



HISTÓRIA E CIDADANIA

XIX Simpósio Nacional
de História-ANPUH

Organizadores
Ismênia de Lima Martins
Rodrigo Patto Sá Motta
Zilda Gricoli Iokoi

HISTÓRIA E CIDADANIA

XIX Simpósio Nacional da ANPUH
Belo Horizonte - MG - julho de 1997

vol. II

ANPUH
Humanitas
PUBLICAÇÕES
#FLCH/USP

1998

História e Cinema: *globalização* e o olhar dos *novíssimos* cineastas brasileiros

Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia

Muitos têm afirmado que estamos vivendo um momento de transformações nas perspectivas políticas e estéticas. Com efeito, cineastas como Glauber Rocha e Leon Hirszman, idéias como “estética da fome”, “descolonização”, “cinema de autor” e “representação anti-naturalista”, filmes como *São Bernardo* e *Terra em transe* já não servem de inspiração para os nossos “novíssimos” diretores e são vistos como fazendo parte de um passado que deve ser definitivamente esquecido. Ocorre que essas “mudanças” de enfoque representam tomadas de posição, cujas repercussões políticas não têm sido discutidas em profundidade, sobretudo pelos historiadores de ofício. Nesse sentido, a partir da análise de alguns filmes brasileiros lançados recentemente, procuraremos evidenciar impasses e/ou perspectivas inscritas em nosso presente.

Na realidade, como muitos já salientaram¹, qualquer filme dialoga com o contexto sociopolítico em que foi realizado. Por isso, se um filme de ficção aborda um tema socialmente considerado como histórico (algo que esteja, por exemplo, consagrado em nossos manuais escolares), a sua articulação com a história se dá em um duplo nível. Primeiro: o do filme como ensaio de inter-

pretação de um *fato*. Segundo: o seu diálogo com as condições sociais e políticas do momento de sua produção, distribuição e exibição. Por essa via, é possível dizer: o discurso sobre o passado está intimamente ligado ao presente e às suas mais diversas lutas políticas. Impor uma determinada interpretação é, ao mesmo tempo, impor uma interpretação do presente. Toda vez que se propõe uma interpretação única da história, simplificando-a, ocultando as contradições, as divergências, os confrontos, o resultado é, por extensão, impor uma visão única do presente.

Diante disso, é preciso que se diga desde já: a crítica consistente e sistemática dos filmes de ficção histórica é uma tarefa que não pode ser desprezada pelo historiador. Ao contrário, tendo em vista a inegável capacidade de comunicação que o cinema tem demonstrado, esta modalidade de crítica deve ser encarada como um campo de trabalho sério e digno², pois, não raramente, os problemas enfrentados no momento da análise fílmica implicam a mobilização de grande parte do arsenal teórico-metodológico que temos à nossa disposição. É o que veremos a seguir.

346

Neste sentido, para discutir o modo como os *novíssimos* cineastas brasileiros têm dialogado com o processo de *globalização*³, atualmente em curso, é preciso começar pela análise de *Carlota Joaquina*.

Tendo sido a primeira grande manifestação desta *novíssima* safra de filmes, esta obra, ao narrar uma passagem *clássica* da história brasileira, “dialoga com o presente por meio da reconstituição do caráter das personagens”. D. João é tratado como um jovem covarde e Carlota foi transformada numa devoradora de homens, com os dentes podres, bigode e vários filhos bastardos. Sem dúvida, esse tratamento foge da concepção heróica e pomposa tão marcantes em nossos filmes históricos. Quase sempre, os grandes vultos do passado são lembrados com dignidade, apreço e reverência. Suas trajetórias, cada uma a seu modo, fazem parte do processo de desenvolvimento da nação brasileira. D. João, em manuais escolares, é retratado como o responsável pela

introdução de práticas econômicas livre-cambistas no Brasil (liberação de entrada de navios estrangeiros, por exemplo), pelo estímulo à cultura (criação da Imprensa Régia, do Museu Nacional, da Biblioteca Real, da Academia de Belas-Artes e incentivo à chamada missão francesa) e pela criação do Banco do Brasil. Algumas dessas realizações estão presentes em *Carlota Joaquina*, mas o modo de fazer referências a elas é que não coincide com o *tratamento tradicional*. Nesse sentido, partindo do princípio de que todo e qualquer filme dialoga com a conjuntura política em que foi concebido, cabe questionar: como *Carlota Joaquina* rebate sobre a sociedade brasileira dos anos 90?

