



cadernos **IHU** idéias

Imagens da Exclusão no Cinema Nacional

Miriam de Souza Rossini

ano 2 - nº 24 - 2004 - 1679-0316

 UNISINOS

INSTITUTO
HUMANITAS
UNISINOS



UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS

Reitor

Aloysio Bohnen, SJ

Vice-reitor

Marcelo Fernandes de Aquino, SJ

Instituto Humanitas Unisinos

Diretor

Inácio Neutzling, SJ

Cadernos IHU Idéias

Ano 2 – Nº 24 – 2004

ISSN 1679-0316

Editor

Inácio Neutzling, SJ

Conselho editorial

Berenice Corsetti

Dárnis Corbellini

Fernando Jacques Althoff

Laurício Neumann

Rosa Maria Serra Bavaresco

Stela Nazareth Meneghel

Suzana Kilp

Vera Regina Schmitz

Responsável técnica

Rosa Maria Serra Bavaresco

Editoração eletrônica

Rafael Tarcísio Forneck

Revisão – Língua Portuguesa

Mardilê Friedrich Fabre

Revisão digital

Rejane Machado da Silva de Bastos

Impressão

Impressos Portão

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Instituto Humanitas Unisinos

Av. Unisinos, 950, 93022-000 São Leopoldo RS Brasil

Tel.: 51.5908223 – Fax: 51.5908467

humanitas@poa.unisinos.br

www.ihu.unisinos.br

IMAGENS DA EXCLUSÃO NO CINEMA NACIONAL

Miriam de Souza Rossini¹

Em primeiro lugar, quero esclarecer que minha fala não será conclusiva, mas extremamente provisória, já que ela se embasa numa pesquisa sobre discursos identitários no cinema brasileiro,² que ainda está em andamento. Por isso, o que eu trago hoje são alguns aspectos já levantados pela pesquisa, junto com outros que partem da minha observação, seja como pesquisadora, seja como espectadora do cinema nacional.

Meu interesse é ver como o Brasil e os brasileiros são representados pelas imagens cinematográficas; que aspectos da nossa cultura são enfatizados ou abordados nos nossos filmes. Como noção de cultura usarei aquela dada por Jean-Pierre Warnier (2000), que compreende cultura como a bússola de uma sociedade, geograficamente localizada, em torno da qual se agregam tanto as crenças, as leis, os costumes, quanto os fazeres de um grupo, e que irão guiar as suas escolhas, seja no plano das ações, seja no das representações. Ou, nas palavras do autor, “cultura é uma totalidade complexa feita de normas, de hábitos, de repertórios de ação e de representação, adquirida pelo homem enquanto membro de uma sociedade.”³

É, portanto, no âmbito desta noção de cultura que são formadas nossas imagens mentais acerca do grupo a que pertencemos e acerca de nós mesmos. Estas idéias mentais são nossas representações. E o que são representações? Segundo Sandra Pesavento (2003), representar “é estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que

1 Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS.

2 Fazem parte desta pesquisa as bolsistas: Patrícia Rutkovsky (Unibic) e Alessandra Stieler Rodrigues (FAPERGS).

3 WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. São Paulo: Edusc, 2000. p.23.

recoloca uma ausência e torna sensível uma presença.”⁴ Por isso, vai complementar a autora,

*a representação é um conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele.*⁵

Pesavento, assim, deixa explícita a ação que a produção de representações demanda, pois é algo construído pelo/com o grupo. Indo além, podemos dizer que representações são discursos que podem ser traduzidos em palavras e em imagens, e que possuem uma “verdade simbólica” que implica trabalhar com a verossimilhança, e não com a verdade aristotélica de correspondência do discurso com o real. Independente de conterem ou não uma verdade histórica, são estas “verdades simbólicas” que sancionam o modo de ser e de agir de uma dada sociedade. É com base nestas representações – que influenciam no concreto das sociedades – que os grupos irão escolher seus mitos, seus heróis, aqueles cujos conjuntos de qualidades servem para representar a nação como um todo. Sem nos determos na intrincada luta simbólica que existe por trás destas construções (marcada, por exemplo, seja pela disputa pelo poder, seja pelos enfrentamentos entre classes sociais), pode-se dizer que as representações ajudam a demarcar a identidade coletiva do grupo, ao mesmo tempo que influenciam na identidade individual. A construção identitária do ser individual encontra seu reforço, seu paralelo, na construção identitária do grupo social no qual ele está inserido. Há uma interação, embora não determinante, entre grupo e indivíduo.

Para Castells (2001), identidade é “o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre as outras fontes de significado.”⁶ (p.22) Ao conceito de identidade estão associadas as representações, os discursos verbais e não-verbais, por meio das quais nos damos a conhecer. Ou seja, a identidade de um grupo são os discursos que ele produz sobre si mesmo; aquilo que ele mostra de si ou o como se mostra; é a sua história, são os seus mitos e heróis. Uma representação identitária é uma práti-

4 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p.40.

5 PESAVENTO, op.cit., p.40.

6 CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 3. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.22. v.3

ca social, cultural, que agrega um grupo de pessoas em torno de uma visão semelhante de passado, de presente, de futuro, dando a este grupo um sentido de pertencimento. A identidade é a forma como o grupo define a si mesmo e a sua trajetória, social, cultural, histórica, marcando, com isso, sua diferença, sua alteridade em relação a outro grupo. É o momento em que o grupo aplaina suas diferenças internas, a fim de ressaltar seus traços em comum, a fim de demarcar seu espaço de ação, no campo das representações, diante do outro. Este processo pode se dar em diferentes esferas, por exemplo, podemos falar na identidade cultural de um povo, ou na identidade de um grupo específico.

No entanto, se, como discurso, a identidade possui este caráter de união, na sua prática social, as brechas do discurso são sempre constantes, deixando expostos os enfrentamentos que o discurso procura encobrir. Por isso, Stuart Hall (2000) prefere falar em identidade como algo em constante mutação, pois, como ele explica, conforme as necessidades internas do grupo se transformam (e, poderíamos acrescentar, se enfrentam), o discurso em torno da identidade também sofre alterações, atualizações, transformações. Daí Hall preferir falar em identificação, e não em identidade. Este processo de suturação que articula, que sutura o grupo, opera, segundo ele, por meio da *différance*, que “envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a demarcação de fronteiras simbólicas, a produção de efeitos de fronteiras.”⁷

Apesar das diferenças de abordagem, é comum aos autores o reconhecimento de que a identidade ou a identificação é um processo social, ratificado internamente pelo grupo, e não imposto a ele por algum agente externo; também concordam com a produção de fronteiras entre aquilo que se inclui e aquilo que se exclui do discurso identitário. Mesmo que esta fronteira seja móvel, plástica, é ela que permite ao grupo se reconhecer como tal. Por outro lado, também é interessante ressaltar que, enquanto se constrói, o grupo também constrói o outro, a fim de marcar o espaço da diferença, também citado por Hall. Identidade e alteridade são construções que, dependendo das necessidades e dos interesses, se aproximam e se distanciam no campo das representações discursivas.

