

1. OS
CINEMAS
NOVOS DOS
ANOS 60 E O
IMPASSE DA
COMUNICAÇÃO

Uma tônica dos cinemas novos dos anos 60 na América Latina foi a busca de novas formas de representação capazes de dar conta dos processos mais fundos de sua realidade específica. Tal se fez através de uma recusa dos padrões do cinema industrial mais voltado para a reprodução das aparências, onde o naturalismo é a convenção que estabelece limites muito claros para a discussão da experiência social. Embora não se possa, em termos práticos, separar de modo absoluto "cinema de autor" e determinados gêneros tradicionais consolidados no mercado, sabe-se que os jovens que lideraram a renovação do cinema latino-americano colocaram em discussão as fórmulas usuais, inclusive determinadas formas de comédia popular, como a chanchada, ou tradicionais matrizes folhetinescas que haviam alimentado os melodramas do passado. Queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica em face da experiência contemporânea. Sem descartar as emoções e o divertimento, entendiam que a dimensão política das novas poéticas exigia uma linguagem

ISMAIL XAVIER

Cinema político e gêneros tradicionais

A força e os limites da matriz melodramática

ISMAIL XAVIER é professor da ECA-USP e autor, entre outros livros, de *Algorias do Subdesenvolvimento (Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal)* (Ed. Brasiliense).

CINEMA

que deveria ir além da transformação dos problemas em espetáculo. O que significava a construção de uma linguagem capaz de “fazer pensar”. Ou seja, não bastaria ao melhor cinema político tematizar problemas candentes da vida social; era preciso inventar uma nova maneira de conduzir os dramas pois um traço essencial da produção considerada mais mistificadora era justamente o de abordar os “problemas candentes” trazendo embutida em sua estrutura dramática uma interpretação redutora, voltada para a reprodução de preconceitos e não para o esclarecimento das questões (bastava lembrar a produção hollywoodiana, dominante nos mercados, e sua abordagem das questões raciais, da família, do mundo do trabalho).

Desde Griffith, a indústria do cinema colhe frutos do seu arrojo ao abordar “problemas candentes” à sua maneira, e a experiência acumulada dos “produtos de massa” - no cinema, no rádio, na TV - havia mostrado o quanto era possível tocar nas feridas sem comprometer o estado de coisas. Em particular, determinados gêneros apareciam como eficientes soluções de compromisso pelas quais se permitia a denúncia das iniquidades canalizada para uma catarse que, longe de ameaçadora, era fator de equilíbrio porque oferecia uma expressão domesticada, reconfortadora, a determinadas inquietações presentes no seio da sociedade. Em décadas anteriores, no melodrama de amor impossível ou na comédia de costumes, não estiveram ausentes múltiplas questões sociais de grande interesse, inclusive as que envolviam a própria opressão do cinema nacional (caso da chanchada brasileira); no entanto, o tratamento sentimental ou a “solução malandra” em direção ao final feliz estavam longe de satisfazer os novos cineastas que, mais “analíticos”, procuravam oferecer uma compreensão iluminadora da experiência histórica da América Latina. Tal compreensão de questões estruturais, julgava-se impossível alcançá-la através de um cinema feito de dramas domésticos, habitado por encarnações do Mal a atormentar as figuras do Bem, com sua pedagogia feita de excessos sentimentais e lances de suspense, buscando às vezes a simpatia para o “lado certo” das forças em conflito, mas reduzindo o social ao confronto de vilões mal-encarados, vítimas inocentes e heróis redentores. O novo cinema queria ir além da compaixão, das estruturas dramáticas de consola-

ção; queria produzir conhecimento.

