

## O Filme Como Fonte de Pesquisa da “Retomada”

Segundo Roger Chartier (2002), a *representação* é um esforço para fazer presente algo ausente, e também exibir a sua presença, a partir de determinados valores, vontades, interesses e idéias que favoreçam uma imagem com a qual um conjunto de indivíduos se identifique. Para Azevedo (2003), essa imagem é uma construção social (simbólica, dinâmica e permeável) suscetível a rearranjos e fruto da tensão entre vários projetos e necessidades concorrentes. Sua peculiaridade é não ser incorporada como imposição, mas construída segundo uma negociação entre condições objetivas de vida e experiências subjetivas.

Entretanto, nem sempre os historiadores pensaram desta forma. Chartier afirma que durante muito tempo buscaram-se em diferentes grupos, freqüentemente identificados a classes sociais, idéias de homogeneidade de valores e comportamentos em comunidades mais restritas. Todavia, o enfrentamento de novos objetos provocou uma mudança de perspectiva. A consequência foi que a história cultural passou a buscar variações culturais em práticas culturais que não se organizam necessariamente apenas segundo divisões de classes, evidenciando outros recortes igualmente sociais, como os de gênero, etários, etnias, ofícios, etc.

Formula-se assim uma história cultural próxima a uma história intelectual, que, ao evidenciar a lógica da recepção, relativiza a eficácia dos dispositivos discursivos ou institucionais, as quais, numa sociedade, visam perpetuar as relações de dominação. Para o autor essa produção intelectual encarnada em normas e práticas deve estar em sintonia com as táticas do consumo, pois, longe de ter absoluta eficácia, ela concede no momento em que é recebida um lugar ao desvio, ao distanciamento e à reinterpretação.

Posto isso, qual seria o estatuto desses textos que a história cultural toma como análise? Para o autor, o texto não mantém uma relação transparente com a realidade que ele apreende. Não se trata de ver as ficções como se fossem reflexos realistas de uma realidade histórica, posto que aquilo que é real não é

efetivamente a realidade visada, mas a maneira como é criada, na historicidade de sua produção e na intencionalidade de sua escrita.

Por concordar com Chartier é que Ferro (1976) afirma que todo filme é histórico, visto que falam de seu tempo, trazem suas marcas. Entretanto, Bernardet (1988) afirma que o cinema só pode contribuir para a compreensão da história e da sociedade se não simplificarmos a relação obra de arte e tempo retratado, pois associações mecânicas impedem que a obra nos ajude a entender os conflitos que seu tempo enfrenta ou enfrentou. Isto é, fazem-se necessários questionamentos sem fim para se chegar à compreensão do que Bernardet chama de “as epístemes que regem o imaginário de uma sociedade” (Bernardet e Ramos, 1988 p. 8).

Os filmes tratados aqui não serão analisados do ponto de vista semiológico, ou seja, como imagem-objeto cujo significado é tecido a partir da desconstrução filmica. Compreendo ser necessário associá-lo ao mundo de que faz parte e com o qual se comunica. Ferro afirma que o audiovisual deve ser situado no “contexto histórico em que foi produzido e nos diferentes contextos históricos em que é recebido, pois, as imagens podem ser lidas de maneiras diferentes e mesmo inversas, em dois momentos de sua história” (Ferro apud Santos, 2003).

É meu objetivo aqui partir da experiência dos discursos e práticas comuns para identificar como as intrigas e cenas das obras de ficção são construídas numa relação com a sociedade em que foram produzidas, porém descolados dos discursos e práticas do cotidiano, tentando definir os sentidos que a crítica cinematográfica construiu para as narrativas sobre infância das classes populares no cinema da “retomada” e também os sentidos construídos pelas crianças que compõem a comunidade de espectadores estudada nesse trabalho.

Tal empenho é balizado pela noção de que somente através das inverosimilhanças sociais da história será possível perceber os mecanismos construtores das relações de dominação e romper com uma abordagem naturalista estritamente documental sobre os produtos culturais, promovendo uma leitura que coloca como essencial a *negociação* entre o mundo social e a intriga ficcional (Chartier, 1999).