Assim, tendo presente esta compreensão acerca de cultura, de representações e de identidade, temos como hipótese para esta discussão a idéia de que, no Brasil, em especial desde os anos 1950, a nação vem sendo representada preferencialmente segundo as marcas da exclusão social. É, portanto, uma

7 HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000. p.106.

nação de excluídos o que, em geral, vemos na tela. No entanto, é possível perguntar: Bom, mas não somos mesmo uma nação de excluídos? Portanto, onde está o problema?

O problema está em que se há exclusão também há inclusão, se há miséria, atraso, também há riqueza, modernidade, e, no entanto, as imagens que representam o corpo da nação brasileira não problematizam estes contrastes, estas disparidades sociais, culturais, econômicas. O cinema apresenta a exclusão como dada, não a questiona mais, não discute mais nem os seus motivos, nem os seus limites. No máximo, consegue perceber estes distanciamentos de um modo estereotipado, abordando questões sociais complexas de forma simplificada e reducionista.

O cinema brasileiro, desde o cinema novo, que assumiu a estética da fome, passou a ver o povo brasileiro como apático, submisso, arcaico, muitas vezes generalizando estas imagens para toda a nação. Em nome daquilo que se convencionou chamar de busca do verdadeiro Brasil, surgiu uma nação de excluídos, discurso que, se era político nos anos 1960, pois pretendia criticar certos discursos governamentais ufanistas da época, foi-se tornando puramente estético (ou marqueteiro) nos anos seguintes; esvaziado de seu conteúdo transformador. Se antes se falava, revolucionariamente, em uma estética da fome, hoje já se fala, pejorativamente, de uma cosmética da fome,⁸ entretanto é possível observar que tanto uma postura quanto outra se colocam de forma semelhante diante do que são o Brasil e o povo brasileiro. Podemos pensar, conforme Pierre Bourdieu (1989), que há aqui a constituição de um *habitus* que marca esta mediação do olhar de quem representa em relação àquilo que é representado, ou seja, um modo quase ritualístico de produzir o discurso, que atravessa o discurso de muitos cineastas brasileiros desde a escolha do que mostrar até o como mostrar. Ou ainda, usando uma idéia do autor, quando fala dos jornalistas, mas que também se aplica aos cineastas, dizer que eles possuem óculos especiais, “a partir dos quais vêem certas coisas e não outras; e vêem de certa maneira as coisas que vêem. Eles operam uma seleção e uma construção do que é selecionado.”⁹ Com isso, processa-se a produção daquilo que ele chama de “idéias feitas”, banais, convencionais e *a priori* aceitas por todos, o que de antemão resolve o problema

8 O termo foi usado pela pesquisadora de cinema, Ivana Bentes, num texto polêmico, publicado no *Jornal do Brasil*, em 8/7/2001, a fim de criticar a estética dos novos filmes brasileiros, em contraposição àqueles dos anos 60, embasados na estética da fome, defendida por Glauber Rocha.

9 BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p.25.

da recepção, afinal este nem se coloca: o que eu digo é conhecido e entendido por todos.

Daí encontrarmos imagens que se repetem ao longo destas últimas cinco décadas de cinema nacional. Imagens que, ao se repetirem, criam um laço de entendimento com o público receptor, mas que, por outro lado, marcam a nossa identidade como nação; ajudam a construir visões que atuam, tanto interna quanto externamente, sobre quem somos. E se estes discursos identitários, produzidos com base nos discursos cinematográficos, tornaram-se um senso comum, é preciso que eles sejam questionados, problematizados, pois, como diria Roland Barthes (1989), atrás da doxa, do senso comum, há sempre significados que precisam ser postos em circulação novamente, que precisam ser desestabilizados, a fim de que novos significados fluam. Para entender melhor estas palavras, vamos aos filmes e às histórias destes filmes, bem como àquilo que eles foram produzindo como representações sobre o Brasil.

O cinema brasileiro começou a se constituir em 1896, logo após as primeiras sessões públicas do cinematógrafo dos irmãos *Lumière*, na França. As primeiras imagens registradas em nosso país foram feitas por estrangeiros que chegavam ao Brasil, trazendo o novo equipamento de registro de imagens. Aos poucos, conforme melhorava a infra-estrutura das cidades, em especial o fornecimento de energia elétrica, as salas de exibição iam se firmando como novo espaço de lazer em meio à vida moderna, e isso impulsionava a produção de filmes nacionais, em especial os “posados”, como eram chamados os filmes de enredo ou ficcionais. Nesta primeira fase, o cinema ocupou-se de filmes policiais, históricos ou que mostrassem as classes mais abastadas. Como é possível ver no documentário de Jurandir Passos Noronha, *Panorama do cinema nacional* (1968),¹⁰ nos fragmentos restaurados dos primeiros filmes brasileiros, os personagens transitam preferencialmente por espaços chiques, como o hipódromo ou os salões de festas. Personagens negros ou pobres praticamente inexistem, deixando transparecer uma sociedade que se via e se representava como branca, européia, abastada e bem-educada.

Os anos 1920, com seus vários ciclos regionais de cinema, dão uma nova roupagem àquela imagem, passando a incluir, nestes discursos imagéticos, outros grupos locais que não apenas as burguesias carioca ou paulista. No Rio Grande do Sul, por exemplo, aparecem filmes com temáticas campeiras, ou que se passam no campo, registrando os hábitos locais. No Recife, surgem filmes que falam da vida pobre dos pescadores. Dentre

10 Recentemente, lançado em DVD pela Funarte.

estes ciclos, o que será considerado o mais importante é o de Cataguases, Minas Gerais, que tem em Humberto Mauro seu personagem principal. Mauro filmou entre 1926 e 1929, produzindo, neste período, quatro filmes em longa-metragem, que marcaram o desenvolvimento de uma nova estética para o cinema brasileiro.¹¹ Com apoio do carioca Adhemar Gonzaga, crítico de cinema da Revista Cinearte, os filmes de Mauro conseguiram uma boa publicidade e um bom público; *Braza Dormida* (1928), inclusive, é distribuído pela Universal.

