



O Cinema da Retomada, suas trindades e a busca pela representação da identidade nacional¹

Tais MARCATO²

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

A proposta deste trabalho é analisar o dito “Cinema da Retomada” a partir das trindades pontuadas pelo pesquisador Fernão Ramos nos filmes do Cinema Novo, procurando identificar por meio das mudanças e das semelhanças a possível formação de uma nova trindade evolutiva. Vários aspectos serão abordados, mas em particular – a maneira como refletiram e construíram a convergência temática na instauração de um projeto nacional que permitisse a percepção do caráter singular ligado à questão da identidade.

Palavras-chave: Cinema Nacional; trindades da Retomada; identidade nacional.

1. Introdução

Em 1990, ao tomar posse, o presidente Fernando Collor de Melo extinguiu alguns órgãos como a Embrafilmes, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro. No entanto, nada colocou no lugar destes órgãos fomentadores e reguladores da atividade cinematográfica brasileira.

Na segunda metade da década de 90, com a promulgação de leis de incentivo, que criaram mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal, a produção voltou a aumentar. Esta legislação, associada a outras, começou a dar frutos depois de regulamentada. A partir daí, a produção nacional teve uma melhora, conhecida como a fase da Retomada. Fase essa que vai resultar na diversidade de temas e gêneros da produção brasileira desta época, um retrato multifacetado do cinema nacional.

Mesmo entre tamanha diversidade, as dificuldades pelas quais enfrentava o Brasil dos anos 90 terminaram por catalisar o retorno das questões de identidade, da indagação pela personalidade própria da cultura brasileira no Cinema da Retomada, assim como fez o Cinema Novo.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Especialista em Artes, Comunicação e Cultura Visual e graduada em Comunicação Social pela UFJF, email: taismarcato@gmail.com



Para entendermos os diferentes temas relacionados à identidade nacional produzidos durante a Retomada do cinema brasileiro faz-se necessário o conhecimento das divisões das trindades do Cinema Novo. Estabelecidas pelo pesquisador Fernão Ramos, as trindades tinham como objetivo dividir cada fase em três filmes de traços estruturais comuns entre si e que a convergência temática se concentrasse na instauração de um projeto nacional que permitisse a percepção do caráter singular ligado à questão da identidade.

Seria, então, possível classificar o cinema produzido durante a década de 90, com essa enorme diversidade temática, em trindades com uma mesma tendência conceitual que as unificam?

Para responder esta pergunta, o presente artigo tem como objetivo comparar filmes relacionados à temática da identidade nacional produzidos durante o período de Retomada do Cinema Brasileiro, procurando identificar através de semelhanças de conteúdo a possível formação de uma nova trindade evolutiva. Vários aspectos dos filmes serão abordados, mas um em particular - a maneira como refletiram e construíram a imagem da nossa identidade neste período.

2. As Trindades do Cinema Novo

O pesquisador Fernão Pessoa Ramos publicou, em 1987, a *História do cinema brasileiro*, obra que sistematiza a evolução da nossa produção cinematográfica. Ramos foi o primeiro autor a classificar os temas das produções cinema-novistas em três trindades. Partindo do ano de 1963 a divisão foi feita visando, principalmente, facilitar a abordagem do período, não devendo ser entendida de maneira rígida.

A intensidade do momento histórico vivido pela geração cinema-novista e a ativa circulação de debates, idéias e realizações no campo cinematográfico permitem, ao nosso ver, distinguir, a partir de 1963, três momentos que possuem discursos ideológicos e obras marcantes com traços estruturais comuns entre si. É o que vamos designar de agora em diante por as três “trindades” do Cinema Novo. (RAMOS, 1987, p. 347)

Em cada trindade, composta por três filmes, os traços estruturais comuns entre si correspondem a um momento histórico específico que, apesar das diferenças de enfoque e de estilo, convergem tematicamente se concentrando na instauração de um projeto



nacional que permite a percepção de características comuns, privilegiando a análise temática em detrimento à técnica.

