CINEMA NACIONAL: TÁTICAS PARA UM TEMPO SEM ESTRATÉGIAS¹

Filmografia brasileira ganha densidade a partir de 1995 sem proclamar rupturas e sem prender-se a modelos do passado

Após a crise ocorrida em torno de 1990, o cinema brasileiro vive um clima de renascimento. A presença de longas-metragens no mercado, que havia descido a cerca de seis filmes por ano no início da década, chega agora a cerca de 30 títulos. Desde 1993, uma nova produção se tornou visível, adquirindo maior densidade a partir de 1995, com uma variedade de estilos que tem dificultado a caracterização de perfis estéticos e temáticos mais relevantes. O dado contundente hoje é a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como um valor.

A ausência de movimentos estéticos aglutinadores, aptos a definir um estilo dominante, é vista por muitos como um traço a favor do quadro atual, supostamente distinto dos anteriores, marcados por tendências hegemônicas. No entanto, tem havido exageros na consagração das diferenças, às vezes pautados pela equívoca imagem de uma homogeneidade, de fato inexistente no passado.

O dado curioso desse *viva a diferença* é que ele não se associa à batalha por um cinema de autor contra padronizações do mercado. Em termos práticos, o autor prevalece. Mais aberto a parcerias e talvez menos soberbo na

postura, é ele ou ela a força maior na constituição de um pólo de qualidade na produção. O clima cultural, porém, não realça questões de princípio como pólos de debate, seja a questão nacional, a oposição entre vanguarda e mercado, a disparidade de orçamentos e de estilos.

A nova forma de apoio à produção favorece tal clima, pois estabelece um guarda-chuva generoso que abriga a variedade. A Lei do Audiovisual - esquema de isenção fiscal que faculta às empresas um mecenato feito às custas do próprio governo - é o grande suporte do cinema, oferecendo uma moldura para a liberdade de estilo (desde que se tenha acesso mundano) e de classe aos *canais* para captar recursos junto a empresas ou a governos locais que procuram favorecer a descentralização.

A escolha entre a inserção no circuito do *cinema de arte* ou a tentativa de comunicação com o grande público depende fundamentalmente dos realizadores, pois não há pressão imediata por retorno de capital. Valendo mais

O AUTOR

Ismail Xavier

Professor Livre-Docente do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.

1. Texto originalmente publicado como *Movimentos táticos, para um tempo sem estratégias* na revista **Rumos**: os caminhos do Brasil em debate. Brasília: Ministério das Relações Exteriores. n. 1, dezembro, 1999.

a convicção pessoal que dirige o projeto numa direção ou noutra.

Dentro da brecha criada pela legislação, os cineastas vão trabalhando cientes de que podem estar vivendo uma bolha de produção com morte anunciada se não houver imaginação capaz de produzir uma política da qual o cinema ainda carece.

DIFERENÇAS SEM RUPTURA

A ausência de debate vale também para a relação estética com o passado. O cinema atual exibe sua diferença, mas não está preocupado em proclamar rupturas. Privilegia os dados de continuidade, como, por exemplo, na série de filmes que focalizam o tema do sertão e da seca, num retorno ao universo típico do Cinema Novo. Trabalha-se esta questão em chaves diferentes – no grande espetáculo, como em *Canudos* (Sérgio Resende, 1997); no filme experimental mais voltado para um encontro que enseja o inventário antropológico, como em *Crede-mi* (Bia Lessa, 1997); na reciclagem do ciclo do cangaço, como em *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996), em *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996) e em *O Cangaceiro* (Aníbal Massaini, 1997); ou na evocação de trajetos familiares de migração catalisados por estagnação econômica, seca, esquemas exploratórios e retóricas de modernização espúrias, como em *Sertão das memórias* (José Araújo, 1996). Se é evidente a variedade de estilos, *Sertão das memórias* e *Baile perfumado* procuram um caminho mais original no trato com a memória nordestina. O primeiro se pauta pela reminiscência familiar e pela busca de um classicismo pictórico afinado a fotos antigas; o segundo é mais ousado, buscando o cotejo entre estímulos modernos (no estilo de câmara, de som e de montagem) e a tradição do

assunto, numa redefinição dos termos da relação entre sertão e litoral, transformando Lampião, antes tomado como figura proto-revolucionária, em ícone *pop*.