Do ponto de vista da construção da narrativa filmica, essa realidade não está explícita no filme, uma vez que ela vem mediada pela estética naturalista,

cujo objetivo é apresentar-se como reflexo da realidade e criar a ilusão para o espectador de que aquilo que ele vê na tela é como se fosse verdadeiro, ao menos durante a projeção. A estética naturalista é uma linguagem que busca passar por cima de todos os procedimentos técnicos, fazendo desaparecer os aspectos artificiais, de modo a apresentar o cinema como a reprodução do real. Assim, podemos afirmar que não é o movimento da imagem a base do grande sucesso do cinema, mas sim o efeito de realidade.

O caráter ideológico da estética naturalista manifesta-se pela impressão de realidade. O cinema surge em plena euforia triunfante da burguesia, a segunda fase da Revolução Industrial, quando, no seu processo de expansão sobre o mundo ocidental, ela desenvolve máquinas e técnicas que não só lhe facilitarão estender sua dominação e acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. O cinema e a fotografia são artes burguesas que produzem imagens. O cinema reproduz a vida tal qual ela é, pelo menos essa era a ilusão, isso graças a um conjunto de procedimentos técnicos que possibilita ocultar os aspectos artificiais do cinema e dar-lhe verniz de natural e realidade. O ocultamento da técnica favorece o ocultamento de quem falou. Segundo Bernardet (2000), uma frase proferida por um autor conhecido é sempre um ponto de vista de quem falou, logo, sujeito a controvérsia. Mas uma frase sem autor, solta, não é ponto de vista, não é fala de ninguém. Dizer que o cinema reproduz a visão natural é quase como afirmar que a realidade se expressa na tela sozinha. A estética naturalista impossibilita dizer que o cinema representa um ponto de vista, pois ela desencarna do cinema o grupo social que a produz, visto que ela é um dos aspectos da dominação ideológica. A estética naturalista é o artifício para sustentar a impressão de realidade e o caráter ideológico do cinema. “A história do *e no* cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala” (BERNARDET, 2000, p. 20; grifo meu).

A função da estética naturalista é apresentar a obra como simples reprodução do real, sem nenhuma intervenção humana. Entretanto, a particularidade do filme, de acordo com Ferro (1976) é o fato de testemunhar, mostrar mais do que se quis mostrar, revelar o funcionamento da sociedade de que trata, e reside justamente nessa característica o seu principal valor como documento, o que permite, dependendo da abordagem, cristalizar ou destruir certos valores ideológicos tidos como universais.

Tal como Ferro propõe, o objetivo passa a ser realizar uma contra-análise da sociedade, por meio do uso do filme como uma fonte, e assim poder-se-ia pensar em uma proposta cujo intento fosse traçar um projeto que definisse como espaço de investigação, de um lado, a liberdade do consumidor cultural e, de outro, o desejo dos produtores culturais de impor um sentido, controlar uma leitura e orientar uma interpretação.

O objetivo é construir um projeto investigativo que, ao se ocupar da tentativa de pesquisar a produção de sentidos, não ceda à tentação de opor a criação do consumo, a produção da recepção. Segundo Chartier, essas distinções são resultado de uma série de corolários implícitos. Por exemplo aquela que funda uma representação do consumo cultural que se opõe à representação de criação cultural: “passividade contra invenção, dependência contra liberdade, alienação contra consciência” (Chartier, 2002, p. 51).

A inteligência do espectador seria como cera mole onde se inscreveriam com toda a legibilidade as idéias e as imagens forjadas pelos criadores intelectuais. Para o autor, é preciso restituir a historicidade do consumo cultural ou intelectual tomando-a como registros de representações que nunca são idênticos àqueles que os produtores culturais investiram na obra.

Entretanto, esse não é o único risco de submissão que as leituras menos autorizadas sofrem, é necessário que o pesquisador das práticas culturais também considere os seus hábitos de consumo cultural para que não os universalize, ainda que inconscientemente, uma vez que este estaria relacionando as significações possíveis ao seu próprio campo intelectual (e sensorial), interpretando-os através de categorias de pensamento cuja historicidade não é percebida.

Faz-se necessário fugir de uma mera abordagem documental e devolver o produto cultural, objeto de análise ao seu mundo, ou seja, ao seu contexto de produção e de recepção, atentando para as maneiras de receber da comunidade interpretativa que lhe interessa.