A primeira, composta por *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1963), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), é marcada pela imagem realista do Nordeste seco e distante, do povo sertanejo e sua condição de explorado. A fome provocada pela seca cumpre papel dramático fundamental nos três filmes. “A ausência do habitat natural dos próprios cineastas, jovens de classe média urbana, e a presença de todo um questionamento do universo apresentado vislumbram conflitos de cunho político e social”. (RAMOS, 1987, p. 348)

Outro aspecto que se deve destacar em relação à importância dada ao sertão e ao campo é o reconhecimento de que são locais em que as raízes nacionais não se dissiparam, por isso o interior para os cinemas-novistas, em oposição à cidade, apresentava-se como verdadeiro portador da cultura nacional. No centro destas obras percebe-se certa revolta da classe média urbana, de onde são oriundos os cineastas, pela percepção passiva que o povo tem da realidade social.

Na segunda trindade, em filmes como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), o personagem central não é mais o caminhoneiro ou o matador de cangaceiros que se exaspera diante da passividade popular, mas o próprio jovem da classe média. Depois das críticas sociais, ao contrário dos filmes da primeira trindade, agora este universo aparece colocado diretamente. É o diálogo franco e sincero dos integrantes da geração cinema-novista com o universo que o cerca, suas dúvidas e suas culpas. Embora tenham entre si a distância de um ou dois anos, a segunda trindade possui como temática o dilema do jovem de classe média face a um contexto ideológico da época.

Fortes traços alegóricos e preocupação de espetáculo são características da terceira trindade, como meio de contornar a censura do Regime Militar. Filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970) além de utilizarem uma alegoria espetacular como forma de atingir o grande público, apresentam em geral uma narrativa fragmentada, o desenvolvimento de personagens desvinculados de motivações psicológicas e, principalmente, uma forte atração pelo dilaceramento das emoções extremas (RAMOS, 1987).

A agonia dos sonhos vividos por toda uma geração, com a decretação do AI-5 em 1968, parece ter sido decalcada na produção cinematográfica. Nesta terceira fase, o



alto custo das produções cinematográficas vai se chocar com os anseios anteindustrialistas do chamado cinema de autor. Os diretores procuraram manter os principais símbolos estéticos que orientaram o desenvolvimento do Cinema Novo, mas a questão da comunicação com o público aparece agora em primeiro plano. No entanto, a tentativa de atingir o espectador com o grande espetáculo fracassa, com a exceção de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

3. As Trindades do Cinema da Retomada

Ao contrário do Cinema Novo que tinha certa unidade temática e estética, seria possível classificar o cinema produzido durante a década de 90, com essa enorme diversidade temática, a uma mesma tendência conceitual ou de estilo?

Entre as novas tendências reconhecíveis, destacam-se as que aproximam a narrativa fílmica da linguagem televisiva e a retomada do diálogo com a tradição cinema-novista. Questões que atormentam o imaginário nacional, como “quem somos?” e “Qual nossa posição diante o mundo?” voltam a dialogar com o passado. Como veremos, temas como o abismo de classes que compõe nossa sociedade, o sertão como personagem e a tentativa da compreensão da história do país vão voltar a fazer parte das produções da Retomada.

Apesar de levar em consideração a grande repercussão de público, como também de crítica, o critério de seleção dos filmes de ficção adotado foi definido pela quantidade de prêmios internacionais recebidos. Para organizar o campo escolhido, cada subtítulo se concentra em um núcleo temático representado por três filmes. Embora tenham entre si a distância de alguns anos, adotamos o ano de lançamento da primeira produção de cada trindade para estabelecer a divisão em ordem cronológica das três fases.

3.1. Primeira trindade – histórias brasileiras

O cinema brasileiro sempre se ocupou da reconstituição da História, como são os casos de *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937) e o exótico *Historia do Brasyl* (Glauber Rocha, 1974). Durante os anos 1960 e 1970, a história nacional prestou-se muito bem à reflexão sobre um tempo proibido – o presente. Buscar temas e personagens exemplares que pudessem se aplicar aos problemas do presente era procedimento comum. (LABAKI, 1998)



Filmes de fundo histórico reaparecem quando o cinema se reergue de sua crise do início dos anos 1990, como *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, *O que é isso companheiro?* e *Guerra de Canudos*. Filmes que, cada qual à sua maneira, reconstroem episódios históricos ou biografam personagens reais.