A par dessa série em torno do sertão, outros núcleos temáticos se repõem. O diálogo com o Cinema Novo é nítido em filmes como *Capitalismo selvagem* (André Klotzel, 1993), que focaliza a questão da identidade no eixo São Paulo-Amazônia, com referência explícita a *Macunaíma* (Joaquim Pedro, 1969). *Quatrilha* (Fábio Barreto, 1995) adapta para o clima do Sul brasileiro certas fórmulas dramáticas da novela brasileira que retomam uma política de conciliações que fizeram o sucesso de *Dona Flor* (Bruno Barreto, 1976), enquanto que *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995) dialoga com a chanchada dos anos 50 e com a televisão recente. *Sábado* (Ugo Georgetti, 1995) faz de um edifício o lugar alegórico da nação, lembrando *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978). *Alma corsária* (Carlos Reichenbach, 1993) dá continuidade a uma tradição de alegoria política referida à experiência de travessia da ditadura. *Pequeno dicionário amoroso* (Sandra Werneck, 1996) retoma a experiência da comédia nos termos de *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967). E *Central do Brasil* (Walter Salles Jr., 1997) está cheio de referências ao cinema brasileiro que já tratou a questão da migração.

Esses exemplos, e o próprio perfil geral da produção, deixam claro que não há no clima cultural de hoje um tipo de contestação do passado recente como aconteceu no final dos anos 50, na emergência do Cinema Novo, ou na segunda metade dos anos 80, quando uma nova geração se colocou contra a estética da fome (ou sua radicalização na estética do lixo) e contra o nacionalismo cultural dos anos 60 e 70.

Ressaltei a diversidade, mas esta não impede de configurar o campo, de apontar linhas significativas ou de marcar a incidência da conjuntura atual nos filmes, todos às voltas com os *problemas de representação da experiência* que não são exclusivos ao cinema brasileiro. Reconhecida a crise do realismo e, no Brasil, de um alegorismo nacional totalizante, constatada a onipresença de fórmulas narrativas que engessam a imaginação, os cineastas têm buscado a composição de histórias que tematizam o seu diálogo com a ficção mais popular (o melodrama, o filme *noir*, a chanchada, o *thriller*), referindo-se, em seus filmes, à questão do *peso* do cinema e da mídia em geral.

DIÁLOGO CRÍTICO

Há, no cinema dos anos 90, uma reflexividade menos ostensiva e menos desconstrutora do que a afirmada no passado. O diálogo crítico com gêneros da cultura de massa se faz agora a partir da incorporação localizada das regras e de uma rejeição final ao espírito dos filmes da indústria.

Os Matadores (Beto Brandt, 1997) revê a tradição dos filmes sobre pistoleiros de aluguel e regiões de fronteira de forma a acenar com uma repetição das fórmulas, mas instaurando, em seu final, uma resolução original. *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996) faz a crítica do melodrama que algumas de suas figuras encarnam – a velha mãe de família e a *jovem* cultura da televisão –, depositárias das forças que os dois protagonistas combatem em seu tenaz esforço de afastar o seu drama das banalizações que o cercam.

Se a crítica do cinema de gênero ou da televisão é, nesses casos, estratégia de produção de um efeito realista, em *Como*

nascem os anjos (Murilo Salles, 1996) a crítica ao olhar melodramático dirigido à experiência de seus protagonistas infantis se alia à vontade de explorar o efeito de situações inverossímeis, de se afastar do realismo. E Júlio Bressane, que a partir de 1969 esteve associado ao cinema reflexivo em sua versão mais radical, avança, com *Miramar* (1997), em seu programa poético, debatendo a própria produção em uma história que, articulando a morte da família e a iniciação ao cinema, cita seus filmes lá do início e renova o olhar dirigido à paisagem do Rio de Janeiro, de modo a traçar um irônico *retrato do artista enquanto adolescente*.

Há nítida mudança na maneira de se entender o papel da fotografia, do cinema e da televisão na formação do sujeito, e na maneira de se conceber o jogo de poder dentro do qual os produtores de imagem estão inseridos, numa tônica bem distinta daquela que tendeu a heroificar o cineasta independente como revelador de um Brasil-verdade para os brasileiros, como aconteceu nos anos 60 e 70. O cineasta se reconhece agora como parte da mídia que tanto tematiza, peça de um grande esquema de formação da subjetividade.