### **Contexto de produção: as produções da Retomada.**

Ivana Bentes (2001) afirma que o cinema brasileiro atual, ao revisitar os

cenários e a paisagem humana caros ao Cinema Novo (a favela, o sertão e os seus personagens), provocaria, em sua grande maioria, uma *estetização da miséria*, tornando-a palatável a um público “de fora”, mas também se renovaria ao trazer novos personagens e discursos.

Para ela, a atual produção cinematográfica ao tematizar a pobreza não tem dado conta de produzir um discurso político sobre esta realidade, limitando-se, na maior parte dos filmes, a descrever estes cenários. Os filmes, em sua maioria, descontextualizariam a pobreza, apresentando-a quase como geração espontânea, sem explicar, por exemplo, sua relação com fatores econômicos e sociais (Bentes, 2003).

Para essa *estetização da miséria*, Bentes cunhou a expressão *cosmética da fome*, uma paródia da *estética da fome*, formulada pelo cineasta Glauber Rocha, cujo objetivo era representar aqueles personagens – em especial os do sertão – escapando de um “humanismo de lágrimas” cuja visão, afirma a autora, é sempre etnocêntrica.

Todavia, não há consenso quanto à formulação de Bentes, o que aumenta a lista de seus *detratores*, com adesões de peso tais como a da produtora Mariza Leão, os cineastas Arnaldo Jabor e Fernando Meirelles, o crítico de cinema Elly Azevedo, além de Fernando Mascarello.

Segundo Mascarello (2003), a *cosmética da fome* é na verdade uma crítica elitista e academicista, em que Bentes analisaria a atual produção cinematográfica segundo critérios canonizados e descontextualizados (próprios do Cinema Novo), priorizando o estético-político em detrimento da comunicabilidade. O resultado, de acordo com o autor, é uma canonização/patologização. Canonização do cinema moderno-revolucionário e patologização do cinema clássico e pós-clássico e, por conseguinte, de seu público.

A expressão *cinema de retomada* é polêmica. Refere-se aos filmes produzidos no Brasil a partir de 1995, que teve em *Carlota Joaquina – a princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995, Br.), simbolicamente, seu “marco inicial”. Tão polêmico quanto as interpretações do filme de Camurati (ver Oricchio, 2003; Vainfas, In: Soares e Ferreira (org.), 2001), é o próprio termo designado para adjetivar as produções desse “quase renascimento”, da Era “pós-Collor”. Segundo Oricchio, uma cinematografia não pode ficar se retomando a vida inteira. Para o autor, o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002, Br.) marcaria o fim das

produções da retomada, em especial, porque grande parte do seu recurso financeiro não foi proveniente de lei de ajuda ao audiovisual. Contudo, ainda hoje, muitos filmes que entram em circuito comercial dependem da renúncia fiscal.

Segundo Jacob Coraza (1999), o termo é na verdade “amaldiçoado” pelos seus inventores, pois, quando surgiu, em meados dos anos 1990, refletia no plano cultural o sucesso do plano econômico que vingava na mesma época (governo FHC, 1994-2002). Todavia, em pouco tempo o Plano Real começava a mostrar as suas fraquezas e foi necessário rever, também, no plano cultural aquilo que no calor dos acontecimentos havia sido louvado.

Era o “momento da separação do joio do trigo”, ou melhor, das boas produções, daquelas ditas oportunistas (os filmes de celebridades e os com forte apelo comercial). Neste período lançou-se *Central do Brasil* (Walter Salles Jr., 1999). Em uma análise das críticas feitas à época da exibição do filme, percebe-se que este foi recebido, por grande parte dos críticos brasileiros, como um elo perdido entre as produções atuais e o monumentalizado Cinema Novo (Silva, 2004, mimeo), embora seja também perceptível a mudança de perspectiva que marca ambos os períodos (anos 1960 e 1990) na representação “dos sertões (rural e urbano)”: passou-se do alinhamento político à solidariedade civil, ou seja, da proposta do engajamento político à denúncia social (Corazza, 1999).

