

Identities in movement: thinking the national culture by means of the cinema

*Identities in movement: thinking the national
culture by means of the cinema*

R esumo

A questão da formação das identidades é muito relevante para os chamados estudos culturais em nossos dias. Em especial as identidades nacionais, vinculadas automaticamente às diversas manifestações da cultura popular e midiática, têm ganhado cada vez mais espaço em diversos campos de pesquisa. Entende-se uma identidade não mais como uma instância cartesiana, fechada e unívoca, mas, sim, plural e portadora de paradoxos e mesmo oposições. Para fundamentar este estudo, buscou-se autores contemporâneos, como Stuart Hall, Nestor Canclini, Naomi K. Bhabha e Tzvetan Todorov. Neste artigo, discute-se alguns conceitos contemporâneos de identidade e da formação de nosso sentido identitário cultural. Para isso, escolheu-se o cinema como uma área que serve de ponto de apoio para se discutir sobre as identidades em trânsito que se fazem presentes na complexa sociedade brasileira, a qual se vê refletida com suas variadas problemáticas em muitos filmes atuais.

Palavras-chave: identidade, contemporaneidade, cultura, cinema brasileiro.

A bstract

The question of the formation of identities is very important for the so-called cultural studies. In particular national identities, linked automatically to the varied manifestations of popular and media culture, have gained increasing space in various research fields. An identity is no longer understood as Cartesian, closed and univocal, but as something plural that embodies paradoxes and oppositions. This study is based on contemporary authors including Stuart Hall, Nestor Canclini, Naomi K. Bhabha and Tzvetan Todorov. The article discusses some contemporary concepts of identity and the formation of a sense of cultural identity. Cinema is used as the basis of the analysis of the identities in transition that are present in the complex Brazilian society, which is reflected in its various problematics in many current films.

Key words: identity, contemporary, culture, Brazilian cinema.

Adriano Messias de Oliveira

Mestre em Comunicação pela Univ.
Federal de Minas Gerais-UFMG.

Professor no Centro Universitário de Belo
Horizonte – UNI-BH.

1 O campo das identidades

Na contemporaneidade, diversos campos do saber, como a comunicação social, a antropologia, a psicologia, a história, a filosofia, têm se preocupado com as questões ligadas à identidade, sobretudo a cultural. Fica difícil pensar o mundo de hoje sem levarmos em consideração as questões identitárias que alimentam e forjam os diversos domínios da vida social. Ao olharmos para a cultura brasileira, verificamos que a questão da identidade cultural faz-se cada vez mais evidente.

Temos percebido que já não é possível compreender uma identidade qualquer como algo constituído isoladamente; pelo contrário, as múltiplas identidades que consolidam uma determinada imagem de povo e nação, por exemplo, antes de serem entidades essencializadas, cruzam-se e interpoem-se, todo o tempo, em um processo contínuo de construção, de tal maneira que, para se pensar alguma delas, é preciso recorrer às demais.

As identidades são práticas discursivas; necessitam de elementos vários para serem configuradas. Isso nos permite colocar de lado a idéia de que as identidades seriam preconcebidas ou já estabelecidas. Antes, é preciso compreendê-las como estando sempre em formação.

Para Castells (2000, p. 23-24), autor contemporâneo que pesquisa as questões identitárias, uma pluralidade de elementos conformam o que se pode chamar de identidade:

A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. [...] em linhas gerais, quem cons-

trói a identidade coletiva, e para que essa identidade é construída, são em grande medida os determinantes do conteúdo simbólico dessa identidade, bem como de seu significado para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem.

Marcus (1991) é um estudioso que salienta a necessidade de enxergarmos além das simples demarcações entre a semelhança e a diferença, entre o global e o local. Paralelamente ao que ele denomina de “processos de sincretismo global” – a idéia de que vivemos em um mundo transcultural no qual, paradoxalmente, emergem diversidades no âmbito local e no âmbito global e cabe ao estudioso, nessa miscelânea, a “habilidade de ver ‘tudo em toda parte’ como condição para perceber a diversidade” (MARCUS, 1991, p. 198), encontramos um apelo à etnicidade e à identidade, seja ela racial, nacional ou cultural. A vantagem de se operar uma análise cultural nestes parâmetros é a possibilidade de se fugir de “qualquer lógica que inclua contradições duradouras” (MARCUS, 1991, p. 203). Assim sendo, não tratamos jamais das questões culturais como imutáveis e permanentes.

