

JOSÉ MARIO ORTIZ RAMOS é professor do Departamento de Sociologia do IFCH-Unicamp e autor, entre outros, de *Cinema, Estado e Lutas Culturais* (Paz e Terra) e *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa* (Vozes).



Sônia Braga, em *Tieta*, de Cacá Diegues

JOSÉ MARIO ORTIZ RAMOS

cinema
brasileiro:
depois do vendaval



No seio da forte indústria cultural brasileira, o cinema ocupa um lugar subalterno. Nem de longe se iguala à televisão e à publicidade (em sua forma cinematográfica), que dão o tom das imagens no país. E mesmo internacionalmente, nos festivais do Cinema Publicitário e na crescente exportação da ficção seriada.

Foi na era Collor que as imagens cinematográficas do país praticamente desapareceram. A ideologia neoliberal, de deixar tudo por conta do mercado, afundou as poucas instituições que defendiam o cinema no Brasil. Tivemos também os últimos espasmos da Boca do Lixo, em São Paulo, que viu a sua extrema diversidade de produção – que ia dos policiais de David Cardoso, aos dramas às vezes complexos de Jean Garret, como *A Mulher que Inventou o Amor*, até filmes intelectualizados, repletos de citações literárias e cinematográficas de Carlos Reichenbach – derivar para um cinema pornográfico e malfeito, que depois inclusive desapareceu. Tudo voltava à estaca zero, com a exibição dominada pelas grandes companhias norte-americanas.

Mas um país necessita sempre de imagens e sons em celulóide. Assim acabaram por retornar os filmes brasileiros. Alguns, como Arnaldo Jabor, apreenderam esse processo como uma retomada das mulheres no contexto cultural, uma vez que as produções que emplacaram de início foram, entre outros, *Carlota Joaquina* de Carla Camuratti, *O Guarani* de Norma Bengell e *Jenipapo* de Monique Gardenberg, além dos filmes esperados de Tizuka Yamazaki, Ana Maria Magalhães e Suzana Moraes. Há também o caso de *Terra Estrangeira*, que contou com a participação de Daniela Thomas na feitura, mas que não deixou de ser de Walter Salles Jr. a alegada autoria do filme, num sinal do machismo que atravessa todas nossas relações. Mas essa interpretação de Jabor, que possui muito de impacto, simpatia pelas mulheres e ousadia, não é correta, pois sabemos que a feitura de filmes não passa obrigatoriamente pela divisão dos sexos.

Seja qual for a explicação que encon-

trarmos, o certo é que os filmes estão pipocando. Vou tentar aqui passar por uma parte. Cineasta consagrado, como Cacá Diegues, que havia filmado para a TV *Esta é a Minha Canção*, retorna a médio vapor com *Tieta*, que inclusive promove a volta de Sonia Braga às telas nacionais. Sergio Rezende, um cineasta que não ficou completamente esquecido, devido ao seu forte *Lamarca*, prepara um filme sobre a revolta de Canudos. E Carlos Reichenbach lançou em Paris a sua última produção, *Alma Corsária*, que obteve boa repercussão no circuito cinematográfico. São os pesos-pesados da cinematografia brasileira que estão retornando às telas. O próprio Hector Babenco, depois de ter passado por um transplante de medula, prepara-se para a realização *Foolish Heart*. Se isso não é uma retomada, o que seria então?

Mas vamos entrar um pouco mais no cinema das mulheres. *Jenipapo*, por exemplo, é um filme estranho, sendo um drama sobre a questão da terra num país quase indeterminado, que sugere ser o Brasil. A única referência local é o fato de os conflitos agrários acontecerem, segundo indicação dos personagens, na terra onde cresce a fruta de onde é extraído o licor de jenipapo, bebida caracteristicamente baiana. Trabalhando com um ator americano, Michael Colemans, no papel central, o filme é quase todo falado em inglês, um idioma considerado universal nesta época de globalização. E, para confundir ainda mais sua origem de confecção, *Jenipapo* tem música original assinada por Phillip Glass. Maior confusão étnica é impossível. Diretora brasileira, com nome afrancesado, atores internacionais e trilha sonora de Phillip Glass, famoso através dos filmes de Geoffrey Reggio, como *Koyaniskatz*. A diretora trabalha dessa forma uma questão regional, localizada – a luta dos sem-terra –, segundo os padrões de um certo cinema policial político, difundido por filmes como *Nicarágua*, *Gritos de Silêncio* e *Muito Além de Rangun*, que já se encontra globalizado. Fica assim difícil, apesar do nome regional, localizar em um país a feitura do filme de Monique. Trata-se portanto de um cinema desterritorial-

lizado, com potencial para ser recebido e compreendido por diferentes espectadores do planeta, uma vez que ele se desenvolve a partir de uma matriz de domínio comum.