Começamos, então, por um dos filmes mais inusitados do começo da Retomada do cinema no Brasil. *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), primeiro filme nacional da Retomada a quebrar a barreira do milhão, provocou um enorme sucesso de público. Considerado um mero deboche por muitos, enquanto por outros, uma devida e merecida gozação à elite nacional, a história de Carlota e de sua corte é retratada como uma sátira dos personagens históricos. Para alguns críticos, a explicação do sucesso viria da reação da classe média que via em sua elite o motivo do país não prestar. “Ao ver o filme, a catarse foi inevitável – o Brasil não vale nada há muito tempo, desde a época em que a monarquia portuguesa foi transplantada para o novo mundo”. (ORICCHIO, 2003, p. 40)

A história de Carlota Joaquina é contada por um escocês à sobrinha. O estrangeiro revela que o Brasil teve uma rainha e que esta odiava o marido e se deitava até com serviçais. Carlota era tratada como ninfomaníaca de boca suja, que detestava o país e o traía na política como traía na cama o marido dom João VI. Este era visto como um glutão, preguiçoso, com coxas de frango assado saindo do casaco e com hábitos de higiene pouco recomendáveis. Enfim, uma sátira baseada em estereótipos sedimentados no imaginário popular.

Carlota Joaquina é um filme construído com poucos recursos. Segundo Carla Camurati, a produção não estava dentro de nenhuma lei de incentivo, foi feito somente com dinheiro de publicidade das empresas. “Filme de época custa caro, por isso, filmes históricos com pequeno orçamento em geral caem no ridículo. A opção foi assumir de vez o tom falso, vagamente carnavalesco, trabalhando com materiais descartáveis, como fazem as escolas de samba” (CAMURATI, apud NAGIB, 2002: 146)

Apesar da precariedade de meios, Camurati encontrou uma linguagem adequada para traduzir seu recado em termos audiovisuais uma das passagens históricas mais importantes do país. O filme ganhou grande destaque em festivais, conquistou prêmios muna Europa e na América Latina, como o Prêmio Especial do Júri no Festival de Assunção, em 1995, e trouxe de volta o cinema brasileiro ao cenário mundial.

Guerra de canudos (1997) foi a obra que o diretor Sérgio Rezende preparou para a comemoração do centenário de um dos episódios-chave do começo da República no



Brasil. O filme recria a fundação e destruição do Arraial de Canudos, no sertão da Bahia, cem anos atrás.

Os acontecimentos são narrados através do drama de uma família sertaneja. Os pais, Zé Lucena e Penha, entusiasmam-se com as palavras de Antônio Conselheiro e resolvem acompanhá-lo. A filha mais velha, Luíza, rebela-se e foge de casa. Anos depois, em plena guerra, casada com um soldado, mas atraída por um jovem oficial, Luíza vai tentar salvar sua família, quando o exército decide acabar de vez com a cidade do Conselheiro.

Vencedor da II Mostra Internacional do Filme Etnográfico de 1997, *Guerra de Canudos*, de certa forma, contempla todos os elementos principais referentes a este episódio. Estão lá a fome e a seca como elementos deflagradores daquela situação social, o messianismo sertanejo, que ganha forma de líder na figura do Conselheiro, as reações contra a República, que cobra novas taxas e impostos, a fundação de Canudos e o massacre. (BUCHER, 2005)

Mas a opção adotada por Rezende de alterar o drama coletivo com o drama individual acabou por dar maior destaque ao segundo, colocando, desta forma, o primeiro como fundo de cena. Além disso, não há real interação entre a paisagem e o drama familiar, como veremos na terceira trindade da Retomada. Aqui, a paisagem deixa de ser personagem para se transformar em objeto alegórico da narrativa histórica. É por esse motivo que apesar de voltar ao sertão, *Guerra de Canudos* se enquadra melhor na primeira fase - da representação da história - do que na terceira, onde o sertão retorna forte como personagem principal deste universo cultural brasileiro.

