

O CINEMA BRASILEIRO E O ESPECTADOR: CINCO DÉCADAS DE FASES E CICLOS

Augusto Amorim

Fundação Joaquim Nabuco/FUNDAJ

Escola Superior de Marketing (Recife/PE)

Em 1995, o cinema brasileiro iniciou um novo ciclo, uma década depois do advento das leis de incentivo à produção audiovisual no Brasil e dos filmes que alcançaram boas recepções por parte do público, alguns com visibilidade superior a um milhão de espectadores. Mais um ciclo, que se espera seja o ciclo industrial definitivo, de mercado que poucas vezes, em sua história, a produção cinematográfica brasileira atingiu.

Filmes como *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, *Central do Brasil*, *Cidade de Deus* e *Carandiru*, para citar alguns dos principais veículos desta transformação do nada em alguma coisa, possibilitaram que depois de quase duas décadas seguidas, o cinema brasileiro retomasse o seu “diálogo” com o público brasileiro. É estranho que, em um país vocacionado para as artes e comunicações audiovisuais, o cinema esteja sempre tão à margem no processo de comunicação com o público nacional.

As gerações mais novas costumam dizer que, somente na atual fase, o nosso cinema atinge um padrão de qualidade compatível com o cinema norte-americano, o referencial maior para o público que vai ao cinema por conta, sobretudo, de seu avançado estágio técnico e tecnológico na produção de filmes. Em parte, o público tem razão: o Brasil atingiu uma maturidade técnica nos anos finais do século XX e no início deste milênio, exibindo produções com apuro visual e sonoro que nos coloca já como usuários da melhor tecnologia utilizada pela indústria de cinema no mundo.

Por outro lado, o público do Brasil supõe que, apenas atualmente, os cineastas brasileiros estão contando boas histórias. Através dos anos difundiu-se a idéia preconceituosa que o cinema brasileiro não “sabia contar boas histórias”, que os roteiros eram fracos e assim por diante. Por isso, a rejeição do público. Nada mais falacioso. É bem verdade que, em muitos filmes nacionais, os roteiros praticamente

inexistiam e os diálogos eram pobres. Mas, é também verdade que houve um sem número de filmes que contaram boas histórias. Em um século de cinema, há exemplos que podem ser revistos para que essa tese seja comprovada.

De qualquer forma, não é apenas por meio de um “bom roteiro” ou de “uma história bem contada”, do ponto de vista do enredo puramente, que se atinge uma maturidade cinematográfica. Simplesmente porque cinema é, acima de tudo, a linguagem combinada da fotografia (os planos) com a montagem (as cenas dispostas em sequência). É dessa conjunção de fatores, com o suporte do roteiro, que nasce o produto filme. Segundo tal critério, muitos dos filmes norte-americanos considerados “melhores” na ótica do público não resistem a uma boa avaliação crítica.

O cinema no Brasil acompanhou, nos anos 1940, os melodramas da Cinédia, agora em processo de resgate por meio da restauração e da avaliação crítica. *O Ébrio* é mesmo um clássico. Nos anos 1950, a Atlântida conquistou o público brasileiro com centenas de chanchadas que, muitas vezes, batiam as bilheterias dos filmes norte-americanos. Oscarito, Grande Otelo, Mazzaroppi, Eliana Macedo são alguns dos protagonistas desses sucessos. Os mesmos anos 1950 foram os responsáveis pelo advento do cinema padrão industrial da Vera Cruz. Um fracasso financeiro de uma estética europeia clássica ainda pouco estudada, mas que indubitavelmente revelou talentos extraordinários: Tonia Carrero é, talvez, um dos ícones de uma cultura pop brasileira.

Os modernos anos 1960 varreram o mundo todo no campo cinematográfico. Itália, França, Inglaterra e até mesmo os EUA viram rupturas no *status quo* de seus cinemas. O Brasil não foi diferente com o cinema novo, um furacão estético, ideológico, doutrinário e artístico, que veiculava uma nova visão de Brasil, sertão e favela. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Leon Hirzman, Walter Lima Júnior, Roberto Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Domingos de Oliveira e Luís Sérgio Person são referências estéticas já clássicas no cinema brasileiro. Estes e, em vertentes diversas, outros, como Walter Hugo Khoury, Carlos Reichenbach, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Todos frutos da modernidade da década de 1960.