Dentro dessa orientação, tal cinema teve, nos anos 60, uma fase mais aventurosa de experiências, onde encontrou novas formas de combinar ficção e documentário, conciliando os recursos do cinema moderno, consciente da linguagem, com a investigação de um universo social que solicitava toda uma nova ótica para ganhar expressão mais consequente nas telas. Na busca do novo, discutiu as velhas fórmulas para superá-las: caso do Cinema Novo brasileiro frente à chanchada ou ao drama de família à Nelson Rodrigues, caso de filmes cubanos (lembro *Lucia*, *Memórias do Subdesenvolvimento*, *O Outro Francisco*, entre outros) frente à tradição do melodrama. No entanto, num processo que é muito nítido, por exemplo, na experiência do cinema brasileiro, o novo cinema viu suas pesquisas se associarem a uma dificuldade de comunicação com o público, o que gerou, como estratégia de uma parcela dos realizadores e, em seguida, como expressão de uma política oficial de “conquista de mercado” nos anos 70, um movimento de retorno a fórmulas tradicionais, uma sedução pelo naturalismo, pelos esquemas dramáticos usuais na grande indústria, os quais se instalaram na condução de muitos filmes políticos, com o tempero do “modelo Costa-Gavras” ou sem ele. Para sair do binômio grandes autores/pouco público, passou-se a procurar a incorporação dos gêneros de sucesso em nome de uma continuidade de produção, de uma pedagogia menos ambiciosa no plano político, porque mais apressada e “segura” em seus efeitos.

2. O NATURALISMO DA ABERTURA POLÍTICA

Evocado o movimento que nos levou do cinema de autor mais radical dos anos 60, início dos 70, para o “retorno dos gêneros” num período mais recente, eu gostaria aqui de discutir uma tendência do filme político que se vale de fórmulas de gêneros tradicionais como estratégia de mercado, dentro do que posso chamar de “naturalismo da abertura política”, tendência que encontramos na ficção de determinados países quando estavam recém-saídos ou em vias de sair de regimes militares. Concentro-me em observações sobre dois exemplos, um de 1977, outro de 1985, que trazem em comum o tema do terrorismo de organizações paramilitares de direita e suas operações

extralegais de opressão: *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1977), o filme brasileiro de Hector Babenco, e *A História Oficial* (1985), o filme argentino de Luis Puenzo. Tomo-os aqui como casos típicos de um cinema eficiente no mercado, competente na fatura enquanto espetáculo, seja na esfera do filme de ação ou do drama psicológico, filmes que buscam projetar na tela uma verdade encoberta, um dado inconfessável da ordem vigente, da realidade de cada país recalçada pela “história oficial” de regimes militares caducos. Há, nestes filmes, um movimento em direção a um realismo de denúncia: reportar fatos polêmicos da atualidade, testemunhar a experiência histórica a partir da análise de uma resposta individual, a da personagem-herói-heroína a uma rede criminosa cuja dimensão é sociopolítica e guarda relação direta com ditaduras focalizadas no momento de sua dissolução. Meu objetivo é trazer a debate as implicações, para um cinema cujo compromisso é com a verdade, desta adoção das fórmulas de gêneros industriais, particularmente as do *thriller* policial e as do drama doméstico burguês. Ou seja, que tipo de verdade os filmes tendem a privilegiar quando atrelam o desmascaramento da mentira oficial a tais fórmulas.

3. SOBRE LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA.

Este filme tem como eixo de valores a oposição entre a mentira pública - expressa na grande imprensa, nas versões oficiais e na TV - e a verdade privada, expressa na vida interior (à qual o filme tem acesso) e na intimidade do herói. Observamos a grande rede de traições, conchavos e explorações que envolve policiais e bandidos no mesmo sistema de operações, uma espécie de indústria da violência onde a captação da riqueza define uma divisão do trabalho: os bandidos fazem o trabalho manual e assumem o risco maior dos assaltos, enquanto os burocratas da polícia entram com o apoio logístico (proteção, informações, etc.), auferindo lucros como “burgueses” do mundo do crime (a lei, aqui, é pura miragem). Em face deste contexto, é traçada, passo a passo, a agonia do bandido famoso em suas tentativas de manter a iniciativa num momento em que alterações no aparelho repressivo começam a mudar as regras do jogo, e decretam o colapso do esquema que dá eficiência e lucratividade às opera-

