

# NOVO CINEMA BRASILEIRO

**Sem falsear a História e buscando olhar o Brasil com olhos menos indiferentes, *Central do Brasil* é uma das produções que representam a diversidade de temas e abordagens da recente retomada da produção cinematográfica nacional**

Falar sobre o Novo Cinema brasileiro ou cinema da *retomada*, como vem sendo chamada a filmografia brasileira dos anos 90, exige algumas rápidas considerações preliminares sobre o *estado de crise permanente* em que tem vivido o cinema nacional.

Essas considerações incluem, como elemento importante, as políticas públicas destinadas ao setor que, historicamente, nunca conseguiram traçar diretrizes claras e democráticas para a implementação de uma cinematografia nacional, a qual, ao longo da História, sempre dependeu de uma oscilação entre o protecionismo e o abandono disfarçado<sup>1</sup>.

Assim, a extinção pelo governo Collor, em 1989, da Embrafilme (criada em 1969) e de outros importantes mecanismos e órgãos de estímulo e fiscalização da produção, distribuição e exibição dos filmes nacionais configurou-se como a última pá de cal sobre o *cadáver* do cinema brasileiro, que agonizava em mais uma de suas múltiplas mortes, anunciadas ou não. Sim, porque, de acordo com as críticas e análises generalizadas, ele parece ter morrido muitas vezes, cada vez que se encerrava um dos *ciclos* pelos quais passou e que parecem ca-

racterizar o seu percurso: o ciclo da Vera Cruz e o da Chanchada (anos 40 e 50), o do Cinema Novo (anos 60), o da Pornochanchada (anos 70), o do pós-moderno (anos 80). E finalmente, nos anos 90, fala-se de um novo ciclo: o da Retomada ou o do Novo Cinema Brasileiro.

Esses ciclos (em grande parte, mas não só, influenciados pelas políticas públicas para o setor) parecem ser o índice a apontar o mencionado *estado de crise permanente* que, paradoxalmente, impulsiona nosso cinema, desvelando sua dificuldade em dar continuidade à produção, por meio da criação de mecanismos econômico-industriais autônomos, contínuos e regulares.

O objetivo deste artigo, portanto, é refletir um pouco sobre esse mais novo ciclo do cinema brasileiro: o da *retomada*, que, mais uma vez, parece estar intrinsecamente vinculado a mecanismos governamentais de

## A AUTORA

### Tânia Pellegrini

Professora Doutora do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos –UFSCar, e da Pós-graduação em Sociologia da Universidade Estadual de São Paulo – Unesp, Araraquara.

incentivo: a Lei Rouanet, de 1991, e a Lei do Audiovisual, de 1993<sup>2</sup>, *et pour cause*, a uma tentativa de adequação do produto cinematográfico brasileiro à chamada globalização do mercado cultural, com diferentes efeitos temáticos e estéticos.

A despeito da ambigüidade do conceito de globalização, quando aplicado à cultura – pois nem todos os produtos culturais efetivamente se *globalizam*, desde que, embora se produza cultura em qualquer lugar, apenas alguns países têm poder para distribuir seus *bens* culturais para o mundo inteiro –, vamos usá-lo aqui em sentido lato, significando apenas penetração maior no mercado internacional.

## RETOMADA DO CINEMA NACIONAL

Dessa forma, o que se vê atualmente em relação à circulação dos produtos da indústria cultural (cinema, música, TV etc.) é uma espécie de padrão americano de forma, conteúdo e *controle de qualidade*, devido aos quais palavras como *imperialismo cultural* e *americanização* voltam a permear o vocabulário dos críticos de cultura, com lastro na realidade e sem poderem ser desqualificados simplesmente como *ranço dos anos 60*.

Dessa maneira, com relação aos ciclos do cinema brasileiro, há até interpretações afirmando que eles refletem modelos e gêneros de outras cinematografias, demonstrando com isso uma grave dependência estética e cultural. Por exemplo, a Vera Cruz faria simplesmente pastiche da Hollywood dos anos 40; a Chanchada parodiaria as co-

médias musicais da Metro; o Cinema Novo constituiria uma versão cabocla do Neo-realismo italiano e assim por diante...<sup>3</sup> Ao aceitar essa interpretação, estaríamos *globalizando* o nosso cinema há muito tempo!