Como nascem os anjos retoma a crítica da TV, mas vai além da observação presente em *Pixote* (Babenco, 1980) sobre as relações entre infância e televisão. *Ed Mort* (Alain Fresnot, 1996), *Quem matou Pixote?* (José Joffily, 1996), *Doces poderes* (Lúcia Murat, 1996), *O Homem nu* (Hugo Carvana, 1997) e *Sábado*, ao discutirem o poder político e o lado invasivo da TV ou do cinema na sociedade moderna, acentuam a desestabilização das distinções entre público e privado e

destacam a instituição de um novo espaço político com dinâmica própria. *Baile perfumado* discute o papel do cinema na morte de Lampião nos anos 30 tal como os outros filmes discutem o papel da televisão na experiência das personagens dos anos 90.

De diferentes formas, o cinema brasileiro sinaliza as mediações inevitáveis ao tentar dar conta da experiência contemporânea. Internaliza, a seu modo, os dados da conjuntura. Mostra-se sensível aos aspectos humanos da compressão do espaço e do tempo, própria do mundo da alta tecnologia. Alguns filmes trabalham sob novo olhar temas clássicos – como os movimentos migratórios e a discussão da identidade nacional. A migração, que enseja um tratamento alegórico dos espaços e dos encontros, é o traço comum de filmes bem distintos, tais como *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), *Baile perfumado*, *Quatrilho* e *Sertão das memórias*.

Os deslocamentos no espaço e as interações entre o local e o estrangeiro têm tido enorme efeito sobre as estruturas dramáticas do cinema em vários países. O tema recorrente da viagem no cinema de hoje (mesmo que a história tenha lugar no passado) é um sintoma do qual a produção brasileira não se afasta. A idéia de experiência local se dissolve em diferentes conexões, colocando a ficção em busca de novas formas.

Cacos da história mundial se fazem presentes, seja num apartamento de paredes corroídas num prédio decadente do centro de São Paulo (*Sábado*), seja no bairro da Mooca que se liga a Miami (*Um céu de*

estrelas), seja quando os meninos da favela cruzam com um norte-americano e sua filha (*Como nascem os anjos*). *Baile perfumado* sinaliza alterações de sensibilidade quando acentua, pela primeira vez, o fato de que Benjamin Abrahão, o cineasta que filmou Lampião nos anos 30, era um imigrante libanês. E o território coberto pela experiência migratória dos brasileiros se amplia, como no movimento de fuga que assola jovens brasileiros, desencantados e à deriva em Portugal (*Terra estrangeira*).

EMBATE CULTURAL

Se o cinema brasileiro moderno tratou a migração colonizadora do território numa chave antiépica, interessado em revelar fracassos e ilusões perdidas, o cinema de hoje, às vezes, inverte a direção do movimento e pode se ver polarizado entre uma postura de desqualificação e uma de afirmação de valores culturais associados a Portugal.

Tal oposição se expressa, por exemplo, quando cotejamos *Carlota Joaquina* com *Bocage, o triunfo do amor* (Djalma Batista, 1997). Em ambos, a travessia do Atlântico e a expansão portuguesa são tomados em sua dimensão formadora de identidade. *Carlota* compõe tipos grotescos numa chave cômica que explora o imaginário desqualificador dos ibéricos. *Bocage*, ao contrário, se põe num outro patamar de debate cultural; descarta a caricatura fácil e acentua o dado afirmativo da formação do complexo cultural de matriz lusitana. O afresco da expansão ultramarina compõe a moldura para a homenagem ao poeta e, através dele, à língua portuguesa, invertendo os valores que presidem um imaginário que toma a história das navegações como a figura de um equívoco cujo resultado é o Brasil.

A questão colonial não é o único eixo em que se dá este confronto entre ironia absoluta e afirmação de valores. Colocada a questão atual da violência urbana, é curiosa a posição de *Central do Brasil*. O filme parte da estação de trem carioca, tão emblemática no cinema brasileiro, para compor uma viagem de retorno ao sertão como alegoria nacional de reposição de valores, efetuada em chave melodramática. A parábola bíblica de regeneração moral afirma um percurso de humanização, mas sua condição é afastar os protagonistas do espaço atingido pela modernidade, retomando a tradicional oposição moral entre cidade e campo. O urbano moderno, em *Central do Brasil*, só parece admitir aquele olhar de desqualificação absoluta que tem, já há algum tempo, feito desfilar a *miséria brasileira* nas telas.