Outra questão que vai se somar a esta discussão é a do tempo: uma identidade, como afirma Marcus, se reconhece mediante a memória coletiva ou individual, que atravessa o tempo cronológico. Assim, uma identidade ganha “vida própria” e ultrapassa as barreiras do tempo e de qualquer outro controle:

Construída e sempre se deslocando dentro de uma rede de locais que constituem fragmentos mais do que qualquer tipo de comunidade, a identidade é um fenômeno disseminador que possui uma vida própria que vai além do sentido literal de fa-

zer parte de agentes humanos específicos num dado local ou momento. Os seus significados são sempre deferidos num dado texto/local a outros focos possíveis da sua produção, por meio das diversas associações mentais e referências com as quais um ator humano pode operar de forma criativa através, literalmente, das contingências, dos eventos e, às vezes, através de uma política explícita a favor ou contra o estabelecimento de identidades em lugares específicos (MARCUS, 1991, p. 207).

O estudioso ainda chama a atenção para a limitação e os riscos de certos modelos de análise, em se tratando da identidade:

Controlar o contexto e registrar empiricamente a composição atual de fluxos e associações presentes nos dados relativos ao discurso significou questionar a adequação dos modelos estruturais ou semióticos para dar conta das associações que não se deixam assimilar por modelos de dimensões limitadas (MARCUS, 1991, p. 207).

Hall (1999) ressalta que a identidade, em vez de algo que seja inato a nós, acabado e definitivo, é, antes, um processo que vem do exterior preencher aquilo que nos falta.

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incom-

pleta, está sempre 'em processo', sempre 'sendo formada'. As partes 'femininas' do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta. Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é 'preenchida' a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 1999, p. 38-39).

2 Identidades e "Brasis"

Ao pensarmos em "identidade cultural brasileira", temos aí um desafio sobre o qual iremos apenas brevemente discutir. Pelo fato de se tratar de uma terminologia tão amplamente empregada, sabemos que seu uso excessivo ocasiona perda de seu sentido e de força. Sabemos o quão arriscado seria ensaiar uma definição de cultura brasileira, por isso, valemo-nos, inicialmente, da concepção de Thompson (1999) sobre cultura, que ele denominou de "concepção estrutural", na qual é enfatizado o caráter simbólico dos fenômenos culturais e, ao mesmo tempo, são valorizados os contextos sócio-historicamente estruturados. Uma cultura não pode ser compreendida apenas em seus aspectos simbólicos; é preciso relacionar tais aspectos com a vida social na qual os sujeitos estão engendrados, reproduzindo e produzindo saberes.

Todas as sociedades possuem suas culturas, porém, uma cultura está para

além da sociedade. Ela não apenas cristaliza e consolida práticas e tradições sociais, mas mantém valores e liames que ajudam a configurar uma determinada comunidade. DaMatta (2000, p. 50) explica:

Podemos assim dizer que sociedades sem cultura apenas acontecem no caso dos 'animais sociais' (uma expressão, sem dúvida, contraditória). No caso do homem, a cada sociedade corresponde uma tradição cultural que se assenta no tempo e se projeta no espaço. Daí o seguinte postulado básico: dado o fato de que a cultura pode ser reificada no tempo e no espaço (através de sua projeção e materialização em objetos), ela pode sobreviver à sociedade que a atualiza num conjunto de práticas concretas e visíveis. Assim, pode haver cultura sem sociedade, embora não possa existir uma sociedade sem cultura.

Nessa mesma linha de pensamento, Ribeiro (1995, p. 138) afirma que uma cultura nunca é homogênea:

A cultura reflete a experiência prévia da sociedade e reflete, por igual, suas características estruturais. Assim, a estratificação de classes, a condição de dependência, a heterogeneidade do desenvolvimento social ou regional aparecem no quadro da cultura como variantes diferenciadas desta. Só no caso de uma sociedade idealmente homogênea, e, portanto, simples e rudimentar, a cultura pode configurar-se como uma entidade coerente e uniforme. Em todos os demais casos – e sobretudo no das civilizações –

as culturas são sempre entidades complexas, diferenciadas e dinamizadas por intensos processos de traumatização.