ções do seu bando. São momentos dramáticos vividos pelo protagonista, em crescente dificuldade em seu confronto com o mecanismo externo, social; momentos que observamos pelo efeito que têm em sua vida privada, partilhando, digamos assim, de sua perspectiva. Na composição da agonia de Lúcio Flávio, o interesse maior é penetrar no universo pessoal irredutível onde o filme quer encontrar algo essencial que permaneça como “verdade maior” da personagem em oposição à sua imagem pública e sua ação efetiva como parte de uma engrenagem. O filme de Babenco se põe como porta-voz de Lúcio Flávio, instância de revelação da verdade porque “testamento” de quem sofreu na pele o processo (isso se explicita logo de início e o filme, por outro lado, não termina sem lembrar o espectador de que tudo o que se relatou foi dito pelo próprio bandido a um repórter). Temos, então, o “filme de ação”, a trama dos assaltos, a ciranda da vida no fio da navalha, mas também um tratamento da experiência do herói que destaca, antes de tudo, a sua sinceridade, a sua coragem, a sua “boa natureza”, tudo o que pode colocá-lo na condição de fiador da autenticidade do relato. Ele é violento, sim. Mas fica bem marcada a sua ação franca, de corpo inteiro, onde o crime é um acidente de percurso que não assume senão quando está convicto de sua necessi-



dade para a sobrevivência, ou de sua legitimidade enquanto vingança diante de um ataque indigno de quem o torturou protegido em sua identidade por um capuz ou traiu o bando por interesse próprio. Esta violência se distingue claramente da ação calculada e fria da polícia, onde violência e tortura são questões de método, e a condução dos gestos é cínica, profissional, protegida pela ordem vigente, o mais das vezes anônima. O herói está cercado pela engrenagem do mundo do crime onde o poder está passando das mãos de policiais corruptos, com quem é possível negociar (embora em condições desfavoráveis), a policiais “linha dura”, igualmente corruptos porém associados a uma doutrina de extermínio, limpeza do social por todos os meios (o chamado Esquadrão da Morte). Em contraposição aos que não têm limites na defesa de interesses e se alinham a um “darwinismo social” de feições radicais, o herói se destaca porque tem limite, dignidade, sentimentos de lealdade de quem age como um bom menino que circunstâncias desencaminharam mas que mantém seus valores básicos: ele desperta em sua mulher uma paixão verdadeira, heróica em sua lealdade e no zelo ao filho nascido em condições tão desfavoráveis; ele é protegido e recebe conselhos de um velho amigo da sua família, cujo comportamento e estilo só tornam mais convincentes as qualidades humanas do “bom menino” que chama de Noquinha, menino que viu crescer e ainda vê existir dentro de Lúcio Flávio, como núcleo intocável para além das camadas visíveis e públicas de sua *performance* social. A cada passo da narrativa, o protagonista reitera a utopia de uma vida nova, longe de tudo, com mulher e filho; tenta realizá-la, mas a figura corrupta de Moretti, o policial, não o deixa pular fora da engrenagem porque não pode prescindir de tal fonte preciosa de dinheiro. O percurso efetivo é de crescente falta de saída diante do avanço do poder do Esquadrão da Morte, com seus cárceres clandestinos, suas câmaras de tortura e execuções sumárias. Por certo tempo, Lúcio Flávio recebe o tratamento de super-herói, o bandido competente que sabe conduzir o grupo e superar as armadilhas. Mas a dimensão realista do espetáculo vai criando gradualmente um *pathos* de tragédia que tinge a aventura até o final quando se caracteriza, com toda ênfase, a opção pela verdade presente num Lúcio Flávio indignado, que assume com coragem a denúncia pública do Esquadrão,

gesto que equivale a uma sentença de morte.