Na verdade, tais ciclos correspondem às características concretas das formas de produção e consumo do cinema brasileiro nos períodos apontados, que, sem dúvida, incluem, no diálogo com outras cinematografias, a assimilação (*deglutidas* ou não) das influências externas.

---

**O ciclo da *retomada* inicia-se, portanto, depois de mais uma morte, decretada pela extinção da Embrafilme, e por outro renascimento, induzido pelos auspiciosos incentivos da Lei Rouanet e do Audiovisual, como dissemos<sup>4</sup>.**

---

Poderíamos definir a *pluralidade* como o traço mais visível dessa *retomada*. Com efeito, os filmes do novo ciclo vêm se pautando sobretudo pela diversificação: há filmes urbanos, filmes históricos, líricos, existenciais; há inclusive os que tentam uma “estética da violência à brasileira”, seguindo a receita de Tarantino. A lista seria longa e o espaço é curto para desenvolvê-la. Poder-se-ia creditar essa pluralidade, em primeiro lugar, a um elemento de ordem psicológica, digamos assim: uma espécie de consciência meio difusa, por parte de produtores, diretores e espectadores, de que não só o cinema internacional (especialmente o americano), mas a história do país e a própria história dos ciclos do nosso cinema (aí incluídas todas as influências) são um repositório riquíssimo de temas e situa-

2. A Lei Rouanet permite às empresas que desejem patrocinar a cultura um abatimento de até 5% no imposto de renda; a do Audiovisual permite desconto fiscal para quem comprar cotas de filmes em produção.

3. PARENTE, A. *Cinema brasileiro*: anos 80. *Comunicação & Política*. n. 4, ago./nov. 1995. p. 30-31.

4. É preciso não esquecer, entretanto, que os incentivos previstos na Lei do Audiovisual só vão até o ano 2003. Anunciar-se-ia, assim, o fim de mais um ciclo?

ções; em segundo lugar, a um elemento de ordem econômica: as novas leis de incentivo à produção, que tiveram um efeito quase imediato de triplicar o número de lançamentos nacionais. Têm-se agora filmes cujo apuro técnico, garantido por orçamentos às vezes fora do padrão da média histórica dos filmes nacionais, oferecem possibilidade de acesso mais efetivo ao mercado nacional e internacional, numa época em que a pirotecnia dos efeitos especiais vem, cada vez mais, condicionando o gosto do público em geral<sup>5</sup>.



Em *Central do Brasil*, Dora (Fernanda Montenegro) transforma em carta lembranças e esperanças das pessoas.

Como alguns exemplos dessa diversidade temos *Carlota Joaquina*<sup>6</sup>, de Carla Camurati (1995), uma paródia histórica; *Ed Mort*, de Alain Fresnot (1996), uma comédia; *Quem matou Pixote?*, de José Joffily (1996), policial; *O quatrilho*<sup>7</sup>, de Fábio

Barreto (1995), transposição fílmica de uma obra literária; *Guerra de Canudos*<sup>8</sup>, de Sérgio Rezende (1997), filme histórico; *Terra estrangeira*, de Walter Salles Jr. (1996), de inspiração existencial etc.

**Todavia, dentro dessa pluralidade, há uma tendência que tem se revelado mais atuante: a do filme histórico. É muito grande o número de filmes que buscam inspiração no passado distante ou recente, a ponto de se poder afirmar que, mais uma vez, surge na produção ficcional brasileira (e aqui faço uma aproximação entre cinema e literatura) uma certa necessidade de procurar um retrato do país.**

Essa tendência, tão clara na produção literária e que se expressa em diferentes estilos, evidencia-se também na filmografia, durante o Cinema Novo, para citar apenas um exemplo. Agora, nos anos 90, parece ser dessa vertente que ressurgem os novos retratos do Brasil, plásticos e minuciosos, como produto de um contexto econômico-sócio-cultural diverso, no qual, todavia, mantêm-se linhas consabidamente inalteradas, que propiciam a continuidade de muitos temas, problemas e situações.