Ribeiro ainda propõe que, no caso particular da cultura brasileira, ela possui um caráter espúrio, devido à natureza exógena e mercantil da metrópole portuguesa, que participou de sua formação. Por isso, a questão da alteridade está arraigada em nossa cultura e nas discussões de nosso sentido de cultura desde a época colonial.

Ainda no âmbito da "cultura brasileira", transcrevemos um comentário de Bosi (1996, p. 308), a fim de discutirmos um pouco mais sobre esta terminologia:

Estamos acostumados a falar em cultura brasileira, assim, no singular, como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Mas é claro que uma tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes. Talvez se possa falar em cultura bororo ou cultura nhamniquara tendo por referente a vida material e simbólica desses grupos antes de sofrerem a invasão e aculturação do branco. Mas depois, e na medida em que há frações no interior do grupo, a cultura tende também a rachar-se, a criar tensões, a perder a sua primitiva fisionomia que, ao menos para nós, parecia homogênea.

De acordo com o autor, é preciso abandonar o pensamento de que a cultura brasileira é algo estagnado e pronto, que sempre nos remete ao singular, para imaginarmos um entrelaçamento de culturas várias e híbridas. O sociólogo Ri-

beiro também adota um ponto de vista semelhante ao falar de “Brasis”, destacando algumas paisagens humanas que formam nossa cultura, como o Brasil crioulo, o Brasil caboclo, o Brasil sertanejo, o Brasil caipira e os Brasis sulinos. Não se pode, portanto, ao se referir à “cultura brasileira”, querer abarcar toda a diversidade cultural de um povo dentro da vastidão semântica dessas duas palavras.

Ribeiro (1995, p. 447), ao comentar o que seria o brasileiro, escreveu:

Nós, brasileiros, nesse quadro, somos um povo em ser, impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos oriundos da mestiçagem viveu por séculos sem consciência de si, afundada na ninguentude. Assim foi até se definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros. Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino. Olhando-os, ouvindo-os, é fácil perceber que são, de fato, uma nova romanidade, uma romanidade tardia, mas melhor, porque lavada em sangue índio e em sangue negro.

Quando pensamos em cultura brasileira, não podemos deixar de discutir um pouco o termo nação, que quase sempre a acompanha. Faremos uma breve recapitulação histórica sobre os sentidos que a palavra nação assumiu desde a sua origem, baseando-nos em Hobsbawn (1990) e Todorov (1989). Até 1884, na Europa, empregava-se o termo *nation* para referir-se ao conjunto de habitantes de uma província, país ou reino. Após esta data, a palavra passou a assumir o significado de Estado e corpo político, dotado de um governo comum, e o território ocupado por esse Estado

e por seus habitantes. O termo “nação” passava, portanto, a se referir a grandes grupos fechados, estando vinculado ao seu território mediante a associação nação = Estado = povo (por influência da aceção de Stuart Mill, a partir do século XVIII).

Às vésperas da Revolução Francesa e nos primeiros anos após, a nação passa a ser um espaço de legitimação e se opõe ao poder estabelecido, seja ele real ou divino (TEODOROV, 1989). É quando o “*Vive la nation!*” suplanta o “*Vive le roi!*”, e a nação torna-se o espaço de igualdade entre os cidadãos (excluem-se as mulheres e os pobres), e combate privilégios sociais e particularismos regionais. Este é o que se pode chamar de “sentido interior” de nação. Todavia, uma nação se opõe a outra para se auto-afirmar e se diferenciar: nação brasileira, nação francesa, nação inglesa... Este é o “sentido exterior” de nação.

Em um aspecto, falamos a mesma língua, dividimos o mesmo território e partilhamos de uma memória ou tradição, possuímos costumes semelhantes.