Ao configurar a agonia a partir deste acompanhar de perto a figura do herói, o filme privilegia sua experiência individual, sua visão das coisas, em detrimento de uma caracterização mais precisa e menos superficial de seu contexto (caso típico é a “solução de compromisso” encontrada na representação da Polícia Federal: sabe-se que Lúcio Flávio morreu assassinado num momento em que estava sob custódia desta polícia, mas ela aparece, no filme, como um corpo federal exterior às engrenagens de corrupção denunciadas, espécie de grupo acima de qualquer suspeita como “os intocáveis” da série norte-americana). O resultado é que prevalece uma noção de verdade muito particular na representação do social em *Lúcio Flávio*, verdade que se identifica com a idéia de “encenação correta” de cada episódio tal como vivido pelo protagonista, doador maior de sentido nesta investigação do real. Tal investigação, no fundo, se canaliza para a revelação de uma “nobreza interior” com a qual a platéia se identifica moralmente em oposição ao “mar de lama” que a cerca. A estratégia de relação com o público implica, primeiro, na encenação das proezas do super-herói. Depois, na dramatização da agonia do indivíduo isolado contra a engrenagem (nos termos da ficção tipo filme *noir*). Só contra os poderosos, o herói encontra a lealdade incondicional nas figuras do mundo privado, notadamente na paixão de sua mulher Janice, encenada com todos os excessos sentimentais de um melodrama que opõe a pureza das relações familiares à perversão irremediável dos outros agentes sociais. O valor que sanciona a positividade do herói é o sentimento elementar de lealdade familiar, a presença do “bom menino” Noquinha no adulto Lúcio Flávio, que morre porque mantém princípios ausentes nas figuras degeneradas que agem em nome da ordem.

A oposição central do filme é entre Autenticidade e Hipocrisia. A verdade de cada um se aloja em seu núcleo privado, na intimidade que a ação e o discurso público deixam de lado: esta é a noção que alimenta a celebração do herói. Tal como na tradição naturalista, o essencial é esta dicotomia público/privado que elege a “verdade interior” do indivíduo como fonte maior do sentido, chave de interpretação de sua ação social efetiva. Lembrando o melodrama convencional, ao contrário de se trabalhar o

contexto, indo mais fundo na iluminação de uma certa lógica do social, acentua-se a virtude do herói como sentimento natural, “boa índole” que, presente, resistente, permanece ao longo do filme associada aos valores tradicionais da família.

Não creio serem muito distintos os valores que norteiam a representação do problema social em *A História Oficial*, filme mais complexo em suas articulações e de maior alcance na reflexão sobre uma conjuntura nacional; no entanto, não menos marcado por excessos sentimentais e o recurso ao suspense, uma vez que sua prioridade, ao tematizar a realidade política, é a dramatização da experiência mais íntima de uma personagem sensível afetada pelo processo social, foco ideal para um jogo de projeções e identificações de cunho moral que o filme assume em toda a sua intensidade.

4. SOBRE A HISTÓRIA OFICIAL

O espaço privilegiado da encenação do drama nacional no filme de Puenzo é a família. Dentro desta, o confronto central envolve, de um lado, a mulher burguesa que não perdeu um senso mínimo de identificação com a dor alheia, figura cuja sensibilidade a impede de recuar diante de perguntas que podem provocar uma ruptura em todo o seu sistema doméstico. E envolve, de outro, o marido que precisa manter as mentiras, ou os segredos, que sustentam o mundo da boa aparência doméstica para compensar a dissolução de toda uma ordem política de que se aproveitou para enriquecer em cumplicidade com grupos internacionais, enquanto o país afundava. O destaque é, então, a incidência do processo histórico no plano da intimidade, tomando como referência o contexto geral onde se põem em pauta a questão dos desaparecidos, as manifestações das mães da Plaza de Mayo, as conversas sobre a guerra das Malvinas, a dívida externa deixada pelo governo militar, o colapso da ditadura e a instalação de um novo quadro institucional dentro do qual os oportunistas de ontem procuram apagar os sinais dos desmandos encobertos pela repressão, e revelam sua ansiedade diante das verdades que podem e estão vindo à tona.