Com efeito, o momento atual (o processo chamado de “globalização”) é marcado, sobretudo, por um debate acerca do papel do Estado. Para o pensamento hoje dominante⁴, o Estado tornou-se “grande demais” e as empresas estatais tendem a ser ineficientes, devido à incapacidade que os poderes públicos têm de impor a elas qualquer tipo de controle mais eficiente. As saídas apresentadas para superar este quadro materializam-se nas chamadas “reformas”: diminuição do tamanho do Estado, desregulamentação da economia etc. Ora, o filme de Carla Camurati, queira ou não, dialoga sensivelmente com esta conjuntura. O tema escolhido pela cineasta (vinda da família real para o Brasil) toca, sem dúvida, na questão do Estado brasileiro.

Dessa forma, vale a pena lembrar alguns dados históricos importantes. Com a instalação da corte no Rio de Janeiro, os senhores rurais brasileiros passaram a ter, pelo menos do ponto de vista teórico, a oportunidade de influir diretamente nas decisões do governo. Na prática, contudo, sofreram a concorrência dos ricos comerciantes, na maioria portugueses, que se aliaram à nobreza com cargos públicos que acompanhara o regente na fuga. Além disso, D. João manteve o governo dentro da *tradição absolutista*, o que restringiu a participação dos senhores rurais na vida política. O *Estado* português que foi reconstituído no Brasil “parecia não ter relação alguma com a sociedade brasileira, e o

seu governo acabou se transformando numa espécie de entidade estranha, que pairava acima da própria sociedade”. Nessa linha de raciocínio, a criação do Banco do Brasil demonstra exemplarmente esse afastamento entre Estado e sociedade. Em vez de atuar como instituição de fomento aos setores produtivos (comércio, indústria, agricultura), na realidade serviu como mero instrumento das finanças do Tesouro Real, permitindo ao governo emitir papel-moeda “apenas para suprir suas necessidades”⁷⁵.

Diante disso, não é difícil perceber o motivo pelo qual, em *Carlota Joaquina*, no momento de retratar a criação do Banco do Brasil, a cena tenha sido tão marcada pelo deboche/sarcasmo. O que o filme mostra, *rebate* ou *repercute* de imediato sobre os espectadores atuais. E as (preocupantes) gargalhadas se espalham pela sala de exibição...

Algo semelhante pode ser observado em *O quatrilho*. Esse filme foi, aliás, a face mais festejada desta *nova safra*, graças à sua indicação para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro. O que cabe destacar é que o maior problema da película em questão, na verdade, reside na forma como resgatou um importante capítulo da história brasileira, desconsiderando os processos sociais aí presentes. Para perceber isso, basta que se apresente um quadro resumido do processo imigratório. Com efeito, a colonização do sul do país foi presidida pela ocupação de áreas pouco povoadas (em particular, as regiões de fronteira), dinamizadas economicamente com base no trabalho do imigrante. Apesar do otimismo na criação das colônias, as dificuldades encontradas eram grandes. A propaganda do governo e dos particulares nem sempre correspondia à verdade. As estradas eram péssimas. O afastamento de centros consumidores dificultava a venda dos produtos. Ademais, justiça, escola e igreja eram muitas vezes inacessíveis, devido ao isolamento dos núcleos. Poucas áreas tinham ferrovias que facilitassem os contatos. A falta de conhecimento das reais condições do país e das técnicas agrícolas a serem empregadas causou muitos fracassos. É claro que, havendo boas

condições, como mercados consumidores próximos, estradas e terras férteis, os imigrantes enriqueciam, dando origem a uma paisagem marcada pela prosperidade⁶. Diante disso, é fácil perceber porque a história retratada em *O quattrilho* está longe de conseguir oferecer um quadro convincente do processo de ocupação das terras do Rio Grande do Sul. Esse processo, cabe enfatizar, foi contraditório e marcado por inúmeras dificuldades.

Poder-se-ia objetar, porém, que Fábio Barreto não tinha a obrigação de produzir um rigoroso tratado histórico-sociológico sob a forma de um filme, pois, certamente, correria o risco de não conseguir *cativar* a atenção do grande público. Obviamente, não é isso o que querem sugerir as observações feitas até aqui. O que se deseja destacar são as *opções feitas pelo diretor*. Uma pesquisa um pouco mais profunda em relação ao tema tratado poderia trazer elementos capazes de matizar o quadro⁷. A narrativa, porém, faz com que o espectador acompanhe, em detalhe, apenas uma bem-sucedida trajetória de enriquecimento.