No mesmo ano, em 1997, o diretor Bruno Barreto tenta fazer uma revisão histórica do período da luta armada contra a ditadura, em *O que é isso companheiro?*. O filme é adaptado de um *best-seller* nacional de Fernando Gabeira, ex-guerrilheiro que integrou o grupo que seqüestrou o embaixador americano para trocá-lo por presos políticos. *Companheiro* chegou a disputar o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 1997, mas não ganhou a estatueta.

Em dezembro de 1968, a decretação do AI-5 impôs a censura sobre a imprensa e suspendeu uma série de direitos civis, fazendo com que vários jovens cariocas de classe média optassem pela luta armada para enfrentar o regime militar. Alguns deles decidiram seqüestrar o embaixador norte-americano Charels Elbrick para negociar com o governo a libertação de militantes presos.



Essa passagem da história do país retratada em *O que é isso companheiro?* levantou discussão a respeito de duas questões principais: sobre a veracidade dos fatos narrados e sobre a representação do período histórico. Para alguns críticos, *Companheiro* apresenta visão bastante problemática da guerrilha urbana na complexa situação política do Brasil no final dos anos 1960, representando a oposição armada ao regime como se fosse apenas uma grande aventura:

O filme não passa de uma grande aventura, onde não faltam mocinhos ou vilões. A guerrilheira-menina, vivida por Cláudia Abreu, tende a despertar simpatia. Lá, o mais experiente Jonas, interpretado por Matheus Nachtergaele, parece um tiranete maquiavélico, sem pudor nas manipulações dos parceiros. O que espectador médio do filme fica se perguntando, e com razão, o que seria do Brasil se gente como aquela tivesse chegado ao poder. (ORICCHIO, 2003, pg. 114)

Para outros, falta contexto ao filme, falta linguagem adequada. Falta, enfim, a política. Um espectador que se informasse apenas pelo filme dificilmente saberia dos motivos que levaram aqueles jovens a arriscar a pele em ações armadas contra um inimigo infinitamente mais poderoso e organizado. (NAGIB, 2002, 117)

Por fim, o longa-metragem de Bruno Barreto causou, por ocasião do seu lançamento, um grande barulho social pela sua reinterpretação de uma ação histórica no período dos “anos de chumbo”. O filme, que apresenta muitas qualidades como espetáculo cinematográfico, infelizmente, neutraliza o contexto da luta. Sua tendência está mais para esvaziar o conteúdo da experiência armada revolucionária do que para tentar entendê-la à luz de um momento histórico, o que seria mais interessante.

Essa primeira trindade tenta esmiuçar a questão do caráter nacional brasileiro por meio de temas e personagens históricos. Assim como os filmes da terceira trindade, proposta por Ramos, as produções desta fase da Retomada vão buscar uma comunicação mais direta com o público. Com uma diferença: agora, o “espetáculo” se dá por meio da aproximação da narrativa fílmica com a linguagem televisiva. A diferença em relação aos filmes da terceira fase cinema-novista é que aqui, com a hibridação das linguagens, a tentativa de atingir o público foi alcançada e os personagens dos filmes, como a princesa Carlota Joaquina, o embaixador seqüestrado norte-americano, Charels Elbrick e o líder espiritual Antônio Vicente Mendes Maciel - o Antônio Conselheiro - de fato existiram.



3.2. Segunda trindade – classes em choque

O abismo de classes no Brasil foi debatido por diferentes filmes da Retomada. Produções como *Quem matou pixote?* (José Joffily, 1996) e *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996) refletem sobre a convivência entre os que nada têm e os que possuem demais. Refletindo como a sociedade brasileira reage às suas fraturas sociais, diretores, oriundos da classe média, voltam a retratar a problemática da convivência de classes num país de tantas desigualdades. A representação do universo popular nesta segunda fase da Retomada do cinema nacional em filmes como *Terra estrangeira*, *Central do Brasil* e *Cronicamente inviável*, vai além da “mera expressão da angústia e dilemas íntimos dos próprios cineastas” da segunda trindade do Cinema Novo.