A revolução estética, no entanto, provocada pelo cinema novo, nessa década, trouxe para o cinema do Brasil duas notícias, uma boa e a

outra má. A positiva é a de que a tentativa de dar uma “identidade” ao cinema brasileiro seja pela valorização de uma temática popular e/ou de um modo de fazer cinema moderno, autoral, desatrelado à narratividade comercial do cinema clássico, fez desse cinema uma referência artística para os estudiosos e críticos de cinema no Brasil e na Europa, sobretudo.¹

OS ANOS 1970 E A COMÉDIA ERÓTICA

A notícia ruim é a de que, não compreendendo as propostas de um renovado cinema nacional, o público, que se acostumara com o “popular” dos filmes da Atlântida, durante a década de 1950, deu as costas à linguagem moderna que nascera com a década de 1960. Assim, estes anos, revolucionários em todo o mundo, política e culturalmente, foram pouco expressivos para o cinema do Brasil enquanto indústria cinematográfica, atualmente compreendida como indústria audiovisual.

O contexto político brasileiro dos anos de chumbo, que perpassaram as décadas de 1960, 1970 e parte de 1980, ajudou a aumentar o fosso que impedia a comunicação dos valorosos e geniais cineastas modernos com o público. Com o compromisso doutrinário de mostrar o país em que se vivia e oprimidos por uma então nascente censura à liberdade de expressão, os cineastas daqueles tempos viram-se na obrigação de realizar filmes que, muitas vezes, eram verdadeiras metáforas audiovisuais, quase sempre pouco compreensíveis ao grande público tão acostumado à narratividade do cinema clássico consagrado pela indústria cultural hollywoodiana.

Xavier (1985) deixa claro que alguns cineastas tentaram travar um diálogo com o público, de forma que a dogmática moderna pretendida no início do movimento se fizesse entendida. Uma tentativa que, na verdade, não passava de uma intenção de diálogo. Ele conclui que, ao longo dos anos 60, houve propostas de ajuste maior à linguagem do cinema narrativo convencional que permaneceram mais como “palavras de ordem nos textos do que uma realidade na tela”: “O conjunto de filmes ‘mais comportados’ que dialogam com a tradição literária [...] mantém-se afastado do cinema brasileiro mais popular (no sentido de bilheteria) e, por outro lado, não se alinha ao padrão clássico do cinema norte-americano”.

Os anos 1970 viram, então, nascer uma tentativa de cinema industrial no Brasil, que mesclava os ingredientes “populares” das chanchadas da Atlântida, mas sem a “ingenuidade” daquelas produções. Muito pelo contrário, começava a era das comédias sexuais, chamadas de pornochanchadas, ousadas para os padrões morais da cultura burguesa do Brasil pós-AI-5, mas absolutamente ingênuas para a configuração do erotismo contemporâneo.

Esses filmes - em parte comédias produzidas no Rio de Janeiro e dramas eróticos produzidos em São Paulo na área da Rua do triunfo, conhecida como “Boca do Lixo” - em pouco tempo preencheram, em termos de receptividade por parte do público (principalmente da classe média baixa, segundo um conceito da época) a lacuna deixada pela comunicação popular dos filmes da Atlântida, que saíram de moda com o início da modernidade dos anos 1960 e o advento do cinema novo.

No início da década de 1970, a comédia erótica incitava a curiosidade do público brasileiro popular e menos exigente. Avellar (1980) pondera que o produto “pornochanchada” nasceu como reflexo de “distorções impostas ao quadro cultural brasileiro, criação de um sistema sociopolítico”:

Mas, uma vez que ela é um produto reflexo da situação social do país, uma vez que não age sobre a sociedade, uma vez que não altera o quadro social, mas sofre passivamente os efeitos das pressões jogadas sobre este mesmo quadro, tudo pode mudar. Depende da maior ou menor amplitude da relatividade da censura, sua irmã gêmea.