Fábio Barreto estaria, desta forma, querendo recusar toda e qualquer postura de denúncia? Parece bem provável. Nos últimos anos, graças às pregações feitas pelos ideólogos da *globalização*, preocupar-se com as *mazelas sociais* é uma atitude que passou a ser considerada *démodé*, ou, simplesmente, que desse provas de *fracassomania*. Por isso, as *opções do diretor* enfatizam/reforçam valores tidos, pelos setores mais conservadores da sociedade brasileira, como adequados à nossa realidade atual. Em suma: num momento em que os mercados mundiais se interligam, exigindo de cada país envolvidos gigantescos saltos de produtividade, é preciso olhar atentamente para o Brasil que se dedicou ao *trabalho árduo, deu certo e prosperou*, sobretudo exaltando-o. Ao lado disso, como não contribuem na realização das atuais tarefas, é preciso – à semelhança de Fábio Barreto – deixar de lado as denúncias das diversas formas de opressão e de exploração que marcam, ainda hoje, amplos segmentos sociais no Brasil, inclusive na região sul do país, ocupada/colonizada por imigrantes italia-

nos. É isso o que permite definir *O quatrilho* como um *filme brasileiro marcadamente conservador*.

O caso de *Terra Estrangeira*, infelizmente, não difere dos que foram vistos até aqui. Em verdade, este filme foi saudado por muitos críticos (jornalistas em sua maioria) como uma das grandes novidades do nosso cinema atual. A obra de Walter Salles Jr. retrata acontecimentos que, de início, possuem ligações estreitas com a nossa realidade. A narrativa, à moda da História Imediata⁸, é ambientada num momento particularmente difícil de nosso passado recente: o Plano Collor⁹. O protagonista é um rapaz de 21 anos que mora na cidade de São Paulo num pequeno apartamento próximo ao *Minhocão*¹⁰ e alimenta o sonho de ser ator. Sua mãe é uma imigrante espanhola que sonha em voltar para a terra natal, San Sebastián. Tenta juntar algum dinheiro para a viagem, trabalhando como costureira.

350 Cabe destacar um aspecto importante: a relação mãe-filho se estabelece num ambiente característico da baixa classe média paulistana, marcado pelo desenraizamento e pela solidão. “O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. (...). O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro”¹¹. Por isso, os personagens desmontam tanta desesperança em relação à política.

Não obstante, os sonhos dos personagens *vão pelos ares* com o Plano Collor. A TV mostra o anúncio do confisco. Collor e Zélia Cardoso tentam explicar o inexplicável: as pequenas quantias, guardadas com tanto sacrifício, estavam congeladas nos bancos... A mãe de Paco morre ali mesmo... diante da TV.. O desenraizamento, antes latente, foi levado ao limite, pois o pouco que restava ao rapaz – o laço afetivo com a mãe – acabara de se romper. A forma mais acabada de perda de raízes é, sem dúvida, a que associa apatia política com quebra de laços afetivos. Não é à toa que o personagem passe, então, a perseguir um projeto que, antes,

não era seu: ir para San Sebastián. Realizar o sonho da mãe é tentar manter sua única raiz. Na esquina da Av. Ipiranga com a Av. São João, no bar do Restaurante Brahma, ponto de encontro da boêmia paulistana, Paco, em total disponibilidade, conhece o contrabandista Igor. A possibilidade de viajar tornar-se realidade.

Neste ponto, o filme deixa de ser um instantâneo da nossa história recente e torna-se uma *fraca* indagação a respeito da condição existencial daqueles que se *auto-exilaram* em 1990. Devido à necessidade de comercializar a fita, isso foi feito com base nas estruturas narrativas do *filme noir*¹². Esta foi a *fórmula* encontrada para cativar o público estrangeiro. E é exatamente aqui que os temas que se anunciavam no início (política *versus* indivíduo durante o governo Collor; enraizamento *versus* desenraizamento nos quadros da globalização etc) perderam-se por completo.