O fato é que alguns filmes voltaram a examinar o Brasil segundo as mudanças sócio-econômicas da época, em que o desencanto profundo do brasileiro, a procura pela nação perdida e o desgosto da classe média espremida entre os de baixo e os de cima se tornou latente. Um Brasil onde não há vilões, não há heróis, apenas vítimas.

Terra estrangeira (Walter Salles, 1995) fala basicamente da sensação de perda da nacionalidade da classe média em um momento de grande decepção política. Pela primeira vez o Brasil deixa de ser um país de imigração e passa a ser uma nação de emigração. No começo da década de 90, cerca de 800 mil brasileiros partiram para o exterior em busca de uma vida melhor. (BUCHER, 2005)

O filme evoca o início do governo Collor, o confisco da poupança e aquele abalo generalizado. Um dos personagens, Paco, aventura-se na Europa e lá encontra Alex, garçonne que vive com um traficante. Vidas complicadas pela falta de dinheiro e de raízes; personagens sem vocação para o crime flertando com ele por força das circunstâncias.

O tema central de *Terra Estrangeira* não é nem o amor desmesurado ao ouro, nem retrato do submundo do crime, e muito menos o amor juvenil; é, sim, a sensação de desenraizamento do brasileiro no começo da última década do século. Ter conseguido registrar, em sua estrutura narrativa, esse vazio sem eixo em que o brasileiro circula no início da década é um dos grandes trunfos desse filme. (ORICCHIO, 2003, pg. 71)

Vencedor de diversos prêmios, *Terra Estrangeira* surge num momento de rescaldo, quando o país procura refazer sua autoestima. Opera nele a interminável questão da identidade brasileira, os limites entre sentir-se estrangeiro em sua própria pátria e na dos outros.



Central do Brasil (1998) teve grande sucesso de público - mais de 1,5 milhão de ingressos vendidos no Brasil - e foi consagrado no Festival de Cinema de Berlim com o Urso de Ouro, como melhor filme, e outro de melhor atriz para a protagonista, Fernanda Montenegro. Outro filme dirigido por Walter Salles, *Central do Brasil* é uma experiência cinematográfica rica por suas implicações simbólicas.

A trama se inicia na cidade e dela evolui para o interior. Dora, uma escritora de cartas para analfabetos, atua na estação de trens. Lá, as pessoas que não sabem escrever pagam para que ela redija cartas e as envie aos parentes distantes. É o caso da mãe de Josué que quer fazer contato com o marido sumido, para que ele venha ao Rio conhecer o filho. Quando um golpe do destino reúne Dora e Josué, o filme toma outro rumo. Transforma-se então num *road movie* que permite o diretor visitar os grotões brasileiros – lugares por vezes ignorados por parte da população - num diálogo franco e sincero com o universo que cerca este país.

Em seu trabalho anterior, *Terra Estrangeira*, Walter Salles tomava um período de ruptura (a época Collor) para ir atrás de um país perdido que se tornava estranho ao imaginário dos próprios cidadãos. Via o Brasil de fora, por meio da experiência de quem fora tentar a vida no exterior. Em *Central do Brasil*, persiste na busca da identidade, mas já buscando o país por dentro, pelo o que ele tem de mais interior. (LABAKI, 1998, p. 207)

Por razões inversas às de *Cronicamente Inviável*, que fala de um país onde ninguém vale nada - último filme desta trindade - o filme de Salles traz uma história de profunda preocupação ética, que comove justamente por buscar saída (ilusória ou não) para o impasse moral, para busca da nação perdida.

Cronicamente Inviável (Sérgio Bianchi, 2000) é uma verdadeira “pancada” na boa consciência nacional. Nada tem de agradável, pois não procura em momento algum cortejar o espectador, alcançando, não obstante, sucesso de público.