Até as primeiras décadas do século XX, segundo Bernardet e Galvão (1983), a discussão, no campo cinematográfico brasileiro, estava na busca de uma fórmula que resolvesse a tensão entre a linguagem e o representado. Para alguns autores, o verdadeiro cinema nacional seria aquele que encontrasse uma linguagem própria para expressar-se, ao passo que para outros a linguagem cinematográfica deveria ser a hollywoodiana, entendida como universal. Nesta segunda opção, a questão centrar-se-ia no plano do representado, entendido como “coisas nossas”.

O Cinema Novo buscou resolver essa tensão com uma estética que se opunha à dos países de “Primeiro Mundo” e que expressava aquilo que por eles era entendido como a cultura brasileira – *a cultura da fome* (Halm, 1993/1994, p. 98-99). Quanto ao conteúdo, este deveria ser conscientizador, no intuito de levar à revolução que se acreditava estar por vir. Teria nascido nesse momento o *social* como questão no plano do representado.

Não é minha pretensão resolver o que é ou o que deixa de ser o *cinema da*

*retomada*, mas mostrar que o termo é polissêmico e que neste trabalho será tomado como retomada a sua história: cinema de vanguarda *versus* cinema comercial, o que implica, de um lado, a valorização do social e da linguagem como questão e, de outro, a composição de um cinema popular: para as massas.

Todavia, alguns elementos nos ajudam a perceber a especificidade das produções da retomada dentro de um quadro de “diversidade”. Para além do que já foi apresentado, até o momento, a atual produção cinematográfica tem feito uso daquilo que Mattos (2003) cunhou como “a busca da voz legítima”. Esta expressão é a base, a meu ver, para se entender o uso de certos recursos (extra) cinematográficos que, de certa forma, ajudam a caracterizar o *cinema da retomada* e ao mesmo tempo selar o pacto de verdade entre os filmes e seus espectadores, constituindo-se como estratégia para aproximar os filmes produzidos no Brasil de um público brasileiro.

Para exemplificar esse intento, tem-se o uso de *atores naturais*, cuja finalidade é aproximar as experiências dos que representam com a experiência representada. Para Mattos é também a tentativa de o cinema possibilitar a auto-expressão da “massa dos sem filmes”, algo muito mais fácil na música, por exemplo, como no caso dos *rappers*. “Essa auto-expressão não é espontânea, mas dirigida, o que por si só negaria a utopia da imagem autêntica” (Mattos, 2003, p. 23). Entretanto, o autor afirma que, ainda assim, esta consegue chegar à tela com força de “verdade”, visto que permitiria a tradução estética da “realidade” brasileira na tela, por exemplo, na sua maneira de andar, falar, etc.

Essa “busca da voz legítima” tem como objetivo aproximar um público que muitas vezes “não se reconhecia naquilo que ouvia, nem a si, nem a voz do cinema americano, assimilada como a voz mesmo do cinema” (ibid.), buscando aprender “como o brasileiro anda, dança, cospe, coça-se ou fala (...)” (Gomes apud Mattos, 2003, p. 23).

Mattos afirma que essa “busca da voz legítima” tem como consequência a valorização da expressão de uma “massa de sem filmes” que, longe de qualquer viés revolucionário, funcionaria apenas como uma espécie de pacto entre esses setores e os produtores audiovisuais. A despeito disso, Bentes chamará atenção para “os novos sujeitos do discurso”.

É preciso recuperar pelo menos um ponto da discussão da autora sobre a

cosmética da fome: a noção da imagem como capital. Para Bentes, nunca houve tanta circulação das imagens da pobreza e seus personagens na nossa sociedade, ela chega afirmar que pobreza e violência “conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente” (Bentes, 2003, p. 193). Nesse sentido, ter-se-ia pela maior parte dos cineastas uma apropriação conservadora das imagens da pobreza, incapaz de gerar um discurso “revolucionário”; tratar-se-ia apenas da produção de um discurso conservador, baseado na noção de “pacto” formulada por Mattos (2003). Bentes chama atenção para a novidade que surge no campo da música e do videoclipe – em especial o rap e o hip hop – que rivalizaria com o cinema na disputa pelo “copyright da miséria”.