Desde o início, duas ênfases: a primeira, ao meio social em que se move o casal (seus ares cosmopolitas, suas fofocas, preconceitos, reacionarismo, mesquinhez); a segun-

da, aos traços particulares de caráter de Alicia, mulher conservadora mas sincera, capaz de um enfrentamento direto com dados ou forças adversas - diante de seus alunos, diante da amiga que volta do exílio para relatar a sua experiência nas mãos da repressão, diante das informações que emergem e deixam claro que sua filha adotiva pode ser uma das crianças seqüestradas, órfã de pais assassinados pelo regime. Está terminado o período tranqüilo, sob proteção da ditadura, em que ela “não sabia” e não perguntava ao marido a origem da criança, como não questionava nenhum dos esquemas provedores da afluência de que usufruía. O filme relata o momento da crise e sua coragem em levar a interrogação até o fim, dado de reparação que a enobrece, em oposição às pressões para “não pensar” vindas do chefe da família. A cena pública da crise nacional se reflete na crise doméstica que, no fundo, a representa, num jogo de *espelhamento nação-família* que permeia toda a narrativa. Não por acaso, o lado vilanesco do marido, sugerido a cada cena, se acentua na seqüência em que o casal visita a família dele: lá encontramos a figura digna do pai, sogro de Alicia, autêntico representante da boa tradição argentina a apresentar sua condenação moral enérgica ao procedimento do filho. É, portanto, a própria família do oportunista (seu pai e irmão, num primeiro momento, sua mulher mais adiante) que se põe como a instância moral que conduz a cobrança, o ajuste de contas, e o desnuda enquanto agente social comprometido com morte e tortura, vendido aos estrangeiros. Uma vez que é “na vida em família” que o vilão exhibe seu caráter, é freqüente o uso de toques melodramáticos - ele se revela na discussão à mesa, com o pai e o irmão, na brincadeira violenta com o cão de guarda da casa, na reação à procura da verdade conduzida pela sua mulher. A atitude de indignação do sogro de Alicia é o contraponto doméstico da ação de protesto pela qual as mães e as avós vêm cobrar, na esfera pública, a verdade sobre seus filhos desaparecidos, tal como os estudantes, na sala de aula, vêm exigir da professora Alicia uma memória nacional autêntica em seu curso, a versão não oficial de episódios da história argentina. O momento é de cobrança geral pela verdade e a mobilização nacional não exime os que “não sabiam” da cumplicidade e da culpa. Alicia responde ao momento com autenticidade - que deve ser imitada, sugere o filme - e conduz a

busca da verdade sobre Gaby, a filha adotiva. Sofre mas toma a iniciativa, investiga a origem da menina, observa as manifestações na praça, assume o problema sem subterfúgios e, quando é abordada pela possível avó da menina, não hesita em trazê-la para dentro de casa, último estágio de uma invasão da domesticidade pelo momento histórico que o marido definitivamente não aceita. A tensão acumulada explode de modo a selar de vez a covardia dele, sua fuga da responsabilidade, sua inclinação histórica que resulta nos requintes de uma agressão física vingativa, sádica, que projeta sobre a cena doméstica a sombra de uma prática repressiva com a qual sabemos estar ele "habitado".

