, 1996, p. 10.
- 22 Acerca desse engajamento, ver: Ianni, Octávio. *A luta pela terra* (Petrópolis: Vozes, 1978).
- 23 Sobre essa passagem, consultar: Capelato, Maria Helena. Imprensa: uma mercadoria particular. In: *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988, p. 17-20.

- 24 White, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 101.
- 25 Gorender, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1987.
- 26 Ridenti, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.
- 27 Reis Filho, Daniel Aarão (e outros). *Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 39-40 e 42.
- 28 Ibidem, p. 36.
- 29 Patriota, Rosângela. “Vera Sílvia Magalhães: estrangeira em seu próprio país”. In: *Revista Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, 92 (1), janeiro-fevereiro de 1998, p. 106-107.
- 30 Ibidem, p. 108-109.

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Alcides Freire Ramos, « Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990 », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2007, Puesto en línea el 23 janvier 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index3378.html>

Alcides Freire Ramos

Doutor em História Social pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia-MG. Além de diversos capítulos de livros e artigos em revistas especializadas, publicou os livros *Canibalismo dos Fracos* (Bauru/SP: Edusc, 2002) e *Cinema e História do Brasil* (3ª edição, São Paulo: Contexto, 1994), este último em co-autoria com Jean-Claude Bernardet. É um dos coordenadores do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). É um dos editores do periódico eletrônico *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* (www.revistafenix.pro.br).

Licencia

© Tous droits réservés

Abstract / Sumário

This essay analyses some brazilian films launched during the 1990's, particularly *Carlota Joaquina* (1995, Carla Camurati), *O Quatrilho* (1995, Fábio Barreto) *Terra Estrangeira* (1995, Walter Salles), *Jenipapo* (1996, Monique Gardenberg) and *O que é isso, companheiro?* (1997, Bruno Barreto). In spite of stylistic differences, this article shows that these films have a very important common characteristic: they were syntonized with the globalization process.

Keywords : History of Brazilian Cinema, History and Cinema, Globalization

Este ensaio analisa alguns filmes brasileiros lançados durante a década de 1990, particularmente *Carlota Joaquina* (1995, Carla Camurati), *O Quatrilho* (1995, Fábio Barreto) *Terra Estrangeira* (1995, Walter Salles), *Jenipapo* (1996, Monique Gardenberg) e *O que é isso, companheiro?* (1997, Bruno Barreto). Apesar das diferenças estilísticas, estes filmes têm em comum uma característica muito importante: estavam sintonizados com o processo de globalização.

Licence portant sur le document : © Tous droits réservés