Sem postular espaços de redenção, outros filmes recentes identificam o quadro nacional com um estilo de vida típico de zonas de fronteira. Espaços estes com regras próprias de poder e pautados por uma interação social alheia a qualquer noção de cidadania, numa ausência de lei e de Estado que permite aproximar as situações vividas na fronteira do Paraguai (*Os matadores*) com as situações vividas no Rio de Janeiro (*Como nascem os anjos*).

Dentro deste quadro maior de *feudalização* do espaço social, alguns filmes brasileiros têm privilegiado, como figura característica da vivência contemporânea, certas situações inusitadas em que vida e morte se decidem pelo disparo de uma arma de fogo (ou pela ausência inesperada deste disparo) em mãos despreparadas. O interesse maior é por um sacar da arma que não resulta

das rotinas profissionais que formam o contexto mais sistemático da violência, mas por aquele tiro que se impõe como solução dramática para situações de impasse. Tais situações podem adquirir a forma imediata do acidente, como explora *Como nascem os anjos* em sua comédia de erros de triste final. Ou podem tomar a forma de um acordo limite que responde a uma condição de cerco irremediável, como em *Um céu de estrelas*.

Por circunstâncias diversas, em São Paulo ou no Rio de Janeiro, no sertão do Nordeste ou na fronteira do país, alguém saca da arma e precipita sua própria ruína, até mesmo quando exhibe, com pompa, o teatro de sua suposta competência. Há uma dramaturgia disposta a explorar os aspectos táticos dessas situações limite que revelam o descompasso entre um perfil pessoal e uma condição prática (*Os matadores* e *Terra estrangeira*). Não se trata aí de dar ênfase às personagens como porta-vozes de valores, mas de explorar o aspecto de incerteza, entre tudo e nada, que as envolve, não como vítimas passivas e impotentes, mas como figuras que se enredam em esquemas que as ultrapassam.

Esboça-se aí uma dramaturgia que responde ao salve-se quem puder como princípio da sociedade, a um mundo de confrontos táticos que não parecem se inserir em estratégias maiores do que a luta pela sobrevivência.

A violência é reconhecida como um horizonte comum, ao mesmo tempo cotidiano e inesperado, definido por um estado de coisas que projeta sobre países inteiros o cenário de disputas de território, brigas de quadrilha. Há variações, dentro da tônica de diversidade já apontada, mas alguns filmes brasileiros vão, enfim, delineando os termos estéticos de uma pragmática das situações de cerco e dos impasses.

Resumo: O autor analisa a filmografia que emerge no Brasil a partir, principalmente, de 1995, destacando a variedade de estilos e de temas. A diversidade caracteriza essa produção que não está preocupada em proclamar rupturas com a produção anterior. Pode-se afirmar, segundo o autor, que essa filmografia guarda certa continuidade temática com o passado, trabalhando sobre chaves estéticas diferentes. Os cineastas têm buscado, na atualidade, a composição de histórias que tematizam o diálogo com a ficção mais popular: o melodrama, o filme *noir*, a chanchada, o *thriller*. O autor afirma, ainda, que essa produção cinematográfica esboça uma dramaturgia que convive com o cenário de insegurança da atualidade, inclusive com a instabilidade de sua própria sobrevivência, devido às incertezas da política cultural no país.

Palavras-chave: cinema brasileiro, Lei do Audiovisual, diversidade, cinema novo, cultura de massa, gêneros

Abstract: The author analyses the filmography that emerged in Brazil especially as of 1995, highlighting the variety in styles and themes. The diversity characterizes this production that is not concerned with proclaiming ruptures with previous production. It is possible to claim, according to the author, that this filmography guards certain thematic continuity with the past, working on different aesthetic keys. Movie directors have searched for, currently, the compositions of stories that have dialogue as a theme and that have more popular fiction: melodrama, the *noir* film, the slap-stick comedy, and the thriller. The author claims, furthermore, that this movie production has a dramaturgy that lives together the current picture of insecurity, including with the instability of its own survival due to uncertainties in the Country's cultural policy.

Key words: Brazilian cinema, Audiovisual Law, diversity, new cinema, mass culture, genre