O filme narra trechos das histórias de vida de seis personagens e mostra a dificuldade de sobrevivência mental e física em meio ao caos da sociedade brasileira, que atinge a todos independentemente da posição social ou da postura assumida. Os fios da história são tecidos em torno de um restaurante de luxo em São Paulo, onde se cruzam os personagens deste desacerto social que é o Brasil.

Cronicamente Inviável é um filme emblemático dos anos 1990. Resume, como talvez nenhum outro, o desgosto da classe média intelectualizada com aquilo que foi feito do mundo na última década do século.



Como não há mais ideologias nem sonhos, não é possível nem desejável propor alternativas. A grande e difusa classe média brasileira está espremida entre os de baixo e os de cima. A elite é tão predadora quanto parece os pobres – a imensa maioria da população – vive na mais profunda ignorância e alienação. (LABAKI, 1998, p. 186)

Talvez tenha sido um dos títulos mais discutidos da retomada. ganhador de prêmios e provocador de opiniões desencontradas, foi levado a sério por críticos e intelectuais. “Tinha alguma coisa a dizer sobre e para o país. No entanto, o que se via nas salas de cinemas eram pessoas rindo, como se estivessem diante de uma comédia”. (ORICCHIO, 2003, p. 220)

Como na segunda trindade cinema-novista, o personagem central de *Terra estrangeira* é o próprio jovem da classe média em choque, com suas dúvidas e suas culpas. Mas não vemos apenas a classe média ser retratada nas telas. Em *Central do Brasil*, ocorrem duas grandes modificações. A primeira é marcada pelo deslocamento geográfico da representação do universo popular, pois o filme inicia na cidade e termina no interior, no sertão – tema da nossa próxima trindade. Já a segunda é assinalada pela transformação do protagonista, que deixa de ser um representante da classe média burguesa e passa a ser desempenhado por personagens da periferia, de classe social desfavorável.

Cronicamente inviável apesar do grupo de protagonistas ser formado por uma amostragem típica da elite brasileira - cínica, mal-intencionada e desagradável - é o filme que se enquadra melhor na posição moralista da justa indignação diante do mundo errado e aparentemente sem conserto desta segunda fase. Isso não quer dizer que sua visão seja de impotência, que não vê saídas, mas, que se conforma com o que existe. Tanto ele, quanto os outros filmes, não retratam a indiferença, e sim, uma profunda insatisfação com o desnível social de nosso país.

3.3. Terceira trindade – o retorno ao sertão

A escolha do sertão como o lugar onde se decide a luta de classes entre o camponês e o latifundiário, fez com que a região fosse retratada com toda a aridez da terra rachada pela seca na primeira trindade do Cinema Novo - *Deus e o Diabo na Terra*



do Sol, Vidas Secas e Os fuzis - onde o ambiente tinha de parecer ao espectador tão agressivo quanto era para o personagem.

Filmes ambientados no sertão voltam a fazer parte do cinema brasileiro na Retomada, como *Corisco & Dada* (Rosemberg Cariry, 1996) e *O cangaceiro* (Aníbal Massaini Neto, 1997). De fato, o Nordeste sempre ocupou um lugar de destaque no universo cultural brasileiro. Nesta trindade, três filmes, ganhadores de vários prêmios internacionais, merecem um estudo mais detalhado: é o caso de *O sertão das memórias* (José Araújo, 1996), *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997) e *Eu tu eles* (Andrucha Waddington, 2000).

Após 33 anos, em 1996, surge no panorama do cinema nacional *O sertão das memórias*. Cearense, Araújo volta à sua cidade de origem, Miraíma, no interior do estado para trazer à luz a história quase inconsciente dessa região. É impossível resumir o “enredo” do filme. Há, em todo caso, um casal que conduz a narrativa do filme, Antero e Maria (pais do diretor).