Embora o diretor mineiro se deixasse influenciar, num primeiro momento, pelas idéias de Gonzaga, que sugeria filmes passados em ambientes elegantes e requintados com enredos de igual nível, aos poucos, o diretor foi introduzindo outros aspectos da cultura nacional. Nos filmes que ele faz no Rio de Janeiro, a partir dos anos 1930, é possível ver esta mudança de olhar. Em *Lábios sem beijo* (1930), a câmera observa o trabalho de um pequeno jornaleiro; em *Ganga Bruta* (1933), o enfrentamento entre patrão e empregados é um dos motes narrativos; em *Favela dos meus amores* (1935),¹² os moradores de uma favela são utilizados como atores do filme, algo que se dá pela primeira vez no cinema nacional; em *Argila* (1940), é apresentado o trabalho de empregados de uma olaria em Marajó. Nos filmes de Mauro, o olhar realista e o olhar lírico se uniam para formar aquilo que, para ele, era uma visão sobre o Brasil. Contrário às regras de produção do cinema americano, ele dizia que a fotografia *standard* de Hollywood havia acostumado mal o público, e criado uma visão falsa de beleza que precisava ser imediatamente posta de lado, questionada. Dizia ele:

*É claro que devemos procurar mostrar beleza por meio do cinema. Mas a compreensão de beleza deve ser muito mais vasta do que a imposta pelas regras do cinema americano. Podemos perfeitamente conseguir beleza, mas a nossa custa, pondo em atividade o nosso poder de criação, aplicando os nossos próprios recursos técnicos.*¹³

Nesta sua busca por um novo olhar para a cultura brasileira, e um olhar muito mais realista, Mauro acabou plantando as sementes daquilo que, mais tarde, seria conhecido por cinema novo, ao mesmo tempo que foi erigido pai do cinema brasileiro. Antes, porém, desta mudança, o cinema brasileiro

11 *Na primavera da vida* (1926), *Thesouro Perdido* (1927), *Braza dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1929).

12 Não há mais cópia deste filme, apenas informações levantadas por pesquisadores do cinema.

13 MAURO apud SOUZA, Carlos Roberto. Humberto Mauro. In: *Cinema brasileiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1987. p.114.

passou por novas transformações que o marcaram tanto em termos de conteúdo quanto de forma. Os anos 1930 viram nascer as primeiras chanchadas que alcançaram seu auge na década seguinte. Nelas, uma nova visão de brasileiro surge. De um lado, os ricos e poderosos, em geral mal-intencionados, e de outro, os pobres, ignorantes, trapalhões, covardes, mas de bom coração. Grande Otelo e Oscarito formaram a dupla de maior sucesso na representação deste estereótipo de um tipo simplório de “povo”. A luta de classe, introduzida em alguns filmes de Mauro, ficou diluída neste universo carnalizado em que a sorte e/ou o talento contavam mais do que o berço ou a classe social.¹⁴

No entanto, este universo carioca de malandros não agradava a uma parcela do público, em especial paulista, que se mantinha afastada da produção cinematográfica. Desde o advento do som, em fins dos anos 1920, que o cinema brasileiro havia ficado praticamente restrito à aventura carioca com as chanchadas. Nos anos 1950, uma mudança aconteceu, com a abertura da Vera Cruz, produtora cinematográfica paulista, que investiu num cinema brasileiro que se queria industrial e de qualidade, como convinha àquele Estado. A maioria dos filmes da Vera Cruz procurava resgatar a antiga representação da sociedade brasileira, presente nos primeiros filmes cariocas, ou seja, um cinema que privilegiava uma classe social abastada, educada e refinada. Na esteira da Vera Cruz, outras empresas cinematográficas surgiram em São Paulo, deslocando o eixo da produção cinematográfica nacional para lá, e uma produção mais urbana se desenvolve. No entanto, é interessante observar que o filme da Vera Cruz que fez mais sucesso foi *O Cangaceiro* (1952), de Lima Barreto, que se passava no sertão nordestino, mostrando, além do folclore, algumas imagens da pobreza local.

Em meados dos anos 1950, tanto as chanchadas cariocas quanto os filmes das produtoras paulistas, como Vera Cruz e Maristela, estão em decadência. Por outro lado, a influência do neo-realismo italiano encontrou, no Brasil um grupo de jovens cineastas, difusamente marcados por ideais marxistas, que pretendiam fazer algo novo, fora das experiências de estúdio. O paulista Nelson Pereira dos Santos é o deflagrador desta postura em termos de cinema no País. Ele deixa São Paulo, e seu legado cinematográfico, indo para o Rio de Janeiro, atrás de outras experiências no campo. Nelson Pereira dos Santos sobe o morro carioca, em busca do outro lado do cartão postal da cidade maravilhosa, e realiza, com muita dificuldade, *Rio 40 graus* (1955). O di-

14 Ver: DIAS, Rosângela de Oliveira. *Chanchada*. Cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

retor trabalha em diversas locações, com moradores da favela, resgatando, com isso, a antiga experiência de Humberto Mauro. Apesar das referências neo-realistas, seu filme constrói um olhar lírico, poético sobre a pobreza, mas que se diferencia das imagens pasteurizadas da Vera Cruz.

Seu filme foi o primeiro de muitos outros que igualmente se debruçaram sobre a favela, e depois sobre outros espaços de exclusão no Brasil, preferencialmente o Nordeste. *Rio, zona norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos; *Cinco vezes favela* (1962), composto de cinco curtas-metragens, dirigidos por cinco diretores estreados; e *Barravento* (1961), primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, são exemplos desse período agitado. Assumindo a visão do Brasil como um país periférico e terceiro mundista, em oposição aos discursos modernizantes e desenvolvimentistas dos governantes, em especial de um presidente como Juscelino Kubitschek, que procurava vender imagens de um grande país em transformação, os novos cineastas foram buscar inspirações na realidade social do País que não era abarcada pelas propagandas oficiais.

Num primeiro momento, embalados pelos debates do ISEB¹⁵ e do CPC,¹⁶ aqueles diretores colocaram-se contra, especialmente, a visão carnalizada de Brasil expressa nas chanchadas, que eles consideravam “emburrecedoras”; num segundo momento, lutaram contra filmes excessivamente dramáticos, evasivos, comerciais e acadêmicos, ao estilo dos filmes da Vera Cruz. No livro escrito em 1962, *Revisão crítica do cinema brasileiro*,¹⁷ Glauber Rocha denuncia a interferência de italianos na Vera Cruz, que trabalhavam tanto como diretores quanto como roteiristas, impregnando seus filmes com uma visão equivocada sobre o País, pois importavam um discurso que servia para a Itália, mas não para o Brasil.

Contra estes “inimigos cinematográficos”, os novos cineastas propunham o filme de produção independente, autoral, e que estivesse comprometido com uma visão crítica sobre o País, sem que fosse definido, inicialmente, um tipo de estética norteadora desta proposta cinematográfica. Este cinema, chamado de “novo” pela crítica, foi reunindo em volta desta bandeira os mais

15 Instituto Superior de Estudos Brasileiros, criado em 1955 e extinto em 1964, e que se propunha a desenvolver um “pensamento brasileiro autêntico”, que ajudasse o País a compreender e a superar sua posição de dependência, fosse política, econômica, cultural. Ver: TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: fábrica de ideologias*. 2.ed. São Paulo: Unicamp, 1997.