Seria neste cenário midiático, do vídeo-clipe, que surgiria um contra-discurso coletivo e comunitário que emergiria dos territórios reais, como “música e imagem de ‘protesto’ criadas por jovens vindos das favelas e periferias, e que funcionaria como um contra-discurso (...) carregado de legítima ira social, que exige e canta mudanças” (Bentes, 2003, p. 200).

### **Vinde a mim os “bárbaros”: é deles o reino das telas**

Nunca, no Brasil, produzimos e consumimos tantas imagens da pobreza quanto na passagem do século XX para o XXI, sejam elas produzidas por música, literatura, ou cinema. Até recentemente, elas alimentavam um circuito cultural estrangeiro, sobretudo, europeu, interessado nesse tipo de imagens. No Brasil, quando essas imagens circulavam, ficavam restritas a um circuito *cult* no eixo Rio-São Paulo.

Vivemos um *boom* desse consumo cultural, em que diversos setores da população brasileira consomem essas imagens, antes endereçadas a uma parte deles apenas. O recorte deste trabalho focaliza uma parte dessa produção, aquela contida em filmes recentes de ficção cujo enredo tematiza a condição de vida da infância das classes populares da cidade do Rio de Janeiro. Tentei pensar em que sentido a produção dessas imagens fornece elementos para uma “outra” política de

autor no cinema brasileiro.

Embora nunca tenham sido sistemáticas, sobretudo na ficção, as imagens sobre infância surgem em nosso cinema na metade do século XX, segundo Bernardet (1978). O filme *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955, Br.) marcaria o início dessas produções,

Essa mesma vontade de expressar o marginalismo levou o cineasta a procurá-lo [personagem marginal] em outras fontes, motivo pelo quais as crianças invadiram a tela. Na sociedade dos adultos, a criança é marginal. Não é responsável pelo estado em que se encontra a sociedade. É objeto, e não sujeito. E, o que é importante, embora sofra os problemas sociais, não tem consciência deles e não agirá para resolvê-los. Finalmente, a criança, um dia virará adulto e poderá agir, fazer o que não está sendo feito hoje: nota de esperança em relação à sociedade futura. (Bernardet, 1978, p. 44)

Para Ranghelli (1998), os filmes latino-americanos sobre infância pobre sempre tematizaram a situação de exploração econômica sofrida pelos países da América Latina, tratando a história de vida das crianças como um dos seus desdobramentos mais perversos.

Essa produção encontrou nos filmes do neo-realismo italiano uma possibilidade de diálogo fecundo, sobretudo por suas condições de produção. No Brasil, esses filmes se propuseram diminuir a distância entre o intelectual e o povo, propondo a si educar este último, conscientizando-o de suas misérias. A opção foi por uma linguagem “moderna” que tinha como elemento o próprio “atraso”, descrito, nos termos de Glauber Rocha, como a *estética da fome*. O resultado foi que o público idealizado não se aproximou dos filmes.

Dentro de uma vertente iluminista, esse cinema imaginou para si um papel conscientizador, definindo a relação entre o cineasta/artista (intelectual) e o povo/público (alienado), tentando articular cultura e política.

Valladares (2000) afirma que a favela só apareceu como um tema central no discurso acadêmico com a institucionalização das Ciências Sociais nos anos 1950. Antes, os cenários urbanos da pobreza eram os cortiços e as ruas. Foram as Ciências Sociais que deram destaque à favela e seus personagens, no momento em que “a universidade transforma a favela em um dos seus objetos de estudo, gerações de pesquisadores se sucedem, alguns se tornam ‘especialistas’ e a favela

se consagra, ganha centralidade e acaba por inspirar uma grande parte da literatura sobre a pobreza urbana no Rio de Janeiro e no Brasil” (Valladares, 2000).

Se, no plano acadêmico, a favela e seus personagens levaram muito tempo para aparecer como território da pobreza urbana, ocupando por mais de meio século um lugar secundário, a discussão sobre infância não. Ainda no plano acadêmico, ela aparece na transição dos séculos XIX e XX, a partir das teses dos higienistas e da assistência social. Nelas, a infância pobre é descrita como potencialmente perigosa, sobretudo, porque seu meio social é apresentado como vicioso.