Por uma via extremamente popular, e já desinteressado em “cinema-arte”, o cinema brasileiro parecia ter-se reencontrado com o público, basicamente uma classe social não-intelectualizada e pouco exigente, que, de alguma forma, via nos filmes brasileiros a oportunidade de travar contato com uma certa perversidade sexual que adquirira espaço em todo o mundo, nos idos de 1970. Estava restabelecida uma quantidade razoável de produção nacional anual, que garantia gordas bilheterias. Além de um tanto “grosseira e vulgar”, para os padrões da época, a pornochanchada era conseqüentemente (e também para os padrões da época) alienada e alienante. Amparada na censura política do momento, a pornochanchada resistiu ao longo da década de 1970.

Por outro lado, resistiu também uma parte dos cineastas que nasceram com o cinema novo. Com o quadro político radicalizado, esses diretores tiveram, entretanto, de adaptar-se a uma era que incluiria em meados dos anos 1970 a atuação do Estado brasileiro como produtor e distribuidor de filmes. Com a criação da Embrafilme, o cinema brasileiro considerado sério pôde sobreviver à avalanche de pornochanchadas que sacudiram a década de 1970. Distante dos questionamentos inquietantes demonstrados em filmes como *Terra em Transe* e *O Bravo Guerreiro*, Xavier (1985) afirma que os cineastas brasileiros aderiram, por questões de sobrevivência, ao “cinemão”: “O Estado estimula um cinema ‘sério’, ligado às tradições nacionais mais nobres, em contraposição ao que julga baixa cultura da comédia erótica que, curiosamente, avança no mercado com o endurecimento do regime”.

Ramos (1987) complementa o pensamento de Xavier quando afirma que todos os movimentos artísticos criativos nascidos na década de 60, incluindo a modernização da linguagem do cinema brasileiro por meio do cinema novo, estavam dissolvidos, justificando, em parte, um natural afastamento estético dos cineastas do movimento em relação à dogmática pretendida no início dos anos 1960. Ramos (1987) faz um recorte sobre o filme *Xica da Silva* (1976) de Carlos Diegues, recebido com reservas em virtude do passado cinemanovista do cineasta. Ele diz que as críticas colocavam o filme como algo próximo à estética estatal adotada pelo regime militar nos anos 1970 com relação ao cinema brasileiro, que incentivava a produção de filmes históricos com recursos retirados diretamente do Tesouro Nacional via Embrafilme. Além de sucesso de bilheteria, o filme de Carlos Diegues era, segundo críticas desfavoráveis, um “casamento do cinema novo com a pornochanchada, tratamento equivocado das relações raciais, folclorização e espetacularização da História” (RAMOS, 1987).

A produção da década de 1970 abrangia a pornochanchada carioca e paulista, os cineastas independentes esteticamente como Carlos Reichenbach, Carlos Hugo Christensen e Walter Hugo Khoury², o cinema marginal, um ainda ativo Glauber Rocha, que foi filmar na Europa, e os cineastas remanescentes do cinema novo aproximados das propostas estéticas e financeiras do Estado brasileiro. Ramos (1987) afirma que Diegues havia escolhido a forma fílmica possibilitando o “mergulho no mercado”, libertando-se, assim, das amarras dos tons

solenes de seus filmes anteriores: “Outros filmes circularão a partir de então em torno do ‘respeito’ ao popular e da ‘espetacularização’ do nacional. Ocorre uma reatualização da concepção de ‘nacional-popular’, sob os influxos da ação estatal na cultura e do crescimento da indústria cultural” (RAMOS, 1987).

É interessante observar os diversos brasis (alguns equivocados quando se pensa em identidade e cultura nacionais) mostrados por uma e outra corrente de cinema. Por um lado, patrocinado por produtores independentes, a pornochanchada retornava às raízes de um cinema popular (do ponto de vista de bilheteria, do agrado de uma parte da população) pouco interessado em um retrato mais aprofundado sobre a vida urbana nas grandes cidades.