16 Centro Popular de Cultura, criado em 1962, e que propunha uma arte popular revolucionária como forma de tomada do poder. Ver: HOLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

17 O livro foi reeditado pela Cosac & Naify, em 2003, e é esta edição que está sendo usada neste texto.

variados diretores, inclusive Anselmo Duarte (*O pagador de promessas*, 1962) e Roberto Santos (*O assalto ao trem pagador*, 1962), que já haviam dirigido chanchadas.

Como grande pai fundador do cinema brasileiro, vai ser resgatada, nos anos 1960, a figura de Humberto Mauro e de seus filmes, que já namoravam o realismo e que buscavam uma maneira local de se representar a paisagem e a cultura nacionais. Comparando o cineasta mineiro ao cineasta francês, Jean Vigo, Glauber, no mesmo livro, vai assinalar que ele é o primeiro a fazer cinema novo no Brasil, pois está em busca de uma verdade sobre o País:

*Esquecer Humberto Mauro hoje – e antes e não se voltar constantemente sobre sua obra como única e poderosa expressão do cinema novo no Brasil – é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas do nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante.*¹⁸

Ismail Xavier (2003) aponta os anos de 1963/64 como o auge deste cinema, com a produção da trilogia sobre o sertão nordestino: *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e *Os fuzis*, de Rui Guerra. Também podemos dizer que estes três filmes são a matriz melhor acabada de um olhar sobre o Brasil, que, no futuro, será constantemente resgatada.¹⁹ Neles sobressaem a fome, a miséria, o fanatismo religioso, o desamparo social, questões sempre usadas para se falar de um “verdadeiro” Brasil, pois explicitam o nosso subdesenvolvimento. Este olhar marcado pela fome e pela miséria vai se tornando importante na visão cinematográfica de Glauber Rocha que, em seu manifesto. *A estética da fome*, lançado em 1965, propõe uma espécie de bandeira estética e ideológica que deveria guiar os filmes brasileiros, comprometidos com a transformação social, dali para a frente. Com isso, a pluralidade inicial de visões sobre o Brasil vai se perdendo.

18 ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 54.

19 A historiadora Isabel Cristina Martins Guillen faz a seguinte afirmação, no seu artigo *O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu*, e que ajuda a explicar essa recorrência ao sertão nordestino no cinema brasileiro: “quando se tratou de buscar uma ‘essência’ da brasilidade, inquestionavelmente o sertão foi a ela associado, e aparece como uma idéia tão antiga quanto a própria nação. Evidentemente, este fenômeno não ficou adstrito ao pensamento social; todos nós, brasileiros, desde crianças, nos bancos escolares, somos bombardeados com esse imaginário. Está presente na música, nas artes plásticas, no cinema e na literatura, de tal modo que, pode-se dizer, é um elemento fundamental na construção da memória nacional. In: BURITTY, Joanildo (org.). *Cultura e identidade*. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002. p. 106.

No manifesto, o diretor baiano expõe as razões sobre o seu modo de fazer cinema em meio ao subdesenvolvimento:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isso; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tetracolor não escondem, mas agravam os tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.²⁰

Segundo Glauber, a estética da violência era a única arma que o colonizado tinha para lutar contra a cegueira do colonizador. Daí propor que esta estética se espalhasse por todos os países pobres:

onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policiarecos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.²¹

A projeção internacional que o movimento atingiu, em especial na figura de Glauber, que se tornou uma espécie de mentor e porta-voz do grupo, ratificou internamente os preceitos cinema-novistas de como se fazer um filme brasileiro.

A efervescência cultural dos anos 1960, também ajudou a solidificar os filmes do cinema novo, pois eles estavam em consonância com uma necessidade de avaliação crítica de tudo o que era feito em termos de cultura, seja no Brasil, seja em vários outros países. A ação juvenil, de crítica e protesto, era a mesma proposta pelos jovens cineastas brasileiros. Assim, nos primeiros quatro anos da década de 60, vários filmes foram feitos, buscando inventariar o País e suas misérias, e também apontando os motivos, mesmo que ingênuos, para a manutenção deste estado das coisas. A religião, o futebol e as festas populares, por

20 www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm

21 Idem.

exemplo, muitas vezes, foram atacados, pois eram considerados alienantes, verdadeiros ópio do povo, e que impediam a revolução social de ter início.

No entanto, com o tempo, o cinema novo foi se esvaziando de sentidos, e tornando-se um simulacro daquilo que pretendia inicialmente denunciar. A repetição insistente dos mesmos discursos, imagéticos e verbais foi fazendo com que eles perdessem a eficácia, transformando-se em mais um ritual despolitizado e ineficaz. O cinema da denúncia foi-se perdendo em imagens plásticas e alegóricas que atingiam, no máximo, um pequeno público culturalmente elitizado; com isso, afastava-se ainda mais da sua proposta pedagógica e transformadora.

Além disso, embora os cinema-novistas estivessem imbuídos dessa busca por uma visão revolucionária, desalienante sobre o Brasil, seus filmes acabaram sendo marcados pela busca utópica de um mito fundador da nação, em razão da própria discussão teórica que abraçavam e que opunha ricos e pobres; dominados e dominantes; invasores e invadidos; interno e externo; nacional e cosmopolita.

Segundo Ruy Gardnier,

o cinema novo tem uma relação de dupla opressão com o mito fundador: de uma parte ele precisa tentar cassar o mito (herança do populismo), e de outra ele precisa se comportar como criador de imaginário, o que resvala na mitificação. E esses mitos são quase sempre os mesmos: fazer do povo o elemento dinâmico do sistema, mostrando a passagem da ignorância à tomada de consciência (populismo de esquerda) e recorrer às imagens de um Brasil profundo, representado pelos segmentos mais pobres e desassistidos do País – subúrbios, favelas, campos – e que por isso encarnariam uma essência brasileira (essencialismo).²²

Após o golpe militar de 1964, os filmes do cinema novo começaram a ser censurados, pois a imagem que mostravam do Brasil era considerada falsa e antinacionalista. Porém, mesmo que o regime censurasse os filmes, não censurava o cinema novo em si. Ao contrário, foi ao lado destes cineastas, e demais profissionais do cinema, que foram gestadas políticas de cinema para o País, que, mais tarde, propiciaram o nascimento da Embrafilme.²³ Ao final da década, com um discurso e uma estética cada vez mais estéril, o cinema novo encontrou um outro ad-

22 GARDNIER, Ruy. Como se constrói um país. In: *Cinema Brasileiro Anos 90: 9 questões*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p. 21.