Carlota Joaquina mostra uma diretora com domínio técnico e plástico espetacular para uma estreante. A precariedade da cenografia, que deveria representar a corte espanhola, é driblada pela habilidade da jovem cineasta. Enfim uma lição de cinema com poucos recursos e que agradou plenamente o público, o que é fundamental.

Muitos poderão dizer que se trata de um reaquecimento dos épicos literários, como no caso exemplar de *Cacá Diegues*. Mas temos também os novos sinais nos exemplos de *Camuratti* e *Eliana Café*. Constatamos assim uma mistura, que vai desde os temas clássicos do cinema brasileiro, como o sertanejo no caso de *Eliana Café*, até uma segmentação globalizada, que transparece no filme de *Walter Salles Jr.* e *Daniela Thomas*. Segundo o jornal *Folha de S.*

Paulo, eram 47 novos filmes em dezembro de 1995, entre prontos até em produção, que iriam invadir nossas telas em 96.

As saídas são muitas portanto, e tudo indica que não iremos mais nos prender aos ciclos regionais e localizados num espaço, como a *Boca do Lixo*. Houve uma explosão de setores produtivos, e o cinema seguiu-a. Não poderemos mais pensar a produção nacional nos termos em que pensávamos antes, restritos aos limites regionais, ou mesmo nacional. Esse fenômeno parece ter começado com *A Grande Arte*, de *Walter Salles Jr.* (1990), que utilizava atores estrangeiros, como *Peter Coyote* e *Amanda Pais*, e foi lançado primeiro nos Estados Unidos, quebrando o que fora, até então, uma regra no cinema nacional.

A globalização foi tão ampla, que um cineasta como *Bruno Barreto* casou-se com uma atriz norte-americana, *Amy Irving* (que, diga-se de passagem, é ex-mulher do poderoso *Steven Spielberg*), afetando por-

Cena de
O Guarani, de
Norma Bengell





Marieta Severo,
em *Carlota
Joaquina*, de
Carla Camuratti

tanto até as relações pessoais. Barreto, que vinha filmando nos Estados Unidos, retornou ao país para fazer uma produção em torno de um clássico da literatura de esquerda – *O que É Isso Companheiro?*, de Fernando Gabeira – resgatando assim suas origens. Essa alternância entre o universo nacional e o internacional, através do cinema americano, é uma marca da dupla Hector Babenco e Bruno Barreto. O que não acontece mais com Walter Salles Jr., Monique Gardenberg e Carla Camuratti, que despontam já imbuídos de uma lógica globalizada, superando as dicotomias, não oscilando desgovernadamente entre o nacional e o mundial.

O que parece não ter mais chance é o cinema *de cavação*, o dinheiro sendo levantado *na marra*, cada filme sendo rodado numa verdadeira aventura, em desacordo, portanto, com o esforço de racionalização que vem com a globalização. Como coloca Octavio Ianni em *A Sociedade Global* (1992):

“Está em marcha a racionalização do mundo, compreendendo as relações, processos e estruturas com que se aperfeiçoam a dominação e a apropriação, a integração e o antagonismo. Essa é uma racionalização que aprofunda e generaliza o desencantamento do mundo” (p. 70).

A nova situação demanda uma outra prática dos agentes: o chamado *profissionalismo*, ou o fim da outra empreitada com tinturas aventurescas.

Um exemplo do novo posicionamento é a feitura do filme *O Quatrilho*, de Fabio Barreto, irmão de Bruno, que conseguiu realizar um filme sobre a troca de casais, temática ousada por ter como ambientação um meio rural arcaico, mas empregando meios modernos da produção cinematográfica – inclusive atores brilhantes –, o que lhe valeu a indicação, no Oscar, de melhor filme estrangeiro, fato louvável para uma cinematografia claudicante como a brasileira.