Maria é o símbolo-mulher, reencarnação feminina de Jesus, um rosto forte do sertão, conclamando beatas para a missão de rezar pelas terras do Brasil, a terra dos contrastes sociais. Ela viaja numa missão de oração, passando por cidades e paisagens rurais. Nas passagens de suas memórias, Maria encontra Antero, um trabalhador que é o protótipo do sertanejo heróico. Sem preocupação com a continuidade narrativa convencional, as andanças do casal alternam-se com imagens documentais de feiras, festas e alegorias extraídas da Bíblia.

Premiado com vários títulos, entre eles, o de Melhor Filme Latino-Americano no Festival de Sundance/ 97, o filme trata de um regresso amoroso a uma terra amada e uma fatia de memória, isento, porém, daquele ar de denúncia da alienação do povo nordestino retratado pelo Cinema Novo. Aqui, a pobreza e as condições de opressão entram no discurso de Araújo em sua dimensão mítica. Essa exposição da miséria contém indignação, mas não se articula politicamente em termos de ação e alternativas. Enfim, *O sertão das memórias* de Araújo não julga, apenas constata, deixando livre o espectador para suas interpretações.

Outro filme que reatualiza o sertão como palco vai na contramão daquela região retratada em toda sua aridez, crueza e inclemências naturais. Trata-se de *Baile Perfumado* (1997). A dupla de diretores, também originada do Nordeste, conta a história de um personagem real, o fotógrafo, mascate e cineasta, o libanês Benjamin



Abrahão, que conseguiu a proeza de aventurar-se sertão adentro e filmar o bando do mitológico bandido Lampião.

Ao retornar a esse tema antigo, tudo nesse filme é inovação. Dos movimentos de câmera à trilha sonora, *Baile Perfumado* é um filme que respira juventude a cada fotograma. Cangaceiros em momentos de descontração, dançando e bebendo, e um Lampião visto como bandido já acomodado, apreciador de perfume francês e uísque, são personagens desta história. (ORICCHIO, 2003)

O momento é o de decadência do cangaço, onde os malfeitores podiam se dar o luxo de viver às custas de ricos fazendeiros, dos quais cobravam taxas de proteção.

O retrato que faz do sertão é um dos aspectos notáveis do filme. Esse Lampião, que se sustenta da fama e do capital acumulados, vive próximo dos rios, cercado por uma vegetação rica e próspera. O sertão fértil de *Baile Perfumado* também inova por apresentar um foco narrativo concentrado num personagem aventureiro, num homem de iniciativa e não em um oprimido.

Benjamim Abrahão foi um homem atrevido de comércio no Brasil rural que esperava ser recompensado por sua ousadia. Depois de ter estabelecido os elos de confiança com os cangaceiros, ele consegue filmar em 35mm o cotidiano do bando. (ORICCHIO, 2003, 128)

Eu tu eles (2000) também é ambientado no sertão. Mais exatamente no interior do Ceará, onde uma mulher convive com três maridos sobre o mesmo teto. Darlene, uma sertaneja mãe solteira, volta à terra natal, casa-se com um homem bem mais velho e já assentado na vida, Osias. O casamento dá-lhe uma certa estabilidade, mas Darlene continua insatisfeita. Encontra no primo de Osias, o doce Zezinho, um complemento e amante. Um terceiro homem, o jovem e atraente Ciro, completa a trinca de maridos que, junto com os filhos de todos eles, formam um inusitado arranjo familiar. Pareceria uma fábula se não fosse um fato real baseado na vida de Marlene Sabóia da Silva, habitante do interior do Ceará.

Vencedor de prêmios internacionais, inclusive uma Menção honrosa no Festival de Cannes/ 2000, *Eu tu eles* consegue mostrar uma mulher do povo, maltratada pela dureza da vida sertaneja, mas ainda assim alegre e sensual. A emancipação feminina e seu rompimento com as barreiras do autoritarismo machista e conservador é o retrato deste sertão no final do século XX.