## CINEMA E HISTÓRIA

Assim, os ciclos do cinema brasileiro já constituem uma herança substantiva, que *deglutiu* influências diversas e que mal ou

5. Por exemplo, *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende (1997), com orçamento de 6 milhões de dólares, é o filme mais caro já feito no Brasil; *Anahy de Las Misiones*, de Sérgio Silva (1997), gastou 2 milhões e 300 mil; *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto (1997), 4 milhões.

6. Leia sobre este filme em: FÍGARO, R. *Cinema e História com humor e criatividade*. **Comunicação & Educação**. São Paulo: CCA-ECA-USP/Moderna, n. 4, set./dez. 1995. p. 68-81. (N. Ed.)

7. Leia artigo sobre o assunto em: FRANCO, M. *O sentido do Oscar*. **Comunicação & Educação**. São Paulo: CCA-ECA-USP/Moderna, n. 7, set./dez. 1996. p. 75-78. (N. Ed.)

8. Leia crítica sobre o filme em: CITELLI, A. *Guerra de Canudos, o filme*. **Comunicação & Educação**. São Paulo: CCA-ECA-USP/Moderna, n. 11, jan./abr. 1998. p. 80-85. (N. Ed.)

bem vem sendo preservada, a despeito das sucessivas mortes pelas quais tem passado nossa filmografia. E, nesse contexto, as políticas de incentivo ainda são necessárias para que esse cinema não morra outra vez, enquanto não se consegue firmar em moldes industriais – mantendo suas características nacionais – num mercado cada vez mais globalizado. Isso porque parece impossível, atualmente, que qualquer cinema nacional sobreviva fora da pasteurização ditada por Hollywood, sem apoio do Estado e sem leis estáveis de incentivo.

Por conseguinte, a ênfase nos roteiros históricos parece representar uma espécie de tentativa positiva de recuperar e consolidar uma *nacionalidade*, um *retrato* que se apresente como diverso daquele proposto pela homogeneização de um mercado globalizado. Pois é justamente essa identidade – por mais ilusória que seja, dada a diversidade e desigualdade das regiões do país – que talvez possa contribuir para o fortalecimento de um mercado interno, na medida em que cada espectador pode reconhecer ali, de acordo com sua interpretação particular, um fragmento do *seu* país.

Como exemplos de filmes desse tipo temos: *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto (1997), *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende (1997), *For all*, de Luís Carlos Lacerda e Buza Ferraz (1997), *Anahy de Las Misiones*, de Sérgio Silva (1997), *Lamarca*, de Sérgio Rezende (1994) e muitos outros, sem contar os que estão em rodagem.

As tendências temáticas e estéticas plurais referidas resumem-se, na verdade, em duas grandes linhas de força: uma que procura inspiração numa *identidade* nacio-

nal, já existente na própria história do nosso cinema, e outra que busca a *não-identidade*, ou seja, procura não reforçar marcas ou traços específicos que possam diferenciá-la do cinema *globalizado*, de inspiração americana. Ambas apostam num excelente nível técnico, que inclui as mais modernas e sofisticadas formas de narrar por meio das imagens em movimento.

Há dois filmes, premiados nacional e internacionalmente, que podem ser tomados como exemplos dessas duas vertentes: *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, é um bom representante da segunda, enquanto *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr. (1997), pode exemplificar a primeira.

## DOIS CAMINHOS PARA UM MESMO CINEMA

*O que é isso, companheiro?*<sup>9</sup> é uma adaptação para o cinema da narrativa autobiográfica homônima de Fernando Gabeira, publicada em 1979, que usa, como eixo central, um dos episódios narrados no livro, não por acaso o seqüestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, em 4 de setembro de 1969, durante o regime militar.

Uma intensa polêmica acompanhou o lançamento do filme, que foi comentado e analisado em muitas seções de jornais e revistas de várias cidades do país, por jornalistas, críticos de cultura, intelectuais e particularmente por participantes reais da História, que se sentiram de alguma forma lesados pela liberdade da interpretação ficcional, e expressaram-se em textos de todos os matizes<sup>10</sup>.

9. Ver mais sobre esse filme em: ALMADA, I. *A companheira Maria*. Comunicação & Educação. São Paulo: CCA-ECA-USP/Moderna, n. 10, set./dez. 1997, p. 88-92. (N.Ed.)