Outros parecem prisioneiros de antigas idéias cinemanovistas, como Arnaldo Jabor na sua declaração ao suplemento Mais! da *Folha de S. Paulo* de 16/4/1995:

“Neste sentido, acho que, se a gente tem que fazer alguma coisa importante no cinema brasileiro, temos que fazer uma imagem original de nós mesmos. [...] A gente já saiu dessa fase de ficar se perguntando como se consegue fazer um cinema internacional, multinacional ou transnacional. [...] A gente só se internacionaliza através da originalidade. É aquela velha história: ‘Seja universal, fale da sua aldeia’”.

Não se trata de uma idéia velha de Jabor, que, ao contrário, avança em vários pontos por todos nós reconhecidos, mas sim do retorno de um ideário que foi muito forte nos anos 60, anos de sua formação como cineasta, e que volta naturalmente e talvez saudavelmente, pois põe certo freio à globalização desenfreada. Mas como sociólogos não podemos deixar de apontar o seu anacronismo. O Cinema Novo foi um período genial, sem dúvida alguma, mas o país mudou, e seu tempo infelizmente passou.

Hoje não podemos deixar de citar o filme *Como Nasceram os Anjos*, de Murilo Sales (fotógrafo e cineasta consagrado com sua estréia em *Nunca Fomos tão Felizes*). E que realiza agora um filme policial perfeito desde a abordagem dos pivetes de morro até o seu relacionamento com a família

americana e com o bandido ferido que passa a proteger. É um filme sobre a “bandagem” carioca, tema já presente no cinema brasileiro, até demais, mas com a novidade dos garotos e da família “gringa”, ambos muito bem trabalhados pela habilidade e mesmo preciosismo do cineasta.

Na década de 1990 o cinema foi se recuperando através de produções diversificadas e com uma característica nova – globalizadas. Todos os filmes têm um pé no Brasil e um pé lá fora, seja em termos de capital de produção, de padrão de linguagem ou da utilização de atores. Até Sonia Braga voltou temporariamente como uma grande estrela internacional, no papel principal e comandando a produção de *Tieta*, quando declarava ser impossível ganhar no Brasil o que ganha nos Estados Unidos. A tentativa do SBT de incluí-la em uma participação especial numa telenovela – por sinal, nem nacional, nem globalizada, mas latino-americanizada – falhou por motivos financeiros.

Diante desse quadro estamos longe da “estética da fome” de Glauber Rocha no início dos anos 60, ou da paródia “estética da vontade de comer”, de Arnaldo Jabor, quando a tônica do cinema brasileiro era a conquista do mercado nacional, sendo que só num segundo momento se tentava o mercado externo.

Hoje os filmes são produzidos já se pensando no mercado externo, globalizado, e daí a preocupação em sempre se ter atores internacionais na produção. Parte do mesmo movimento é o esforço de alguns atores brasileiros, que abandonam o país, numa tentativa de desterritorializar sua imagem. É o caso de Sonia Braga, Denise Dumont, Bruna Lombardi e Carlos Alberto Riccelli. As produções cinematográficas brasileiras nos últimos anos vêm lançando mão de toda sorte de artifícios para tornar o filme mais palatável ao público externo.

Até então o grande trunfo era vender a “realidade brasileira”. Podemos detectar esse fenômeno, que começou com o americanizado *O Cangaceiro* de Lima Barreto, continuou com *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte, valendo até para o inf-

cio da carreira de Glauber Rocha, com *Barravento e Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Só alguns anos depois foi que Glauber se libertou das amarras nacionalistas, filmando *Cabeças Cortadas*, na Espanha, e *O Leão de Sete Cabeças*, na África. Mas nessa ocasião ele já havia se transformado num *cineasta do mundo*, cultuado em Paris e sem depender de financiamentos nacionais, o que só iria tornar a acontecer no final de sua vida, com *Idade da Terra e Di Cavalcanti*. Mas aí já se encontrava próximo do fim, numa trajetória dolorosa de um artista com características nacionais em plena época globalizada.

Cumprir saber se esta fase globalizada trará uma estabilidade maior ao cinema brasileiro – como a que tivemos na televisão com a telenovela –, ou se se constituirá em mais um dos ciclos que estamos acostumados a atravessar. Resta-nos descobrir se essa globalização veio para firmar o cinema brasileiro como indústria cultural. Ou se se converterá em mais um fator para sua histórica instabilidade, vivendo de filmes financiados por esquemas precários como a Boca do Lixo, ou subsidiados pelo Estado, em diversas épocas, inclusive hoje, com novos mecanismos criados na era pós-Collor. Esperemos que a primeira hipótese seja a verdadeira.

Marco Nanini,
como D. João VI,
em *Carlota*
Joaquina