Neste sentido, o filme de W. Salles Jr. se afirma como o pensamento de uma *geração jovem* totalmente descrente da política que, sem dúvida, não é tratada como uma atividade inspiradora: os projetos presentes na disputa Lula *versus* Collor não mais iluminam projetos futuros. Este é, segundo nosso entendimento, o diálogo de *Terra estrangeira* com as circunstâncias sociais e políticas do momento de sua produção e exibição.

Participando deste momento em que o cinema brasileiro *renasce*, Monique Gardenberg trouxe para as telas temas bem conhecidos pelos brasileiros e que, de início, estão longe de reafirmar valores dominantes. O Movimento dos Trabalhadores Rurais *sem-terra*, a atuação da parcela progressista da Igreja Católica engajada na luta contra as desigualdades no campo, um Parlamento marcadamente conservador em sua maneira de encarar a questão social e a imprensa sensacionalista interessada exclusivamente no aumento das vendas, estas são as personagens principais de *Jenipapo*. E ninguém pode negar: tudo isso faz parte de nossa realidade atual. Apesar disso, ao sair da sala de exibição, o espectador ainda permanece em dúvida e fica se perguntando: que

país é este ? Será que o quadro de valores dominantes desta vez foi realmente abalado ?

Com efeito, *Jenipapo* trabalha com o tema da reforma agrária. Faz isso a partir da trajetória de um padre americano, Lewis Stephen, que, logo de início, anuncia o extermínio de líderes do movimento dos *sem-terra* (“estes homens estão marcados para morrer”) e passa o filme fugindo de entrevistas por motivos que a trama só revela no final. Esse padre engajado é homossexual e está sendo ameaçado por capangas pagos por latifundiários. Sua opção sexual, a qualquer momento, pode ser revelada publicamente, caso não se cale. Entre pequenas cenas em que aparece distribuindo alimentos para camponeses pobres ou celebrando missas, L. Stephen é tratado como um homem dividido (sexualidade *versus* política) e angustiado (falar ou não) com a possibilidade de perder todo o seu trabalho em virtude de chantagens.

Neste contexto, o tema da reforma agrária, bem como o do engajamento da Igreja Católica, fica bastante reduzido, já que concorre com outro também de inegável importância: o da chantagem sofrida por um homossexual de projeção pública. Ademais, os (poucos) melhores momentos são os que nos mostram manifestações de rua promovidas pelos *sem-terra*, a violenta reação da polícia e as torturas e assassinatos. Ocorre que tudo isso recebe um tratamento demasiadamente rápido e superficial, resultante das concessões feitas à linguagem hollywoodiana.

Portanto, esta *nova* safra de filmes, ao invés da crítica e da denúncia, caracteriza-se pelo desejo de afagar o público com narrativas que reafirmam muitas das idéias atualmente dominantes. Acima de tudo, demonstra a existência de um preocupante fenômeno: a passagem de uma “cultura de oposição” para uma “cultura governista”¹³. Frutos de um acordo tácito entre produtores, diretores, jornalista e *ideólogos de plantão*, estas obras retratam o Brasil como um país que pode se integrar ao mercado internacional, sem levar em consideração os desníveis existentes nas trocas comerciais, bem como as profundas desigualdades de classe que

caracterizam a sociedade brasileira atual. Inconscientemente ou não, nossos novos diretores produziram filmes cujos *valores* (conservadores) coadunam-se plenamente com o repertório ideológico exigido pelo atual processo de *globalização*.

NOTAS

¹Para elucidar como os filmes históricos relacionam o presente ao passado, sugere-se a consulta dos seguintes textos: ROMAGUERA, J. & RIAMBAU, E. (orgs.). *La historia y el cine*. Barcelona, Fontamara, 1983; SORLIN, P. *La storia nei film: interpretazioni del passato*. Firenze, La Nuova Italia, 1984.

²Felizmente, este quadro parece estar mudando. Se, até bem pouco tempo, os melhores estudos vinham sendo feitos por alguns poucos historiadores franceses (P. Sorlin e M. Ferro, sobretudo), atualmente, podemos observar contribuições importantes aos estudos cinematográficos vindas de muitos historiadores que trabalham nos Estados Unidos e que obtiveram respeitabilidade em áreas de pesquisa já consolidadas. Um bom exemplo disso é o livro *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro, Record, 1997. Organizado por Mark C. Carnes (Columbia), esta obra conseguiu reunir Robert Darnton (Princeton), Peter Gay (Yale), Simon Schama (Columbia), entre outros.