O filme, de começo a fim, se pauta por um estilo de expressão bastante eficiente em sua pedagogia; os sentimentos das personagens ficam sempre claros, transparentes, tipo "vejam como ele é" ou "vejam como ela sofre a possível perda da menina mas enfrenta a verdade". A esta pedagogia sentimental não falta a exploração dos contrastes entre a inocência da menina Gaby ao viver seu dia-a-dia e os abalos à sua volta que têm ela própria como centro. A catarse final exacerba esta tendência e a intensificação do drama chega, aí, ao excesso maior (o cara a cara do casal na hora da verdade, a violência do marido e a ruptura ganham uma pontuação sentimental na voz da menina ao telefone que, entregue por Alicia à família do marido, permanece em sua inocência). Criadas as tensões, o filme segue sua própria lei e não sonega a descarga final, ponto de acumulação das emoções em torno da criança cujo destino mantém em suspenso, como uma espécie de metáfora para a própria nação em crise. Ou seja, o drama nacional se desenha na medida e nos excessos deste drama doméstico onde a traição à verdade ganha foros de escândalo moral porque realizada na esfera da ofensa aos sentimentos considerados os mais naturais e universais. É por esta via que a denúncia procura realizar sua intenção política: desautorizar um regime pelos seus excessos (quem chega a este ponto de violência não pode ter razão em qualquer outro plano). Mas o preço pago é a redução de todo o processo a esta polaridade que opõe regime criminoso e vítimas inocentes sem especificar os termos do conflito. Há um esforço em despolitizar as vítimas da ditadura trazidas a primeiro plano: a vilania do regime se desenha no plano do atentado à "na-

tureza humana". Há o dado central da inocência infantil seqüestrada e transformada em mercadoria pelos carrascos; há o cuidado em esclarecer que a amiga de Alicia já não vivia com o militante de esquerda quando foi presa e torturada. Ao mesmo tempo, a possível avó de Gaby, quando fala do jovem casal desaparecido, seu filho e sua nora, destaca as suas virtudes domésticas, o amor juvenil, o casamento na igreja, o respeito às tradições de família - tudo se fala para ressaltar o que tinham de comum com tantos outros jovens casais, restando o silêncio sobre o que poderia colocar em pauta conteúdos ideológicos, explicitar em nome de que valores morreram e que projetos afinal foram destruídos pela ditadura. Tais conteúdos ideológicos, tais projetos destruídos, uma vez especificados como fonte de valor, trariam uma definição do papel histórico concreto da ditadura que fica difícil introduzir; ou melhor, não há interesse em introduzir. A estratégia é trabalhar a repressão como um Mal que se abate sobre a nação em termos genéricos e ofende os sentimentos naturais, gerando a indignação, o protesto, a resistência em que se destaca a reivindicação da família, a procura dos desaparecidos. Reivindicação e procura que constituem, sem dúvida, experiências corajosas e da mais alta dignidade enquanto oposição ao regime, construção de sua queda. Há aí um processo de mobilização nacional que *A História Oficial*, com toda pertinência, coloca em pauta. O que acentuo aqui é o fato de fazê-lo de modo a se apoiar no potencial melodramático da situação, inscrevendo a discussão da luta política numa tradição de gênero. Filme moderno, *A História Oficial* não assume o clichê sem deslocá-lo de um modo que guarde seu interesse: relata a história de uma "tomada de consciência" nos moldes que lembram *A Mãe* (Górki, Pudovkin) e outros filmes, mas se concentra na figura da mãe beneficiária da ordem em dissolução, não nas figuras maternas oprimidas e militantes. Alicia não é heroína de uma pedagogia revolucionária, nem tampouco heroína de um melodrama mais arcaico onde tudo se redime e, no final, a família se recompõe, crianças salvas, adultos felizes. O marco realista requer um desenlace que promova o desmas-caramento da figura do Mal e, ao mesmo tempo, assinala os impasses da questão nacional tal como expressos na cena doméstica: quando Alicia sacrifica tudo e abandona casa e marido em nome da verda-