23 Empresa Brasileira de Filmes S.A, criada em 1969, durante o regime militar, a fim de operar com a distribuição de filmes brasileiros no exterior, e, mais tarde, também no País, além de participar na produção de vários filmes nacionais. Foi extinta em 1990, durante o governo de Fernando Collor de Mello.

versário: o cinema marginal. Em um filme agressivo, que revirava o submundo do crime paulista, o cineasta estreante, Rogério Sganzerla, acrescentou novos elementos ao discurso cinematográfico brasileiro. Seu filme, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), além de anárquico, expõe o lado ridículo de uma sociedade subdesenvolvida, marcada pela criminalidade urbana. A fome e a exclusão não estão apenas no sertão nordestino: elas também habitam as esquinas das grandes cidades. Da mesma forma que a trilogia sobre o sertão é matriz de um tipo de olhar sobre o Brasil, também o filme de Sganzerla é a outra matriz, que, ainda hoje, é constantemente resgatada e referenciada. Embora o movimento em si tenha tido menos impacto de público e crítica, suas marcas, no cinema brasileiro, são indistricáveis: um cinema sujo e mal-acabado esteticamente, retratando personagens marginalizados, em situações de marginalização, e profundamente marcados por desvios sexuais. Não é à toa que da Boca do Lixo, onde os filmes marginais foram produzidos, surgem as primeiras pornochanchadas e, mais tarde, as primeiras produtoras de pornografia.

Podemos observar, com isso, que os anos 1960 produziram duas estéticas cinematográficas marcantes, que discursaram sobre a exclusão, e que se tornaram referência para o cinema brasileiro posterior. Além da grande produção de filmes baseados em eventos históricos e na literatura, nos anos 1970 e 1980, também foram produzidos filmes que dialogavam com o cinema novo e o cinema marginal. São exemplos os filmes trabalhados neste projeto de pesquisa: *O homem que virou suco* (1979), de Joaquim Pedro de Andrade; *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral; *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), de Hector Babenco, que abordam o processo de exclusão nos grandes centros urbanos; e *Bye, Bye, Brasil* (1979), de Cacá Diegues, que observa este processo de exclusão no interior das regiões Norte e Nordeste do País. As inúmeras pornochanchadas do período igualmente falam sobre personagens que vivem num universo de exclusão social.

A década de 1990, porém, retomou aqueles discursos forjados nos anos 1950/1960, de um modo mais insistente, devido a uma nova conjuntura interna e externa, que ajuda a repô-los e a reatualizá-los. Em 1990, o presidente Fernando Collor de Mello fechou a Embrafilme, jogando a classe cinematográfica num “beco sem saída”, pois sem apoio governamental a atividade não conseguia se sustentar. Assim, os anos 1990 foram palco de mais uma crise para o cinema brasileiro: a produção caiu praticamente a zero; o público perdeu o interesse por filmes, em geral mal-acabados; não havia financiadores interessados em apoiar esta empreitada, que raramente dava sequer retorno de marketing. No entanto, não podemos esquecer que aquela nova

crise do cinema brasileiro refletia, também, a crise do País diante dos desafios de um presente quase sempre incerto, de mudanças estruturais, causadas pelo avanço de projetos neoliberais e globalizantes da economia e que deixaram marcas no social e na cultura. Com isso, voltaram à tona as disputas e discussões que pretendem demarcar identidades e alteridades, internas e externas, fugindo daquilo que se passou a chamar de homogeneização global das identidades e o conseqüente apagamento das diferenças locais.

Dentro deste cenário apocalíptico, tornou-se importante outra vez repensar o Brasil que se construíra nas últimas décadas, e a partir daí entender a “verdadeira face” do País, como já se haviam proposto outros cineastas em outras décadas. Aliando-se as já históricas dificuldades estruturais do País ao novo contexto conjuntural, que se aprofunda nos 1990 – a globalização econômica que facilita o deslocamento de produtos culturais com características cada vez mais mundializadas, deslocalizadas, além daqueles discursos que apregoam uma possível homogeneização das identidades culturais²⁴ –, é possível entendermos melhor o retorno da discussão sobre identidade na década passada.

Talvez, em termos de cinema, o que trouxe a questão da identidade outra vez para o primeiro plano das discussões esteja na fala angustiada de um cineasta como Guilherme de Almeida Prado, publicado no *Dossiê: Cinema Brasileiro*, organizado pela *Revista da USP*: “Fazer cinema sem dinheiro é possível, o que é bem mais difícil é fazer cinema sem um país. Já não temos mais um país claro e definível, não sabemos mais o que somos, qual a nossa ‘cara’”.²⁵

No entanto, mesmo que esta “cara” esteja conscientemente indefinível para o cineasta, ela continua a ser apresentada/representada nos filmes brasileiros, desde Humberto Mauro, com uma certa marca de regularidade. Ou seja, em termos de Brasil, não são quaisquer discursos que vêm à tona, como percebe Rui Gardnier. Muitos dos discursos sobre identidade cultural, que retornam com força nos anos 1990, ainda possuem uma forte relação com aqueles produzidos nos anos 1960, que, conforme apontamos, já possuíam uma ligação, mesmo tênue, com os discursos produzidos por Humberto Mauro desde os anos 1920 e 1930. A discussão, outra vez, se dá, contrapondo-se o Brasil urbano e o rural, o moderno e o arcaico, tudo isso perpassado pela questão da religião e pela busca arquetí-

24 Ver: ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 3. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1997.

25 PRADO, Guilherme de Almeida. O elo perdido. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.19, p.24-9, set/out/nov 1993; *Dossiê Cinema Brasileiro*, p.26.

pica do pai ou da figura fundadora. Como mediador dos discursos do presente, os cineastas dos anos 1990 foram buscar elementos, estéticos ou de conteúdo, nos filmes dos anos 1960. No entanto, o que se produz não é um novo cinema novo, mas a recolocação de determinadas construções discursivas que são usadas para se falar do Brasil, para re(a)presentá-lo. Mesmo que a conjuntura seja nova, e, portanto, os discursos sobre esta identidade cultural precisem ser adaptados aos novos tempos, os elementos de constância que são resgatados ajudam justamente a suturar o processo interno, como afirma Hall, ao mesmo tempo que permite a identificação entre passado e presente, dando um certo sentido de desenvolvimento histórico e de pertencimento social.

Mesmo que hoje, passados mais de quarenta anos, não se façam mais filmes embalados pela mítica do lema: uma câmera na mão, uma idéia na cabeça, até porque o processo de produção cinematográfico se complexificou muito nos últimos anos, é fácil perceber que o olhar sobre o Brasil, inaugurado pelo cinema novo, ainda marca o discurso cinematográfico sobre o que é esta nação. Entre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, (1964), de Glauber Rocha, e *Central do Brasil* (1997), de Walter Salles Jr., há um tipo de discurso que os aproxima e que se materializa por meio da imagem cinematográfica. Os rostos marcados, vinculados pela dor e desesperança, que acompanham o santo Sebastião, no filme de Glauber, também desfilam pela Central do Brasil, de Salles. Tanto num como noutro filme, a câmera passeia lentamente, mostrando para o espectador o retrato de um Brasil pobre e sofredor, a fim de fazê-lo perceber claramente a exclusão nem sempre mostrada nas propagandas oficiais. O cineasta coloca-se, assim, como o revelador dessa verdade encoberta sobre o País.