Em outro pólo, os cineastas brasileiros viam-se na obrigação de aceder ao chamado do Estado para não apenas continuar produzindo filmes, mas também na tentativa de continuar o esforço de representação de nossa identidade. O resultado é um sem-número de filmes “históricos” e “literários” que, por vezes, nem se aproximavam do público nem preenchiam a lacuna da identidade nacional, quesito em que poucos cineastas continuavam trabalhar com desenvoltura, a saber Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirzman, que dirigiu a obra-prima *São Bernardo* em 1972.

O Estado passou, então, a subsidiar filmes orientados para uma finalidade. A ideologia nacionalista dos militares se fez presente na valorização da produção cinematográfica brasileira da época. Assim, nasce a relação mais estreita entre Estado/Indústria cinematográfica no Brasil. Bernardet (1978) avalia que o filme histórico foi uma “vedete” na produção cinematográfica brasileira dos anos 70, uma vez que a Embrafilme, a empresa produtora e distribuidora de filmes oficial, deu orientação temática e estética neste sentido, com o objetivo de produzir obras que “sirvam diretamente a seus interesses ideológicos e estéticos”. Bernardet conta que havia um orçamento especial somente para filmes históricos: “instala-se uma comissão em nível ministerial, cuja tarefa é receber e avaliar roteiros, e indicá-los ou não para a produção. A comissão atua em dois pontos: avaliar projetos de diretores estreantes e de filmes históricos”.

No contexto da década de 70 e, segundo os propósitos de uma política cultural da época, os filmes históricos e as adaptações literárias

colocavam-se como argumentos de valorização da história e da cultura nacionais. A questão já era ambígua, anteriormente a 1975, quando o Estado passou claramente para a produção. Por parte dos cineastas, havia dois pontos de vistas em relação ao filme histórico: a realização de filmes com intenções meramente “patriotas”, verdadeiras aulas de civismo, como *Independência ou Morte* (1972); ou visões críticas e contestatórias da história brasileira, que de alguma forma nos remetia para o real crítico, como *Os Inconfidentes* (1972).

O público consumidor de cinema continuava a não prestigiar o Brasil desenhado pelos cineastas mais conseqüentes e preferiam os estereótipos propostos pela pornochanchada e pelos filmes convencionais que, indiretamente, reforçavam o *status quo*. Tornava-se crônico um problema do cinema brasileiro: rejeitava-se não apenas a visão crítica que se propunha sobre o Brasil, não era apenas a negação de se ver retratado que atingia o público. O público brasileiro continuava a não entender a metaforização que alguns cineastas brasileiros continuavam a imprimir em seus filmes subsidiados pelo Estado na tentativa de “passar mensagens subliminares”. O público de cinema é quase sempre conservador, demora a se acostumar com aquilo que foge a um padrão narrativo clássico. Com exceções, mais uma vez, o público se mantinha alinhado ao cinema norte-americano.

Essas exceções eram uma ou outra produção baseada em livros populares, como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), os filmes eróticos e os filmes do quarteto *Os Trapalhões*. Assim, como a pornochanchada, o quarteto de comédicos reverenciava uma narrativa clássica, centrando-se numa mistura de humor e aventura, que seduzia o público já acostumado à linguagem da televisão, veículo no qual popularizou-se o quarteto. Para se ter um exemplo, das dez maiores bilheterias do cinema brasileiro em 1975, segundo Paiva (1985), somente dois pretendiam ter o caráter de produção de “alto nível”: *Guerra Conjugal* (1974) e *O Casal* (1975): “A renda mais alta foi a de Jeca Macumbeiro, chanchada de Mazzaroppi, seguida de uma comédia infantil de *Os Trapalhões*, mais seis pornochanchadas e um dramalhão melódico do cantor-matuto Teixeira”.