Dois modelos de pensamento se apropriaram da infância, para, a partir dela, criarem uma metáfora do marginalizado infantilizado, ou seja, aquele que é incapaz de agir por si e depende das ações de terceiros. O primeiro modelo é de vertente positivista, nele a infância é objeto de proteção; já no segundo modelo, de vertente marxista, a infância é objeto de conscientização/libertação.

E atualmente, como poderíamos interpretar essa nova aproximação com o tema da criança marginalizada? Paulo Halm, em um artigo de 1994, apostava no tema da *barbárie* como estratégia de aproximação com o público brasileiro.

Entretanto, antes de seguirmos o pensamento de Halm, vale a pena considerarmos o contexto da escrita do artigo, no que se refere ao campo cinematográfico. Halm o escreveu no início dos anos 1990, em um período de intensa discussão sobre o que fazer depois da extinção da Embrafilme – estatal responsável não só pelo financiamento, como pela distribuição de filmes no Brasil.

Lopes (2001), ao realizar uma breve história da Retomada do Cinema Brasileiro, chama atenção para pensarmos o fechamento da Embrafilme, como marco inaugural para uma nova prática de se fazer filme no Brasil, uma vez que ele representou “para toda uma geração a extinção, de uma hora para a outra, da estrutura de fomento e sustentação da atividade cultural, social e econômica de se fazer cinema no país” (Lopes, 2001, p. 6).

A autora se refere à política de renúncia fiscal, que se tornou a principal estratégia de captação de recursos para a área. Em sua dissertação, recupera a contenda que levou ao fim a estatal responsável pelo financiamento da produção cinematográfica a “fundo perdido”.

Ao recuperar as discussões do início dos anos 1990, a partir de entrevistas

com um grupo de realizadores, a autora mostra que, naquele momento em que já se pensava no “fim das políticas de renúncia fiscal”, os “homens de cinema” atribuíam a extinção da estatal a um acordo entre o então candidato à presidência Fernando Collor e um grupo de empresários do cinema americano, em prol do financiamento da campanha do primeiro.

Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto e Anibal Massaini afirmaram à autora que o acordo previa o repasse de cinco milhões de dólares em troca do desmantelamento da empresa que garantira aos filmes brasileiros, entre os anos 1970 e 1980, a ocupação de 35% do parque exibidor nacional.

Entretanto, ao investigar os descaminhos que levaram à assinatura do desmonte da empresa, Lopes apresenta elementos de uma competição interna, não apontados por seus entrevistados. Tem-se, a partir da leitura de sua dissertação, que os argumentos que atribuíram o fim da estatal à competição com os produtos audiovisuais estrangeiros, sobretudo norte-americanos, falavam mais do fim dos anos 1990 do que do início da mesma década. Contudo, a partir de meados dos anos 1980 até o início dos anos 1990, vê-se um outro quadro de disputas, contrário ao rumo que a empresa vinha tomando desde o fim da ditadura militar, quando ela abocanha uma parte considerável do mercado exibidor nacional.

A autora afirma que diferentes grupos de realizadores de cinema disputavam a verba orçamentária que a empresa tinha para distribuir como fomento da atividade cinematográfica no país.

Contudo, as disputas também estavam relacionadas ao campo da distribuição dos filmes. Quando a estatal foi criada em 12 de setembro de 1969, seus objetivos eram: distribuir os filmes brasileiros no mercado estrangeiro e realizar mostras e festivais. Porém, a partir de 1975, ela começou a se encarregar de outras atribuições, inclusive aquelas relacionadas à política cinematográfica nacional. Segundo a autora, esse foi o período de “maior caça às bruxas na empresa” (Lopes, 2001, p. 16).

Em seus primeiros anos, sua atuação na distribuição de filmes no Brasil não foi agressiva, o que permitiu o surgimento de pequenas empresas de distribuição independentes. No momento em que a estatal se volta para o cenário interno, inicia-se um árduo trabalho para garantir que o filme chegasse às salas de cinemas. O poder de fogo da empresa arrasou o cenário das

distribuidoras pequenas, o que causou muito desconforto e reclamações que exigiam a sua extinção.