Aliás, estes mesmos rostos, como elemento de constância, aparecem em vários filmes brasileiros atuais: eles podem ser vistos em *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, em *Sertão das memórias* (1996), de José Araújo, em *Eu, tu, eles* (2000), de Andrucha Waddington e, mais recentemente, em *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis, para citar apenas alguns. Walter Salles, apesar de seus filmes apresentarem uma estética padronizada dentro dos cânones de um cinema industrial moderno, e uma narrativa cuja lógica se repete de filme a filme, ainda assim se apresenta como herdeiro dos discursos do passado, na sua busca por um essencialismo brasileiro. Além do já citado *Central do Brasil*, seu filme anterior, *Terra Estrangeira* (1995), vai encontrar os mesmos rostos marcados em meio ao interior português, durante a fuga dos personagens Alex e Paco. Estabelece-se, assim, um novo marco referencial desta miserabilidade latina (como falava Glauber), e que nasce dos laços com a ex-metró-

pole ibérica. Portugal, no filme, é apresentado como espaço de submundo e marginalidade, portanto de exclusão; lugar para perder-se e não para achar-se, como diz outro dos personagens da narrativa. Pátria-mãe terceiro-mundista que lega esta herança à ex-colônia.²⁶

No entanto, se *Terra Estrangeira* olha com desesperança para este país que, ao mesmo tempo que abriga, expulsa sua gente, *Central do Brasil* deixa transparecer um clima de reencontro com o País e sua identidade, apesar de toda miséria e fanatismo que vão sendo descortinados ao longo da viagem empreendida pelos personagens Dora e Josué. Algo que também já tinha sido visto em *Bye, bye, Brasil*, de Carlos Diegues, em fins dos anos 1970. A viagem pelo interior do Brasil é, igualmente, o tema do mais recente filme de Diegues, *Deus é brasileiro* (2002), que procura mostrar o País de um modo lírico.

Desde meados dos anos 1990, porém, o enfoque sobre a exclusão não está concentrado no campo ou no sertão nordestino. Os cineastas voltaram-se para as grandes cidades, onde a violência e a marginalidade urbana crescem de forma quase descontrolada, acompanhando o movimento de urbanização do País. Nos anos 1960, época do cinema novo, o Brasil era um país basicamente rural, com mais da metade de sua população vivendo no campo. Desde então, esta característica foi sendo transformada. A violência do campo migrou para as cidades, devido às novas formas de se viver à margem (moradores de favelas, da rua, biscateiros de toda a sorte, etc.). À violência engendrada pela exclusão urbana, o cinema brasileiro associa, ainda, a falta de perspectiva do brasileiro, tornando-o, este, muitas vezes, um cinema da desesperança, outra marca discursiva muitas vezes repetida.

Na nossa pesquisa, filmes como *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, e *Quem matou Pixote* (1996), de José Joffily, são exemplos deste tipo de discurso. O primeiro conta, a história da cabeleireira, moradora de uma favela, que, tendo a oportunidade de melhorar sua vida, vê seus planos sendo destruídos pelo ex-namorado ciumento. O segundo narra, com base em fatos reais, a história trágica de um menino de rua que, ao ser convidado para trabalhar num filme, conhece a fama, mas é abandonado pela própria estrutura social do País, e acaba sendo assassinado pela polícia aos dezoito anos. Histórias trágicas de um Brasil trágico e que discursa, incansavelmente, sobre suas tragédias, pessoais e nacionais, como se ambas fossem a mesma coisa.

26 Em seu novo filme, *Diários de motocicleta*, lançado em 2004, Walter Salles vai atrás dos mesmos rostos na viagem que empreende pela América Latina, acompanhado o personagem de Ernesto Guevara.

Amplificar para o todo da nação os efeitos de algo localizado é uma das características do brasileiro, como disse Roberto da Matta, numa entrevista recente à Rede STV: o problema com o tráfico não é apenas carioca, mas brasileiro; a difícil situação dos presídios paulistas é problema nacional, e não local; a seca não é do Nordeste, mas do Brasil. Um problema assim tão grande é insolúvel e leva à desesperança. Ou, como diz o sugestivo título do filme de Sérgio Bianchi, é *Cronicamente inviável* (2000). Este é um exemplo bem acabado deste tipo de discurso.

Por outro lado, à medida que filmes voltados para esta temática nivelam diferentes formas de exclusão, perde-se a especificidade de cada caso, pois as questões são descontextualizadas. O sociólogo Robert Castel diz que a exclusão não é uma noção analítica, pois “falar da exclusão conduz a autonomizar situações-limites que só têm sentido quando colocadas num processo”.²⁷ O sociólogo Octavio Ianni reflete como esta descontextualização produz efeitos nocivos e duradouros no modo como, no Brasil, são percebidos os problemas sociais:

*Muito tempo depois, praticamente um século após a Abolição da Escravatura, ainda ressoa no pensamento social brasileiro a suspeita de que a vítima é a culpada. Há estudos de que a “miséria”, a “pobreza” e a “ignorância” parecem estados de natureza, ou da responsabilidade do miserável, pobre, analfabeto. Não há empenho visível em revelar a trama das relações que produzem e reproduzem as desigualdades sociais.*²⁸

Assim, diz o autor, a idéia do dualismo brasileiro (o lado moderno convivendo com o arcaico) explicaria a pobreza e, conseqüentemente, a exclusão social como um todo, sem necessidade de relacionar as reciprocidades, ou ver como um é condição de existência do outro. O caos produzido pelas desigualdades sociais é tratado, então, ou pelo assistencialismo ou pela repressão, duas formas de ação do Estado que atacam os efeitos, e não as causas das desigualdades e, portanto, dos vários tipos de exclusão social.

Da mesma forma, agem os filmes brasileiros, ora pensando por pares de oposição, ora vendo apenas o lado mais visível da exclusão; estas imagens partem de idéias feitas, como diria Bourdieu. Idéias que facilitam a compreensão do espectador, pois ele já as conhece de outros filmes brasileiros. No entanto, esta familiaridade que facilita o reconhecimento do discurso em torno de imagens que nos marcam como nação, provoca a per-

27 CASTEL, Robert. As armadilhas da exclusão. In: BURITY, Joanildo (org.). *Cultura e identidade*. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002. p.27.

28 IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. 2. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 97.

da da força reveladora ou mobilizadora daquelas idéias, pois elas tornaram-se mais um clichê discursivo, vazio de sentidos históricos. Ao espetacularizarem a pobreza e a marginalidade, os filmes brasileiros perdem seu impacto como crítica social, embora ainda sirvam como elemento de catarse para uma classe média que prefere ir ao cinema para ver na tela grande o “verdadeiro Brasil”, enquanto deixa para as classes baixas as imagens de um “falso Brasil” transmitido via satélite nas telas (já não tão pequenas) de tevê.