Mais uma vez, os retratos do Brasil, propostos pelos diretores que nasceram com o cinema novo ou que foram influenciados pela estética cinemanovista, ficavam restritos à apreciação de uma pequena

parcela do público, dos críticos e dos festivais de cinema, em que o cinema brasileiro ao longo dos anos 1970 manteve-se com papel destacado. Além do estigma de “difícil” e “incompreensível” (herança dos anos 1960), acompanhou o cinema brasileiro um outro estigma incorporado durante a década de 1970. Não foi apenas uma certa pobreza estética e os estereótipos de Brasil que nos legou a pornochanchada. A outra parte do público, que passou a década alheia a isso tudo, encarava o cinema do Brasil também como “um cinema pornográfico” e de má qualidade técnica. Uma injustiça com a tradição de um cinema que, mesmo com o assédio da censura e de um quadro político adverso para a livre representação artística, tentava manter-se ativo.

A questão estética do cinema brasileiro continuava alvo de discussão na década de 1970. Como já foi dito, os filmes históricos e as adaptações literárias recebiam tratamentos diversos, de acordo com os propósitos estéticos de cada cineasta. O filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto, é um exemplo interessante de produção com tentativa de conjugar pretensões artísticas - sem dúvida, há uma nítida preocupação com um aspecto da cultura brasileira - e apelos comerciais. Monteiro (1980) observa que metade do livro de Jorge Amado, na qual o filme foi inspirado, é narrada de forma fragmentária: “[...] toda a parte fracionada do livro é posta em ordem rigorosamente cronológica, num longo *flash back* que sucede à morte do primeiro marido”.

A preocupação com o entendimento da narrativa por parte do público é notória no caso de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, que, apesar da temática nacional, segue um modelo de narrativa clássica. Por isso, não é coincidência que o filme seja um dos nacionais mais conhecidos no exterior e que tenha inspirado versões para musicais da Broadway e filmes de Hollywood, além de ter projetado a atriz Sônia Braga e ser até hoje o filme brasileiro mais visto no mercado interno.

A ENTRESSAFRA DOS ANOS 80

O cinema brasileiro passou pelos anos 70, enfrentando o crônico problema da distribuição, apesar da reserva de mercado e abundante produção - entre 1970 e 1979, mais de 800 filmes foram produzidos³. Uma confluência de fatores que incluía uma má orientação

do Estado no tocante à política cultural, uma produção comercial de baixo nível, o costume do público em filmes convencionais estrangeiros de narrativa tradicional e uma dificuldade dos cineastas em aproximar-se desse público fizeram com que a década de 70 aumentasse o fosso entre a produção e a recepção.

Com a liberalização do regime e da censura ao longo da década de 1980, e da redução gradual da tutela do Estado, os produtores cinematográficos - já distanciados de uma proposta político-cultural oficial - começam a se aproximar do público, adotando fórmulas narrativas do cinema-espetáculo. A parte técnica foi progressivamente melhorada, embora não o suficientemente⁴ no sentido de assegurar uma sobrevivência que depende basicamente do estabelecimento de uma indústria, que não pode existir sem apuro técnico e público pagante. Xavier (1985) afirma que há uma ausência de uma proposta estética aglutinadora: “No cinema da abertura, conforme o tipo de produção que se considera, a interação entre filme e questões sociais assume formas variadas”.

A questão da originalidade cinematográfica, que diferencia filmes e dá visibilidade a uma ou outra cinematografia, parece sempre esbarrar na realidade macroeconômica, nos custos de produção de um filme, na existência ou não de um mercado para este filme e no, por vezes, angustiante dilema entre as necessidades estéticas do cineasta e o gosto do público. *Memórias do Cárcere* (1984) de Nelson Pereira dos Santos é uma espécie de filme-síntese do que representou a identidade nacional para o cinema brasileiro produzido na década de 80. Realizado com recursos modestos, é registro de mais um diálogo bem-sucedido do cinema brasileiro com a literatura de temática nacional e com o público.

Apesar de poucas produções com alguma repercussão popular, é possível afirmar que os anos 1980 no cinema brasileiro foram um período de entressafra, talvez de saturação de modelos anteriores já desgastados. A produção progressivamente foi-se reduzindo em relação à década de 1970, uma vez que a pornochanchada já havia se esgotado e os filmes estrangeiros de sexo explícito possibilitaram ao público nacional uma aproximação muito maior com o crescente mercado pornográfico internacional. Não havia mais censura, e sim um crescente desinteresse do Estado com a produção brasileira, posto que os tempos de hiperinflação reduziam progressivamente o aporte de recursos públicos para a esfera cultural.