O significado de “nação”, porém, muito caminhou do início do século XIX aos nossos dias. Para além de um espaço geográfico coabitado por homens e mulheres unilíngües e que partilham costumes e crenças, entende-se, hoje, que a nação é um organismo amplo e rico. Todorov (1989, p. 199) afirma:

“La nation, elle, est une entité à la fois politique et culturelle. Alors que les entités culturelles et politiques ont toujours existé, les nations sont une innovation, introduite en Europe à l’époque”.¹

Em um aspecto, falamos a mesma língua, dividimos o mesmo território e partilhamos de uma memória ou tradição, possuímos costumes semelhantes. Isso, antropologicamente, confere um sentido de “cultura” e “etnia”; em outro aspecto, existem as comunidades que garantem a ordem social mediante leis e regras, impondo deveres, o que nos torna cidadãos. “*D’un côté les cultures, de l’autre, les États*”, como resume Todorov (1989, p. 199). Partindo desta abordagem fundamental, tentaremos ver a nação como um “entrelugar deslizante”, tomando emprestado um termo de Bhabha (2000). Uma nação está repleta de hibridismos e jamais permanece cristalizada ou estagnada.

Em nossa época, pensamos que há algo maior que une as pessoas em torno do sentido de nação, algo que ultrapassa a necessidade de uniformidade lingüística, posto que, como exemplo, gascões, bretões e alsacianos nunca deixaram de se sentir pertencentes à nação e ao povo francês, apesar de seus idiomas particulares e de suas peculiaridades regionais. Mais do que a etnia ou do que a língua comum a unir os homens em uma nação, o vínculo coletivo mais relevante vem a ser aquele que une os homens em torno de uma comunidade imaginada, de acordo com terminologia de Andersen (*apud* HOBSBAWN, 1990, p. 76).

Hobsbawn, por sua vez, menciona os laços protonacionais, que são os que já existem em determinada coletividade, antes mesmo que esta se configure em uma nação politicamente organizada (1990, p. 63). Uma das formas de protonacionalismo seria, por exemplo, as formas supralocais de identificação popular, que ultrapassam os locais delimitados territorialmente. Assim, teríamos no Brasil, por exemplo, a figura do cangaceiro Lampião que, circunscrita, inicialmente, ao Polígono das Secas nordestino, ultrapassou as fronteiras da caatinga e chegou praticamente a todo o país e mesmo ao exterior. Difícil descrever este protonacionalismo popular, pois

ele carece de que se visite os sentimentos das numerosas comunidades que geralmente estão envolvidas em torno de uma nação e, mesmo assim, seria apenas um esforço parcial. Hobsbawn (1990, p. 64) explica que o critério fundamental para uma nação seria uma “relação *necessária* com a unidade da organização política territorial”.

Assim, mesmo não nos reportando profundamente a questões de amplitude nacional para este artigo, não podemos deixar de ter em mente que, ao mencionarmos identidade cultural, estamos, implicitamente, falando de traços culturais que se circunscrevem também geográfica e politicamente no Brasil.

2.1 Cinema nacional – refletor e criador dos laços identitários

Entendemos que o cinema é instrumento precioso para um estudo metonímico dos “sentidos” de identidade cultural nacional. Os traços identitários que vamos encontrar em muitos filmes brasileiros contemporâneos refletem também traços identitários de nossa nação, posto que tais traços estão presentes no imaginário dos brasileiros.

O cinema é um campo em que as identidades presentes em uma dada cultura se expressam e se fazem notar. Ele desempenha o papel de espelho ou duplo, no qual se refletem as mudanças e as interações identitárias. Para além de problematizar as questões das diferentes identidades, ele também propicia novas identificações. Juntamente com a televisão e com as “vias de comunicação”,² o cinema colabora para que as identidades nacionais, na América Latina, por exemplo, assumam uma redefinição nos tempos atuais.

O cinema vem a ser instrumento útil para entendermos como as identidades, sua legitimação e suas lutas

estão presentes em nossa sociedade. Ele é uma instância que faz parte do imaginário de nossa cultura, ao mesmo tempo em que colabora para enriquecê-la, reproduzindo e criando novas formulações culturais. Como afirma Canevacci (1990, p. 25):

Entre outras coisas, o cinema é – por sua ‘natureza’ – antropológico, na medida em que não lhe é estranha a possibilidade de representar qualquer momento cultural da história do homem no espaço e no tempo, com um envolvimento da percepção bem superior às anteriores formas de narração.