Referências bibliográficas

- AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*. Niterói: EDUFF, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- CASTEL, Robert. As armadilhas da exclusão. In: BURITY, Joanildo (org.). *Cultura e identidade*. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. V.3
- DIAS, Rosângela de Oliveira. *Chanchada*. Cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Editora Max Limonad/Embrafilme, 1986.
- GARDNIER, Ruy. Como se constrói um País. In: *Cinema Brasileiro Anos 90: 9 questões*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY, Joanildo (org.). *Cultura e identidade*. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. 2. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 3. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PRADO, Guilherme de Almeida. O elo perdido. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.19, p.24-9, set-out-nov, 1993, Dossiê Cinema Brasileiro.
- RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SOUZA, Carlos Roberto. Humberto Mauro. In: *Cinema brasileiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1987.

TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: fábrica de ideologias*. 2. ed. São Paulo: Unicamp, 1997.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. São Paulo: Edusc, 2000.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

<p>O tema deste caderno foi apresentado no IHU Idéias, dia 06/06/2004.</p>
--

DEBATE APÓS APRESENTAÇÃO DO TEMA NO IHU IDÉIAS DO DIA 06 DE JUNHO DE 2004

Eli Fabris – Professora na UNISINOS – Conheço a professora Miriam Rossini, vimos conversando sobre algumas questões da minha pesquisa, também venho estudando os filmes brasileiros que tratam sobre educação. Atualmente, estou analisando os filmes produzidos entre a década de 1950 e a década de 1990 e as representações de escolas, de professores, de trabalhos docentes. Uma coisa que eu gostaria de refletir contigo, num primeiro momento, é o fato de que há autores que falam da cultura brasileira como híbrida. Se lermos Canclini, por exemplo, ele diz que tem muito mais interpenetração cultural, então seria uma cultura mais hibridizada. Eu analiso estes filmes da mesma maneira que tinha feito inicialmente com os filmes hollywoodianos, com todo um modo de vida americano e todo aquele padrão do professor-herói. Eu pensava em encontrar, inicialmente, um deslocamento deste padrão. Eu encontro isso em vários momentos, há um deslocamento da representação mais tradicional, vamos dizer assim, desse professor e dessa escola, mas ainda muito marcado pela questão. Vou dar um exemplo, nos filmes hollywoodianos, há sempre o professor e, nos filmes brasileiros, nós temos professora e crianças, e esta professora pode romper padrões, mas só que, quando o faz, ela é punida, portanto há uma punição, quer dizer, se mantém aquele discurso de que a boa professora, ou a professora normal, seria aquela enquadrada, dentro do padrão moral, com uma só sexualidade, hegemônica, mesmo que ela apareça em alguns filmes como lésbica, com uma outra opção sexual. Eu queria que tu comentasses um pouquinho isso. Se tu estás te referindo a isso, mesmo que apareçam outras narrativas, outras representações, mas há ainda a manutenção deste lugar mais tradicional, mais enquadrado.

Miriam Rossini – Sobre as escolas, eu não posso falar, porque eu não estudo a questão. Conheço o teu trabalho, até já mandei orientandos meus conversarem contigo, e sei que foram muito bem recebidos. E, em função destes contatos, eu, às vezes, preciso abordar este tema. E foi isso que me mobilizou para este projeto, pensar uma espécie de matriz discursiva presente nos filmes brasileiros. Eu não gosto muito da palavra matriz, porque dá a impressão de que saem todas iguais, tipo um xerox, se bem que, se tirarmos xerox, a segunda, a terceira, a quarta cópias

não saem iguais à primeira. Ou seja, da matriz para a cópia, há uma certa alteração, mas existe algo que permanece; talvez a melhor expressão seria realmente permanência, em termos de construção narrativa. Isso, sim, eu venho observando, e quando fizemos aquela seleção, que chamamos de nosso videoclipe, foi justamente nesse sentido que pensamos. De uma certa forma, foi difícil fazer a seleção dos filmes. Patrícia, minha bolsista Unibic, fez todo um levantamento da filmografia brasileira da década de 1960 para cá. Organizamos os filmes por assuntos e gêneros, a fim de buscarmos as permanências narrativas. Notamos que o primeiro enfoque a aparecer foi a migração. Primeiro, no sentido campo-cidade, depois, cidade-campo, porém, movimentando estas migrações, destacava-se a questão da exclusão: na cidade, e aí as pessoas voltam para o campo; no campo, e aí as pessoas buscam a cidade. Ou seja, percebe-se que as pessoas estão sempre buscando um espaço onde possam ficar, e isso é muito interessante. E o que está na base deste movimento é a matriz da exclusão. Foi assim que começamos a ver que, pelo viés da exclusão, percebíamos esta permanência ao longo das quatro décadas, embora a temática não fosse trabalhada sempre da mesma forma. Por isso nós procuramos pegar filmes muito diferentes, como o próprio *Terra Estrangeira*, que fala de uma exclusão que não é só local, é quase a exclusão do mundo, é um personagem que não consegue achar um lugar para estar no mundo; é uma exclusão em tempos de globalidade. Para aonde eu vou? O que eu faço? O que será de mim? Estas são questões que movimentam os personagens do filme, que viajam de um lado a outro do oceano. Outro tipo de exclusão é o que vemos em *Um Céu de Estrelas*. Eu sempre brincava, dizendo que este filme me incomodava devido ao fato de a moça ter a oportunidade de fazer um curso de especialização de cabeleireira, ter conseguido a passagem e, por ter uma vida marcada pela exclusão, não conseguir seu objetivo e ainda acabar indo parar na prisão. O filme me chocou muito, quando o vi pela primeira vez. E, quando eu comecei a pensar na exclusão, eu tive que trabalhar com ele, gostando ou não, porque ele aborda esta questão quase como um estigma nacional. Então, não é uma exclusão só, são muitos olhares, muitos movimentos nos quais esta temática vai deixando suas marcas, vai se colocando.

Participante – Bom, eu queria te colocar assim: eu tenho trabalhado com o cinema, concebendo-o como uma arte de construção de olhar e, ao mesmo tempo, uma arte que constrói não apenas o olhar pelo qual eu enxergo o mundo, mas também sobre aquilo que enxergo que mostra, que vê o que está mostrando. A tua fala me passou esta questão e, no entanto, me chamou a atenção o teu viés, eu poderia dizer assim. Mas, como tu usaste mais o tema ético do que estético, como é que tu trabalhas

esta questão? Em que medida dá para falar de uma concessão artística, fazendo este corte? E em que medida é possível trabalhar com um conceito de cinema em que ética e estética se fundem, mesmo quando se contempla o drama do indivíduo em detrimento do mundo que está ao seu redor ou com o coletivo, isto é, com a tua compreensão do cinema?