OS ANOS 90 E A RETOMADA

Após o desmonte do aparelho estatal cultural da Era Collor, com a extinção da Embrafilme e das leis que ainda regulavam o mercado cinematográfico, favorecendo a produção de cinema brasileiro, pouco se produziu no país, a ponto de se considerar o cinema brasileiro como um cinema extinto. Mais um ciclo que se fechou. A renúncia de Fernando Collor e a ascensão de Itamar Franco foram benéficas ao cinema brasileiro, constituindo-se, então, as primeiras leis de incentivo à produção cultural.

Com Itamar Franco e os tempos globalizantes da Era Fernando Henrique Cardoso, o cinema brasileiro ressurgiu com a Lei do Audiovisual. Na segunda metade da década de 1990, filmes como *Carlota Joaquina* e *Central do Brasil* de Walter Salles aproximam-se do público brasileiro. São filmes que, de alguma maneira, dialogam com a tradição cinematográfica nacional. *Carlota* o faz pelo viés da chanchada dos anos 1950. *Central do Brasil* adota calculadamente uma mistura inteligente de influências neo-realistas e cinemanovistas com uma linguagem de cinema narrativo clássico, sempre a partir de uma temática nacional.

Os anos 90 viriam por à prova todas as habilidades de nossos cineastas e a capacidade de se adaptar ao mundo globalizado, onde, numa visão capitalista do cinema, a tendência do mercado determina o sucesso ou o insucesso de um projeto. A proposta de indústria audiovisual no Brasil ainda está sendo discutida acaloradamente. O cinema é uma atividade altamente complexa, pois diz respeito a etapas diversas e muitas vezes conflitantes: produção, distribuição e exibição. Trata-se de uma atividade econômica livre que, por se tratar de bens simbólicos, precisa de um mínimo de estruturação para que consiga sobreviver com o passar dos anos. Além de expressão artística, o cinema é entretenimento, depende do público para sobreviver enquanto indústria. A não-continuidade no mercado da distribuição dessa produção não traz o hábito da aproximação, condição e pré-requisito para estabelecer uma identificação de um povo com o seu cinema.

Os surtos e ciclos de produção pelos quais tradicionalmente o cinema do Brasil atravessa são o grande entrave no processo de identificação com o público. A base para a transformação disso está na alteração do sistema de distribuição e exibição dos filmes nacionais e dos

filmes estrangeiros. O atual sistema beneficia o produto hollywoodiano e, conseqüentemente, prejudica o nacional. Deve-se pensar numa forma razoável que permita o advento de uma indústria audiovisual no Brasil sem que isso prejudique o direito do espectador em assistir ao filme estrangeiro. Afirma o secretário executivo do Ministério da Cultura, Juca Ferreira (HOLANDA, 2004), em entrevista à revista *Isto é*:

Foram produzidos, em 2001 e 2002, mais de 80 filmes no Brasil. Pouco mais de 30 foram exibidos. Primeiro, por causa da concorrência desleal do cinema americano. Segundo, pela distribuição monopolizada, pelo fato de as cadeias serem, na grande maioria, de grupos multinacionais. Terceiro, pelo pequeno número de cinemas. Não adianta investir na produção se não houver possibilidade de veiculação, de exibição. Há necessidade premente de novos investimentos e de reinvestimentos e uma parcela tem de ser responsabilidade do setor.