10. Tais textos foram posteriormente enfileirados em: REIS, D. A. (org.) *Versões e ficções*: o seqüestro da História. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

---

**O que mais incomodou a todos foi o fato de que o filme, transmitindo uma leitura ficcional da História (como Barreto declarou em inúmeras entrevistas), acabou por deturpá-la, reconstruindo, substituindo ou aglutinando alguns personagens, inventando outros, falseando eventos, temperamentos e ações.**

---

Como exemplo, segundo os autores dos textos mencionados – não específico nenhum, pois todos, em maior ou menor grau, apontam as mesmas coisas –, o filme retrata os militantes de forma esquemática e caricatural, atribui pruridos de consciência a um torturador, apresenta a tortura como aséptica e quase estética, dota o embaixador de uma espécie de aura de sapiência e respeitabilidade que falta a todos os outros personagens e à própria ação, narrada no mínimo como tresloucada e irresponsável.

De fato, qualquer espectador medianamente informado sobre o período abordado no filme aceita (claro que com nuances) os argumentos expostos e as interpretações aventadas. Não há como não perceber a utilização de clichês comuns ao gênero policial: personagens como o velho sábio, que paira acima da situação (o embaixador), heróis (ou anti-heróis?) idealistas e ingênuos, um vilão empedernido, capaz das piores atrocidades contra o indefeso prisioneiro e mesmo contra os companheiros, uma jovem doce e habilíssima no jogo de sedução, uma outra, seu contraponto, feia, angulosa e áspera na sua fantasia de soldado rude. Um

enredo que mistura cuidadosamente política e aventura com pitadas medidas de suspense, sexo e romance, inclusive com um ingrediente a mais: uma pequena dose de tortura, destacada assepticamente apenas e *sobretudo* na figura de um torturador ético, sensível e dilacerado pela crueldade de seu ofício. A História (com *H* maiúsculo) serve de adequado pano de fundo para conferir uma certa verossimilhança, esmaecida em trechos de documentários da época, inseridos na montagem. Ou seja, toma-se de empréstimo a *aura* da História para referendar uma história qualquer.

---

**Contando essa história, Barreto, sem dúvida, escreveu sua versão da História. Esta aí não falta; ao contrário, ela excede. Mas é a História filtrada por uma determinada visão de classe e por um determinado período da própria História, a deste fim de século, prenhe de determinações que passam muito distante de qualquer utopia.**

---

Nessa linha, Ismail Xavier afirma, com acerto, que o distanciamento que Barreto tenta obter, por meio do *remake* ficcional, está diretamente relacionado a uma mistura muito especial de *vontade de esquecimento* e *vontade de saber*, que é um traço psicológico do momento presente brasileiro<sup>11</sup>.

Sendo recriação para as telas do livro de Fernando Gabeira<sup>12</sup>, o filme configura-se, então, como uma realidade de terceiro grau, apropriação de um pedaço da História

11. Nas suas palavras, a primeira aparece "na geração que viveu os anos 60 e 70 na oposição e agora, estando na situação, se ofende com a acusação de que está invertendo a pauta de seus valores sociais. (...) A vontade de saber vem principalmente dos jovens que estão saturados dessa conversa meio vaga sobre uma era mítica – que pouca produção historiográfica tem gerado –, quando ainda havia espaço para a vivência de utopias e para práticas políticas que traziam a sensação de que se participava de grandes confrontos. A ilusão do olhar neutro e a banalização". XAVIER, I. *A ilusão do olhar neutro e a banalização*. Revista **Praga**. São Paulo, n. 3, set. 1997. p. 141-145.