de, resta a pergunta pelo destino de Gaby, que é uma pergunta mais ampla pelo futuro que, afinal, ecoa ao longo do último plano do filme (Gaby sozinha na cadeira de balanço é uma patente alegoria). Este dado de inconclusão e o sacrifício de Alicia, toques de modernidade no tratamento do melodrama materno, não impedem que este deixe sua marca no alcance da reflexão política, canalizada para suspenses e excessos típicos do gênero com suas reduções de sentido na abordagem da experiência histórica. Afinal, há clara afinidade entre este gênero dramático - quando assumido sem a ironia de um Buñuel, por exemplo - e uma certa pedagogia voltada para um diagnóstico social que considera, acima de tudo, o problema da natureza humana como foco do conflito entre disposições para o Bem e para o Mal, disposições que se expressam, ficcionalmente, na lida das personagens com aquelas relações consideradas mais naturais, elementares, eternas (as que envolvem os laços de sangue). A atenção voltada para a mulher burguesa, pertencente à camada dos que, uma vez despertados para a crise, assumem dignamente seu compromisso com a verdade, valoriza a experiência de uma personagem que encarna a sobrevivência, a dignidade e a relevância de um humanismo burguês (disposição a respeitar os "laços naturais", o espaço da privacidade) no processo de superação do trauma nacional. Alicia seria, nesta leitura, a encarnação de uma "reserva moral" presente na elite do país, sua fração capaz de assumir a culpa, reparar suas omissões e ser radical na prática de um civismo que quer se levar a sério. Destacada como figura da autenticidade e da "verdade interior" assumida, ela age como quem expressa um senso natural de responsabilidade capaz de gerar o gesto que, motivado pela esfera privada do sentimento, alcança alta significação social sem que haja a necessidade de uma identificação com projetos políticos definidos, ou até mesmo uma discussão deste problema. O opositor de Alicia traz para dentro de casa as marcas da disposição contrária: fuga à verdade, inautenticidade, agressão ao espaço do outro. É por estas marcas que ele caracteriza e compromete moralmente a ordem que defende.

Tal como o marginal Lúcio Flávio, a burguesa Alicia se dignifica pela afirmação de uma nobreza moral vinculada ao espaço da família, instituição que, no filme de Luis Puenzo, é tratada de modo mais explícito,

como metáfora para a nação. Com estes parâmetros se trabalha a denúncia dos crimes contra os direitos humanos cometidos por uma ordem social que não se explica em suas articulações, porque se supõe intuída em sua essência, ou melhor, reconhecida na face canhestra dos vilões (o pressuposto é que o Mal não se explica, ele se desenha na aparência). A regra do jogo, nesta forma "pós-cinemas novos" de retorno dos gêneros industriais, é permanecer no plano moral, trabalhar sempre a mesma dicotomia em que o positivo e o negativo se expressam a partir de disposições de amor e ódio, coragem e covardia (tal tendência se estende em diferentes direções, incluindo a tematização da violência nos filmes humanistas mais recentes de Hollywood, onde se acrescenta, às tradicionais virtudes do herói, a ostentação da disciplina do corpo-máquina e da inteligência *high tech*).

Em tal cinema, onde está então a pedra de toque do valor? Na exclusiva autenticidade dos sentimentos, ou seja, no indivíduo e sua "verdade interior", foco de sua resolução e de seu sacrifício na condição adversa a que não se furta. O que acontece nos filmes aqui em pauta - produtos de cinematografias periféricas com as quais, vale repetir, estamos identificados - reproduz, numa situação particular, um mecanismo que é recorrente nos filmes dispostos a tocar nas feridas do social sem perder audiência, principalmente quando o que se procura é uma adaptação ao novo regime internacional de padronização dos roteiros e das dramaturgias. Dentro de uma estratégia de relação com grandes circuitos de mercado, a eleição do sentimento como pedra de toque do valor encontra um perfeito ajuste, pois o privilégio à "verdade interior" é um dado que produz o consenso apto a garantir uma boa cumplicidade entre o filme e as mais diversas platéias ciosas do seu humanismo. Nesse sentido, sem querer minimizar o plano ético ou a esfera privada, pilares do drama nos filmes aqui comentados, creio ser legítimo questionar a exclusividade destes lugares como eixo do debate político e do diagnóstico social; creio que se deva sublinhar os limites de um gênero de discurso que se mostra eficaz na comunicação, mas cujo preço é reduzir o horizonte de compreensão do social, equacionando-o nos termos de uma dinâmica feita do conflito entre nobreza de caráter e vilania como dotes que o indivíduo deve à Natureza.