Em termos de produção, os filmes, pode-se afirmar, atingiram uma maturidade narrativa e de linguagem, e também qualidade técnica no que diz respeito ao trato da imagem e som. Os roteiros, antes considerados problemáticos, estão mais adequados ao meio e à linguagem do cinema, com a profissionalização crescente de toda uma geração de roteiristas: João Emanuel Carneiro, Marco Bernstein, Victor Navas, Fernando Bonassi, entre outros, fazendo crescer um grupo antes bem reduzido que incluía uns poucos como Leopoldo Serran e Doc Comparato. Assim, produções como *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* iniciaram um processo de aproximação do público com o nosso cinema, que, por essas e outras questões, começa a se identificar com o retrato proposto de realidade local - uma tradição da cinematografia brasileira: sertão (*Central do Brasil*) e favela (*Cidade de Deus*) - procurando se afastar dos clichês. São produções que proporcionam o retrato de uma realidade habitada por personagens construídos a partir de uma idéia de aproximação com o real.

CONCLUSÃO

Acredita-se, equivocadamente, que o público de cinema costuma rejeitar filmes com temáticas do tipo "realidade social adversa" porque

"ninguém quer ver miséria no cinema". Evidentemente tal tese (?) é bem discutível se pensarmos que filmes com conteúdos sociais foram os que firmaram a reputação do cinema brasileiro no exterior (e mesmo no Brasil). Apesar do esmagamento da indústria cinematográfica hollywoodiana, é possível que o público brasileiro esteja progressivamente se identificando com um tipo específico de "cinema brasileiro" que trata de questões sociais (*Central do Brasil*, *Cidade de Deus* e *Carandiru*, com recortes de público, respectivamente, nos anos de 1998, 2002 e 2003). Não é por acaso que os filmes que encampam essa temática social como um projeto cinematográfico sejam as produções artisticamente mais relevantes de nossa cinematografia.

É preciso dizer que a explicação para a expressão "projeto cinematográfico" deve ser compreendida como o interesse dos cineastas nacionais em abordar as realidades e as identidades brasileiras urbanas e rurais - mesmo que numa linguagem tradicionalmente cinematográfica ou televisual ou videoclípica, não importa. É disso que os mais importantes filmes brasileiros estão se valendo. Esta preocupação não afasta o público. Pelo contrário. No entanto, para que o diálogo com o público seja perenizado, urgem políticas de distribuição e exibição desses filmes.

Está claro que o precário sistema de distribuição e exibição de filmes brasileiros no mercado interno interfere no processo de identificação que o público brasileiro deveria manter com o cinema nacional. A não-continuidade no mercado da distribuição e exibição dessa produção não traz o hábito da aproximação, não forma platéias voltadas para o consumo de produtos audiovisuais nacionais, condição e pré-requisito para estabelecer uma identificação de um povo com o seu cinema e, conseqüentemente, firmar uma indústria.

A nossa cinematografia ainda é uma pré-indústria periférica, assim como a de todos os países latino-americanos com cinemas nacionais relevantes (Argentina e México). São igualmente periféricas, sob o ponto de vista econômico, visto que a produção majoritariamente consumida mundo afora é egressa da indústria de Hollywood. Aqui vale um registro: a referência, quando se fala em produção hollywoodiana, diz respeito ao produto norte-americano orientado especificamente visando a bilheteria, sem maiores preocupações estéticas.

Quando se fala de uma identidade para o cinema do Brasil, referimos-nos a uma idéia de cinema que precisa ser o registro dessas identidades/realidades, sejam elas estáticas e imutáveis; dinâmicas e transformadoras. A discussão contemporânea sobre identidade indica o caminho da diversidade, mas a negação das características locais é um erro tão grande quanto o de não entender o processo multicultural. O cinema brasileiro terá futuro no mercado interno (leia-se: com o espectador cinematográfico), por meio de uma política cultural/industrial para o setor. Terá futuro aliando-se à televisão em projetos de produção e exibição. Mas, sobretudo, terá futuro quando assumir que, fundamentalmente, precisa voltar-se para a necessidade de efetuar o registro de si mesmo, como forma de conectar-se com o seu público.