Em 1987, o processo de desmantelamento da empresa se acelera e ela é desmembrada, ficando apenas responsável pela distribuição de filmes. As demais atividades ficaram sob a responsabilidade do FCB (Fundação do Cinema Brasileiro). Ao se depararem com as dificuldades de produção/distribuição, em virtude da burocratização do único programa de financiamento de filmes, esses realizadores começaram a defender a privatização da estatal, em lugar de sua extinção. O discurso privatista assume uma aura redentora a partir de abril de 1990. Tarde demais, a empresa já havia ido à bancarrota.

O ato final que pôs fim a Embrafilme no ano de 1992 só foi possível pelo advento da lei nº 8.313/91, mais conhecida como lei Rouanet. Essa lei de apoio à cultura substituiu o modelo de *fundo perdido* pelo de *renúncia fiscal*. A reboque, trocaram-se “as leis” do Estado mecenas “pelas leis” do mercado regulador.

A reação começara em 1991, quando o diplomata Sergio Paulo Rouanet substituiu Ipojuca Pontes no Ministério da Cultura. É o momento em que o governo Collor começa a injetar recursos e abrir frentes de financiamento à produção e à distribuição dos filmes nacionais, procurando reverter o isolamento político em relação à classe artística.

Contudo, entre as mais importantes medidas de apoio ao cinema, existiram aquelas realizadas por governos estaduais como os de São Paulo, Espírito Santo, Ceará e Distrito Federal. Todavia, nenhuma das medidas adotadas por esses governos se comparou à realizada pela prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, que em 1992 criou uma *major* local, com certo alcance nacional – a Riofilmes. Esta empresa foi responsável pela distribuição de 120 dos 168 filmes lançados entre os anos de 1992 e 2000, além de promover projetos de formação de platéias e intermediar a participação desses filmes em festivais no Brasil e no exterior.

No início dos anos 1990, entraram também as *majors* estrangeiras no país – Columbia, Fox e Warner. Elas distribuíram filmes que traziam a marca da Rede Globo, garantindo sem grandes riscos mais de um milhão de espectadores aos filmes dos Trapalhões e de Xuxa.

No ano de 1998 é criada a Globofilmes, primeira experiência de

participação efetiva de uma televisão na produção e distribuição de filmes. Recentemente, houve um projeto entre Diler & Associados, Warner Bros. e SBT Filmes, cujo resultado foi o lançamento de *Coisas de mulher* (Eliana Fonseca, 2005, Br.), primeira experiência do SBT em cinema.

Nesse contexto de mudanças, uma figura ganha centralidade: *o público*. Não há indústria cinematográfica que se faça sem ele. Então o cinema brasileiro se propõe resgatá-lo, uma vez que ele já proporcionou grandes bilheterias ao cinema brasileiro, como no caso de *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1975, Br.), maior bilheteria do cinema nacional.

Todavia, as mudanças não se deram apenas nas formas de produção e distribuição. O fechamento dos cinemas de rua, o empobrecimento da população e o encarecimento do preço do ingresso (e do custo agregado) modificaram o perfil do público que passou a frequentar as salas de cinema nos anos 1990. Estas, por sua vez, ficaram cada vez mais divididas entre salas de filmes comerciais (salas de shoppings) e filmes de arte (salas de arte).

Mas de que estratégias esses realizadores se valem?

Retornando ao artigo de Halm, tem-se a opção pela barbárie como estratégia de aproximação entre o cinema do país e seu público potencial, o brasileiro. A tese do autor é a de que “é preciso que esse cinema seja identificado por aquele que o vê como sendo o seu reflexo – ainda que essa imagem o agrida, o magoe, o machuque profundamente (...). O homem quer se ver nos filmes que assiste – seja como um reflexo idealizado (...), seja seu reflexo verdadeiro, ainda que mestiço, desdentado, miserável” (Halm, 1993-1994, p. 101).

Esta opção é, para o autor,

fundamentalmente, usar o cinema para penetrar nos mistérios do Brasil, desse povo/país, ao mesmo tempo rico e miserável, é compreender o porquê dessa nossa incapacidade de acertar (...). A opção pela barbárie é justamente não ter ilusões acerca da civilização à qual não pertencemos e que corremos o risco de jamais atingirmos, nem mesmo em sonhos mais íntimos, enquanto não decifrarmos essa imensa esfinge de cento e tanto milhões de ressentidos e acabrunhados que somos nós, povo e país. (Halm, 1993-1994, p. 104-5).