12. Para a análise do livro em questão, ver: PELLEGRINI, T. *Gavetas vazias* – Ficção e política nos anos 70. Campinas/São Carlos: Mercado de Letras/Edufscar, 1996.

já narrado por alguém em primeira pessoa, o que já era uma versão. Temos assim a *versão da versão*, uma espécie de simulacro, realidade emprestada, cujo referente primeiro já se perdeu. Na verdade, o filme faz um recorte da versão de Gabeira. Limpo de qualquer conexão causal, centra-se apenas no episódio do seqüestro do embaixador, aquele que pode render mais em termos de emoção e aventura. Para os realizadores do filme, não importa qualquer teor de verdade, não importa a História. O que interessa é apenas contar uma história eletrizante – um *thriller* – com toques esmaecidos das Histórias tão semelhantes dos países da América Latina, que possa agradar a um leque, o mais amplo possível, de espectadores de qualquer país do mercado globalizado. A História fielmente recuperada seria um empecilho particularizante demais para o acompanhamento da narrativa, em qualquer parte do mundo. Ou seja, aposta-se na *não-identidade* como estratégia de mercado.

Isso se acentua bastante por aquilo que Eugênio Bucci percebeu como a “troca do narrador”, um imperativo externo ao próprio filme: todos os filmes dessa linha “precisam falar inglês”, pois, quando buscam espaço num mercado globalizado, organizado de acordo com o modelo americano, têm forçosamente que abrir mão de, pelo menos, algumas características de seu sujeito narrador<sup>13</sup>.

Prefiro afirmar que existe uma *mudança de ótica*, na medida em que a narrativa parece se organizar segundo uma ótica *estrangeira*, de alguém que não está diretamente envolvido com o que narra, que não interioriza a ação, que paira acima dos fatos, os quais observa de longe. Essa ótica, no caso, é a do embaixador (daí a “troca de narrador”, de Bucci), o “americano tranqüilo” e civilizado, que efetivamente não se envolve

na barbárie da política latino-americana. No confronto civilização *versus* barbárie, que assim se esboça, os brasileiros saem duplamente perdedores, pois são esmagados pela repressão (de fato) e diminuídos pela superioridade civilizatória (na ficção). Nesse contexto mais amplo, eles e seus atos tresloucados, sem causas, mas com conseqüências funestas (provavelmente esse é o intuito pedagógico do filme), passam a ser apenas algumas linhas de uma história narrada por outrem. E nesse viés – imposição de mercado, aceita pelo diretor –, a *identidade* se perde, engolida pela voz do outro.

## BUSCA DA IDENTIDADE

O mesmo não se pode dizer de *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr. Apesar de percorrer uma trajetória internacional, não procura *falar inglês*; mesmo não sendo um filme histórico, faz da *identidade* o seu passaporte para o mercado globalizado.

O filme tem um roteiro simples, com uma narrativa linear e sem afetação, que funciona muito bem, sobretudo porque ousa centrar-se em personagens que encarnam seres humanos comuns: um menino em busca de um pai desconhecido e uma mulher dura e seca, que sobrevive escrevendo cartas (que, muitas vezes, não as envia, para ficar com o dinheiro da postagem) em nome dos analfabetos que a procuram para se comunicar com parentes e amigos distantes. Esses dois personagens cruzam-se na Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro, onde a mulher *trabalha*. Envolvidos um com o outro, por uma série de incidentes, eles acabam empreendendo juntos uma viagem por um Brasil primitivo, miserável e terrivelmente real, que há tempos andava longe das telas, como se tivesse deixado de existir.

13. BUCCI, E. *Troca de narrador causa estranheza e cria polêmica*. O Estado de S. Paulo. 11 de julho de 1997.

Desponta aí o tema da busca da *identidade*, que o filme, no final, consegue alcançar, num movimento duplo. Primeiro, Dora (a personagem principal) redescobre-se como um ser humano capaz de afeto, sem as arestas que a protegiam, pois estas foram suavizadas pela convivência com o menino Josué, também duro e precocemente amadurecido; segundo, à medida que vão recuperando sua integridade perdida, enquanto viajam pelo país, constroem, para si – e para o espectador – uma *identidade*, que envolve o conhecimento de paisagens geográficas e humanas cada vez mais esquecidas, neste período da História do Brasil em que um certo estilo de governo persegue a *modernidade* a qualquer custo e a pirotecnia dos efeitos especiais.