³As numerosas manifestações a respeito do tema revelam que “globalização”, antes de ser “a” palavra da moda, é um conceito polêmico que ainda está sendo formulado. Há, na verdade, um debate envolvendo diversos cientistas sociais, espalhados pelo mundo inteiro. É possível, porém, compreender esse processo como aquele que envolve, entre outros, a chamada “terceira revolução tecnológica” (processamento e difusão de dados por rede, inteligência artificial, engenharia genética etc), a formação de blocos comerciais ampliados (Mercosul, União Européia, Nafta etc), a hegemonia do capital financeiro (movimentação de grandes somas de dinheiro por meio dos novos dispositivos tecnológicos), o surgimento de novos padrões de inclusão e exclusão social (o fenômeno do desemprego oriundo das transformações tecnológicas é um bom exemplo disso), a destruição de manifestações culturais regionais e a consolidação da chamada “cultura global” (a hegemonia do cinema norte-americano nas salas de exibição do mundo inteiro e a generalização do consumo dos programas veiculados pelas televisões a cabo são alguns dos indícios desse processo).

⁴Uma visão de conjunto do paradigma que norteia a atuação das forças políticas representadas pelo governo de FHC pode ser encontrada no seguinte artigo: PEREIRA, L. C. B. “A Crise do Estado na América Latina”. In *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 37, novembro de 1993, pp. 37-57.

⁵Para maiores detalhes, consultar: FAORO, R. *Os donos do poder*. Porto Alegre: Globo, 1977 (vol. 1). Ver em especial pp. 248-260.

⁶Para maiores detalhes, consultar: PETRONE, M. T. S. “Imigração”. In *O Brasil Republicano*. São Paulo, Difel, 1985, pp. 121-133 (HGCB, Volume 9).

⁷Cabe destacar que a única fonte de informação usada pelo cineasta foi o romance de POZENATO, José Clemente. *O quatrilho*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985.

- ⁸ Para J. Lacouture, a História Imediata é um tipo de pesquisa histórica “cujos componentes irreduzíveis são, a um só tempo, proximidade temporal da redação da obra em relação ao tema tratado e proximidade material do autor em relação à crise estudada” (“A História Imediata”. In LE GOFF, J. (org). *A História Nova*. São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 215). O cinema e outros meios de comunicação pode ser veículos de História Imediata.
- ⁹ Em linhas gerais, esse plano pretendia combater a inflação, “enxugar” a administração estatal e eliminar o déficit público. Estas propostas eram vistas como básicas para a retomada do desenvolvimento. Dentre as medidas de impacto sobre os cidadãos comuns, destaca-se a retenção por dezoito meses das contas das pessoas físicas e jurídicas no valores acima de 50 mil cruzados novos.
- ¹⁰ Trata-se de um viaduto construído em meio a uma região repleta de prédios de apartamentos. Já na fase de edificação, os imóveis circunvizinhos sofreram forte desvalorização, devido ao intenso movimento de automóveis, poluição e ruídos.
- ¹¹ WEIL, S. *A Condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p. 347.
- ¹² De acordo com um importante estudioso, o filme *noir* é um dos gêneros “mais populares do cinema hollywoodiano. Nascido no início dos anos 30, desenvolveu-se na década seguinte destacando o branco e preto, as luzes cruas e os planos escuros, os cenários dos bairros pobres das grandes cidades, com suas ruas mal iluminadas e suas calçadas reluzentes de chuva. Personagens ingênuos, mulheres fatais cruéis e calculistas, chefões megalomânicos ou detetives particulares de coração terno sob uma carapaça de cinismo povoam os filmes *noirs*” (PARAIRE, P. *O cinema de Hollywood*. São Paulo, Martins Fontes, 1994, p. 63).
- ¹³ Outros filmes recentes poderiam ser analisados de modo a corroborar esta afirmação. Sem dúvida, o que mais se ajustaria é *O que é isso, companheiro?* de Bruno Barreto. Seu enfoque do seqüestro do embaixador americano por um grupo de guerrilheiros de esquerda reforça, com certeza, a “onda conservadora” vigente nestes anos 90. Para uma visão crítica acerca desta película, sugere-se a consulta ao livro *Versões e ficções: o seqüestro da história* (vários autores), São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 1997. Além disso, é importante verificar o depoimento concedido por Vera Silvia Magalhães à *Revista de Cultura Vozes*, n. 1, ano 92, vol. 92, jan./fev. de 1998.