A opção de que fala Halm segue uma linha de continuidade com a produção do Cinema Novo. É um cinema que se pretende problematizador das questões do país, em lugar de privilegiar “a cultura ‘civilizada’ que se vê na

propaganda” (ibid., p. 104). Assim, recupera-se uma função social para o cinema brasileiro, que, ao agir como mediador entre o público e a identidade nacional, conseqüentemente se legitima como uma indispensável instância cultural.

### **A busca por legitimidade**

Embora Caetano et al. (2005) considerem o cinema da era pós-Collor como um emaranhado amorfo de filmes, é inegável que os personagens excluídos constituíram-se em uma temática recorrente, nesse cinema.

Os próprios autores reconhecem que, ao longo de pouco mais de dez anos de existência, os filmes da “Retomada” buscaram caminhos diversos para se afirmarem como atividade cultural relevante. Da fixação na estatueta do Oscar até a co-parceira com redes de televisão e produtoras estrangeiras, as táticas usadas pelos realizadores de cinema foram diversas.

No entanto, nenhuma delas foi mais importante do que o dinheiro obtido através da renúncia fiscal, modalidade de produção que atrelou dinheiro público a conservadorismo de mercado.

Uma das expressões mais significativas tanto dessa relação direta entre financiamento estatal e cultura cinematográfica quanto da inflação dos orçamentos foi a sistematização de determinados temas e motivos históricos. Como que obrigados a retratar o país em tom oficialesco, devido à crença de serem *commodities culturais*, alguns filmes manifestaram uma propensão a novas institucionalizações do olhar sobre a história e as culturas nacionais, assemelhando-se a verdadeiras aulas de educação moral e cívica. (Caetano et al., 2005, p. 13).

Dessa forma, o que o cinema dos anos 1990 fez foi reatualizar uma discussão que é cara ao moderno cinema brasileiro, a dicotômica separação entre *cinema de arte e cinema comercial*. Isso implica, de um lado, a valorização do social e da linguagem como questão e, de outro, a composição de um cinema popular: entendido como “de massa”.

Essa discussão teve como ponto referente o Cinema Novo. Muitos falaram

em nome dessa história, seus personagens emergiram nas telas, o sertão voltou à moda. Sem uma discussão estética profunda e dialogando com a chamada *cultura de massa*, esses filmes foram acusados de blasfemar essa “tradição” na representação desses cenários e de seus personagens.

Essa tensão entre alta cultura e cultura popular, que permeia a discussão recente do cinema brasileiro, é tão antiga quanto a própria modernidade que a fundou. Encontram-se em Martín-Barbero (2003) elementos para a crítica da noção de pureza da alta cultura, além da constituição da cultura de massa como um espaço de negociação e conflitos com aquela. O autor constrói um modelo teórico-metodológico de legitimação da cultura de massa a partir da incorporação da cultura popular como um valor.

Foi nesse cenário restrito, de relativa submissão aos departamentos de marketing das empresas patrocinadoras, interpretado muitas vezes de maneira reducionista, que alguns cineastas procuraram uma saída “autoral”.

Vale lembrar Ferro (1992) e seu estudo sobre os filmes de propaganda soviéticos, para quem, mesmo nesses contextos de suposta concordância ideológica, há sempre espaços para os lapsos, o que inviabiliza o discurso da apatia intelectual e da cópia acrítica.

Pensar nos regimes de autoria, em contextos como o de mercado, em que as regras são claras, revela as táticas do “autor”, em um contexto em que a autoria estaria “submetida”. Figueiredo (s.d.) afirma que “a busca desse difícil equilíbrio entre agradar o público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade, a dimensão crítica da obra, vai levar os autores contemporâneos a trabalharem com a multiplicidade de códigos que se entrecruzam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura, atendendo-se às exigências de um público mais variado” (Figueiredo, s.d., p. 17). O autor completa afirmando que, se a obra de arte moderna caracterizava-se por seu “sentimento de estranheza”, a pós-moderna pretende-se passar por familiar, o que exige do consumidor cultural, com maior habilidade/competência e expectativa, recuperar o complexo por trás do aparentemente simples.