Está claro que cada um dos três projetos tenta, a seu modo, renovar a imagem do sertão nordestino. *O sertão das memórias* procura conservar o sertão através do trabalho artístico da memória do povo e não apenas pela denúncia das condições de explorado. Por sua vez, *Baile Perfumado* além de inovar com um sertão fértil e próspero, tem como personagem principal um homem ativo, de livre iniciativa e não um sertanejo oprimido que se torna um transformador social. Já o terceiro filme, *Eu tu eles* apresenta um aspecto inovador. A entrada da mulher no universo violento, conservador e machista do sertão nordestino, fortemente reprimida em décadas passadas, passa agora a protagonizar de um filme “de sertão”.

Conclusão

Diante do exposto, vimos que nos anos 60, jovens cineastas, que viviam num país com um déficit social brutal, atribuíram às elites econômicas, ao regime militar e ao imperialismo norte-americano a responsabilidade pelas mazelas nacionais. Para alguns diretores, como Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e Nelson Pereira dos Santos, combatê-los era combater diretamente as causas da miséria, do subdesenvolvimento, da alienação em que vivia grande parte do povo brasileiro.

Após 30 anos, nos anos 90, tudo se tornou mais difuso. Com o fim da Ditadura e da Guerra Fria, o país se abriu para a economia mundial e esta se globalizou num ritmo acelerado. No entanto, as contradições sociais permaneceram como antes. Grande parte da população ainda vive em condições de miséria e ignorância. Mas, a quem atribuir a culpa desta vez?

Se o mal-estar permaneceu, e talvez tenha até aumentado, agora ficou mais difícil localizar os responsáveis diretos por ele. Pois com o chamado “fim das utopias”, cada qual se sentiu liberado para estabelecer a própria agenda de prioridades. Os diretores seguiram em optar entre expressar seu universo pessoal, divertir o público ou preocupar-se com a questão social do país. Essa variedade de oferta, de gêneros e estilos é resultado da fragmentação mental do homem dos anos 90.

No entanto, é importante ressaltar que mesmo entre tamanha diversidade a busca por essa identidade nacional é um dos eixos da produção cultural do país do último século. Pensar o Brasil como totalidade em no confronto com o Outro para desta fricção talvez deduzir uma originalidade, era ambição do cinema dos anos 1960 que, por sua



vez, retomava o projeto modernista dos anos 1920 em seu desejo de destacar e construir a nossa especificidade.

A classificação do período da Retomada em trindades, mesmo entre tamanha diversidade, serve para mostrar como alguns temas e elementos se unificam, e, mesmo após algumas mudanças em relação às trindades do Cinema Novo ou harmonizados com as tendências pessoais de seus realizadores, participam do grande esforço coletivo da busca de uma identidade própria. Assim, ressalta a convergência temática das trindades propostas por Fernão Ramos, filmes que, de uma maneira ou de outra, tentaram pensar o Brasil debruçando-se diretamente sobre seus grandes problemas: a relação do país com sua história, a problemática estrutura de classes e a miséria do sertão.

É nesse sentido, após restabelecer o diálogo com a tradição cinema-novista, que devemos entender o cinema da Retomada e, talvez, aquele que está sendo produzido hoje no Brasil. Tematicamente se incorpora ao trabalho de meditação sobre o país e suas contradições, e estilisticamente, dialoga com as tendências do seu tempo, com linguagens cinematográficas importadas – Tarantino, Scorsese, Coppola, entre outros, mas também com as linguagens da televisão e da publicidade.

Desta forma, podemos afirmar que o cinema de hoje dá continuidade a essa tradição talvez sem fim. Concordamos que o faça sem a mesma ambição de originalidade absoluta que caracterizou uma geração passada, mas não há porque lamentar essa hibridação de linguagens que acontecerá com uma frequência cada vez maior num mundo de trocas culturais mais rápidas e fáceis.

Três décadas, três trindades, sob um mesmo olhar.



Referências Bibliográficas

- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: ED. Brasiliense, 1985.
- _____. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- DEBS, Sylvie. *O cinema volta ao nordeste*. Rio de Janeiro: IBAC – Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1996.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 10. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- LABAKI, Almir. *O cinema brasileiro*. São Paulo: Publifolha, 1998.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo, um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- VANOYE, Francis: tradução de Maria Appenzeller. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Organização José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.