NOTAS

- 1 Durante a década de 60, o mais importante festival de cinema do mundo, Cannes, França, reconheceu o cinema brasileiro moderno com pelo menos dois prêmios importantes. Em 1962, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, tornou-se o único filme brasileiro até a atualidade a vencer a Palma de Ouro (prêmio de melhor filme) e o primeiro a receber uma indicação para o Oscar de melhor filme estrangeiro, nos Estados Unidos. Em 1969, o Festival de Cannes reconheceu a genialidade de Glauber Rocha, outorgando-lhe a Palma de Ouro de melhor diretor, embora o fizesse por um filme (*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*) que não é considerado o melhor do cineasta brasileiro.
- 2 O paulista Walter Hugo Khoury e o argentino Carlos Hugo Christensen são verdadeiros autores cinematográficos, donos de sólidas carreiras na cinematografia brasileira, com filmes que nunca se aliam a nenhuma tendência do cinema nacional. Filmes intimistas solidificaram as carreiras desses dois cineastas, fortemente influenciados por uma estética européia.
- 3 Números contidos em *A História Ilustrada dos Filmes Brasileiros, 1929-1988*, de Salvyano Cavalcanti de Paiva, 1985.
- 4 A partir da década de 1980, o som direto passa a ser adotado em larga escala no cinema brasileiro, mas uma certa deficiência de som das salas de exibição nacionais continua, o que se constitui em mais um fator de rejeição por parte do público. A maturidade da técnica de som só será alcançada satisfatoriamente na segunda metade da década de 1990.

REFERÊNCIAS

- AVELLAR, J. C.; BERNARDET, Jean-Claude; MONTEIRO, R. F. *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 170 p.
- HOLLANDA, E. É hora de dialogar. *Isto é*, São Paulo, n. 1823, p. 7-11, set. 2004.
- PAIVA, S. C. *História ilustrada dos filmes brasileiros: 1929-1988*. Rio de Janeiro: Alves, 1985.
- RAMOS, J. M. O. O cinema brasileiro contemporâneo. In: RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987. p. 401-451.
- XAVIER, I. A modernização conservadora e a crise do cinema brasileiro. In: XAVIER, I., BERNARDET, Jean-Claude, PEREIRA, M. *O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

BIBLIOGRAFIA

- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994. 204 p.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. 268 p.
- GALVÃO, M. R., BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 266 p.
- GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 111 p.
- RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000. 582p.

REVENDO MEMÓRIAS E IMAGENS: EXPERIÊNCIAS
DE CONVÍVIO INTERCULTURAL
(BRASIL, SÉCULOS XVI E XVII)

Eliane Cristina Deckmann Fleck
Claudio de Sá Machado Júnior
UNISINOS, São Leopoldo, RS

AS PRIMEIRAS IMPRESSÕES: DA DOCILIDADE À FEROCIDADE

‘Trazia este velho o beijo tão furado que lhe cabia pelo buraco um grosso dedo polegar. Estivemos rindo um pouco e dizendo chalaças sobre isso’. Mas também riram com os índios: ‘E além do rio andavam muitos deles dançando e folgando [...] e faziam-no bem. Passou-se então para a outra banda do rio Diogo Dias, o qual é homem gracioso e de prazer [...] E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita’ (Pero Vaz de Caminha).

A Carta de Caminha constitui uma “visão inaugural” do Brasil e de suas gentes. Nela, encontramos descrições que reportam situações de contato – entre marinheiros e indígenas – mediadas pela alegria e pelo senso de humor, o que viria determinar a primeira descrição dos indígenas como naturalmente alegres e muito dados ao folguedo. Na narrativa do escrivão, a hostilidade e o distanciamento iniciais são substituídos pela predisposição ao contato cordial e pelo reconhecimento das diferenças e das semelhanças. A estas situações podemos remeter as expressões “rir com” e “rir de”, que, em nosso entendimento, são reveladoras de experiências subjetivas compartilhadas.

Para uma melhor avaliação acerca do potencial desta predisposição, consideramos bastante oportuna a observação feita por Almeida (2000) ao referir que para os Tupis, grupo dominante na costa brasileira do século XVI, as relações com o outro constituíam elemento básico em sua tradição cultural, daí a extrema abertura ao contato que tanto surpreendeu os europeus e possibilitou a colonização. Na condição de aliados ou de inimigos, os europeus inseriram-se nas relações intertribais já existentes entre os vários grupos Tupis, dando continuidade às suas tradições.