A busca da identidade transborda, desde o início, na série de rostos chorosos ou sorridentes que desfilam em *close* na tela, ditando, nos seus sotaques peculiares, as linhas das cartas de amor, alegria ou saudade que Dora escreve. Transborda na algaravia de vozes superpostas, no rumor dos passos apressados, no balé violento das pessoas que invadem os trens da Estação Central do Brasil, no ritmo sem cadência da multidão que vai e vem. Transborda depois nos grandes planos das paisagens secas do Nordeste, nas distâncias imensas que a câmera desvela, nas festas populares e nas casas pobres, nos bares sujos de beira de estrada, nos olhares mansos e transparentes das pessoas daquelas paragens.

---

**Essas pessoas são as mesmas que o Cinema Novo resgatara do anonimato, só que em *Central do Brasil* não existe a retórica da denúncia, existe apenas a da (re)descoberta; não existe uma lição revolucionária, mas a da possibilidade de aprender a olhar o país com olhos menos indiferentes.**

---

Saindo do Rio de Janeiro e enveredando por uma das regiões mais pobres do país, o filme utiliza-se da estética dos *road movies* americanos (um bom exemplo de *deglutição* de influências) que, na amplidão dos horizontes, metaforicamente coloca personagens e espectadores frente a frente consigo mesmos e com a crise de valores e ausência de utopias destes tempos.



Dora e Josué, ambos estão à procura de suas origens.

À medida que adentram o país, Dora e Josué vão mergulhando em si mesmos, descobrindo e reconhecendo suas próprias carências, numa relação tensa que não cai nunca no melodramático, pois ambos, rijos e desencantados, atraem-se e se repelem todo o tempo. Quando, no final, Dora veste o vestido novo que Josué lhe deu, despe-se de si mesma, da pior parte de si que ficou pelo caminho, e recupera sua nova identidade, síntese do que fora e do que agora é, enquanto Josué se faz inteiro numa nova família.

Incorporando dialeticamente os tempos e espaços tão desiguais que constituem nossa identidade, o filme fala português, pois não abdica de sua ótica para assumir a de outro e encara nosso atraso com grande dose de ternura, é verdade, mas sem tentar disfarçá-lo sob uma capa de distante civilidade.

Da análise dos dois filmes usados como exemplo da pluralidade do Novo Cinema brasileiro fica a idéia de que, para sobreviver e crescer enquanto indústria

competitiva num mercado globalizado, sem estar para sempre na dependência de incentivos e subsídios oficiais, nosso cinema tem que buscar o apuro técnico, sim – “uma câmera na mão” não dá mais conta do recado –, mas sem deixar de trilhar o caminho antigo e prolífico da busca de uma identidade, incorporando sua própria herança, preser-

vando uma autonomia estética e temática, criando um produto único e singular, que se abra para o outro e suas influências, *deglutindo-as antropofagicamente*, todavia sem se perder em meio a milhares de outros tantos filmes iguais, aqueles que os americanos sabem fazer muito melhor, com sua poderosa indústria da homogeneização.

**Resumo:** O artigo trata da retomada das produções cinematográficas brasileiras, o que a autora denomina de Novo Cinema Brasileiro. Destaca a pluralidade de temas e abordagens dessas produções, que buscam aperfeiçoamento técnico e acesso ao mercado internacional sem descuidar da qualidade do conjunto da obra. Discute e faz sua crítica a duas recentes premiadas produções: *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, filme falado em inglês, que segundo a autora, deturpa um recente fato da História do país; e *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr., destacando este último como um filme que fala da busca da identidade e que olha o Brasil com olhos menos indiferentes.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, *Central do Brasil*, *O que é isso, companheiro?*, identidade, diversidade

**Abstract:** The article deals with the retaking of Brazilian cinematographic productions, something the author denominates as the “New Brazilian Cinema”. It stresses the plurality in themes and approaches these productions present, aiming at technical improvements and access to the international market, without overlooking the quality of the work as a whole. It discusses and critiques the two recent award-winning productions: Bruno Barreto’s *O que é isso, companheiro?*, a film that is in English, and that distorts a recent fact in the Country’s history; and Walter Salles Jr.’s *Central do Brasil*, presenting this film as one that talks about the search for identity and that looks at Brazil with rather indifferent eyes.

**Key words:** Brazilian cinema, *Central do Brasil*, *O que é isso, companheiro?*, identity, diversity