Miriam Rossini – Como eu dizia, a minha questão, inicialmente, era mais em termos de discursividade, perpassando muito mais aquilo sobre o que se falava, pois o como falava, que é a questão da estética, vai estar de um certo modo marcado pela época em que os filmes foram feitos. Quando eu penso num cinema novo, há um determinado tipo de construção e de olhar, que é próprio do cinema novo, e eu não tenho como falar dos filmes da década de 1960, desvinculando-os daquele tipo de estética. Independente de certas semelhanças, eu não posso jamais dizer que *Central do Brasil* tem uma estética semelhante a de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, porque são outros tempos. Como eu dizia antes, Walter Salles é um publicitário e uma das questões mais interessantes do cinema brasileiro, e que faz com que hoje o público vá ao cinema, é o fato de que vários publicitários passaram a trabalhar como cineastas e levaram para o cinema um ritmo de contar histórias que o cinema brasileiro não tinha, ou não privilegiava. Na semana passada, eu passei para os meus alunos *Bye, Bye, Brasil*. No final, eu perguntei-lhes o que tinham achado. Eles responderam que não tinha acontecido nada, que o filme não tinha enredo. Quer dizer, para eles, há uma idéia de narrativa que tem que chegar a um ápice e depois ser explicada; é difícil para eles conceber aquele tipo de *road movie* no qual o importante é justamente a viagem. A viagem é a própria narrativa. Isso é marca de um tipo de cinema brasileiro que hoje praticamente não se faz mais, mas que, se for feito, faz as pessoas olharem e dizerem que é anacrônico, como, por exemplo, *Sertão das memórias*. Vendo o documentário, achamos que é estranho, que parece cinema novo fora de época, fora de contexto. O que explicaria esse filme é uma espécie de romantismo, algo engraçado em nossos dias. Isso aparece no momento em que analisamos o filme, até porque há uma discussão que se tem feito nos últimos anos sobre o cinema brasileiro: antes nós tínhamos a estética da fome, agora temos a cosmética da fome; antes nós fazíamos filmes de denúncia, agora fazemos filmes para vender a pobreza, porque a pobreza vende. Embora seja uma visão simplista e simplificadora da realidade, de uma certa forma, isso não é mentira. Há uns anos atrás, eu fiquei espantada quando li uma matéria sobre *O Quatrilho* em que um crítico francês, do *Cahier du Cinéma*, dizia: “Onde já se viu esta bobagem de italianos no Sul do Brasil? Quem tem interesse em italianos no Sul? Queremos filmes sobre o verdadeiro Brasil, e o verdadeiro Brasil

é o Nordeste”. Eu pensei: “Eles resolvem o que nós temos que fazer e como temos que fazer”. E, observando, notamos que os filmes brasileiros, que vão para concursos internacionais, normalmente são estes filmes. Outros tipos de filmes são considerados menores, filmes para consumo interno, que hoje estão movimentando, e muito bem, as bilheterias do cinema nacional. Eu fico muito feliz, porque as pessoas assistem a filmes nacionais. Eu li, outro dia, que os filmes brasileiros estão em terceiro ou quarto lugar na lista dos mais vistos. Há vários fatores para esta mudança, e algumas delas são os componentes estético e narrativo dos filmes, afinal, o público é outro, e a época também é outra. Quem, hoje, assistir aos filmes americanos dos anos 1970, 1980 também não vai gostar, porque é outra forma de fazer cinema. Talvez, assim como meus alunos não tiveram paciência com *Bye, Bye, Brasil*, talvez eles não tivessem paciência com outros filmes de *road movie* daquela época também, ou com o cinema de um Wim Wenders, porque é outro público, e a estética cinematográfica mudou muito nos últimos anos. Por outro lado, também é preciso enfatizar que não há como desvincular, no cinema, a questão do que se fala e do como se fala, mais ligada à estética, pois forma e conteúdo estão sempre juntos. O conteúdo se expressa através de uma forma, que traz marcas das intenções do olhar.

TEMAS DOS CADERNOS IHU IDÉIAS

- N. 01 – *A teoria da justiça de John Rawls* – Dr. José Nedel.
- N. 02 – *O feminismo ou os feminismos: Uma leitura das produções teóricas* – Dra. Edla Eggert.
O Serviço Social junto ao Fórum de Mulheres em São Leopoldo – MS Clair Ribeiro Ziebell e Acadêmicas Anemarie Kirsch Deutrich e Magali Beatriz Strauss.
- N. 03 – *O programa Linha Direta: a sociedade segundo a TV Globo* – Jornalista Sonia Montañó.
- N. 04 – *Ernani M. Fiori – Uma Filosofia da Educação Popular* – Prof. Dr. Luiz Gilberto Kronbauer.
- N. 05 – *O ruído de guerra e o silêncio de Deus* – Dr. Manfred Zeuch.
- N. 06 – *BRASIL: Entre a Identidade Vazia e a Construção do Novo* – Prof. Dr. Renato Janine Ribeiro.
- N. 07 – *Mundos televisivos e sentidos identiários na TV* – Profa. Dra. Suzana Kilpp.
- N. 08 – *Simões Lopes Neto e a Invenção do Gaúcho* – Profa. Dra. Márcia Lopes Duarte.
- N. 09 – *Oligopólios midiáticos: a televisão contemporânea e as barreiras à entrada* – Prof. Dr. Valério Cruz Brittos.
- N. 10 – *Futebol, mídia e sociedade no Brasil: reflexões a partir de um jogo* – Prof. Dr. Édison Luis Gastaldo.
- N. 11 – *Os 100 anos de Theodor Adorno e a Filosofia depois de Auschwitz* – Profa. Dra. Márcia Tiburi.
- N. 12 – *A domesticação do exótico* – Profa. Dra. Paula Caleffi.
- N. 13 – *Pomeranas parceiras no caminho da roça: um jeito de fazer Igreja, Teologia e Educação Popular* – Profa. Dra. Edla Eggert.
- N. 14 – *Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros: a prática política no RS* – Prof. Dr. Gunter Axt
- N. 15 – *Medicina social: um instrumento para denúncia* – Profa. Dra. Stela Nazareth Meneghel.
- N. 16 – *Mudanças de significado da tatuagem contemporânea* – Profa. Dra. Débora Krischke Leitão.

- N. 17 – *As sete mulheres e as negras sem rosto: ficção, história e trivialidade* – Prof. Dr. Mário Maestri.
- N. 18 – *Um itinerário do pensamento de Edgar Morin* – Profa. Dra. Maria da Conceição de Almeida.
- N. 19 *Os donos do Poder, de Raymundo Faoro* – Profa. Dra. Helga Iracema Ladgraf Piccolo.
- N. 20 *Sobre técnica e humanismo* – Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Junior.
- N. 21 *Construindo novos caminhos para a intervenção social* – Profa. Dra. Lucilda Selli.
- N. 22 *Física Quântica: da sua pré-história à discussão sobre o seu conteúdo essencial* – Prof. Dr. Paulo Henrique Dionísio.
- N. 23 *Atualidade da filosofia moral de Kant, desde a perspectiva de sua crítica a um solipsismo prático* – Prof. Dr. Valério Rodhen