O cinema nos situa no mundo e para além dele, porque nos permite reelaborar uma outra visão desse mundo. Também, devido à sua própria economia, técnica e apropriação da linguagem, ele busca uma outra coisa, inventa um mundo somente seu e que nos permite fazer uma ponte entre o verossímil e o verídico, entrelaçando o real e o imaginário, o fato e a invenção.

O cinema não é jamais um meio de comunicação deslocado do mundo social, das buscas identitárias e das interações coletivas; pelo contrário: entendemos que a construção social da realidade é também forjada pelo imaginário, pelo simbólico e pelo afetivo,³ instâncias presentes nas produções cinematográficas. Sobre o afetivo, que neste caso está relacionado ao campo das identificações do espectador com o filme, Morin (1958, p.76) afirma:

“Entre la magie et la subjectivité s’étend une nébuleuse incertaine, qui déborde l’homme sans pourtant s’en détacher, dont nous repérons ou désignons les manifestations avec les mots d’âme, de coeur, de sentiment. Ce magma qui

*tient de l’une et de l’autre n’est ni la magie, ni la subjectivité proprement dites. C’est le royaume des projections-identifications ou participations affectives”.*⁴

2.2 Encontro com a alteridade

Isso nos mostra como o cinema é um campo proveitoso para compreendermos a relação dos sujeitos entre si, suas projeções, identificações e a maneira como eles constroem o mundo.

A história brasileira está marcada pela presença do outro, pelo encontro e pelo confronto com a alteridade (no caso específico de nossa história, a alteridade está impressa na confrontação do elemento europeu com a figura do negro, do indígena e, posteriormente, do estrangeiro que aqui chegou, seja ele o próprio colono ou o imigrante, mesmo ocupando posições diferenciadas). Porém, buscamos convergir nosso olhar para o local, para o “mestiço”, para aquilo que pode, de acordo com o nosso imaginário, fazer ou explicar o sentido de termos como “brasilidade”⁵ e identidade cultural (mesmo levando em consideração que a alteridade tem sido recalcada por esse elemento “branco descendente de portugueses”, ao qual se agregam historicamente nossas elites intelectuais). Ou seja: a alteridade passou a ser sinônimo de não-branco, não-reconhecido, de excluído.

O movimento antagônico de retorno ao local e de abertura para o mundo tem sido percebido, de modo mais amplo, na América Latina, na reorientação dos cinemas nacionais em relação às suas culturas e igualmente à cultura transnacional, destacando-se, em um plano geral, todos os meios de comunicação de massa como contribuintes para a formação do que Canclini denomina “cidadania

cultural” (1997, p. 179). O conceito de identidade passa, assim, a não ser o antônimo absoluto de alteridade, ou seja, uma identidade passa a ser entendida não mais como o extremo de uma alteridade, desprovida de elementos que configurem o outro; esta última, pelo contrário, passa a ser percebida também como elemento pertencente, intrínseco às identidades.

Os conceitos em torno do que Hall (1999) chamou de “narrativa da cultura nacional”, podem ser atribuídos ao cinema brasileiro, o que vem a ser fundamental para prosseguirmos as articulações de nossas idéias. Primeiramente, o autor reforça a relevância que as histórias e as literaturas de um país, revividas pela cultura popular e pela mídia, têm na construção da idéia de nação. Assim sendo, mencionamos, como exemplo, o sertão, os cangaceiros e a figura de Lampião como elementos que alinhavam muitas dessas narrativas no Brasil. São elementos como estes que dão

[...] *significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após a nossa morte* (HALL, 1999, p. 52).

Em segundo lugar, o autor menciona a impossibilidade de se encontrar uma essência de nação; em nosso caso, é a tão buscada “brasilidade”, tida como algo que sempre existiu, gerada por si mesma; algo que sempre esteve “lá”, em seu lugar, mesmo sem se poder delineá-lo.

Uma outra estratégia da narrativa da cultura nacional seria a “invenção da tradição”, com o objetivo de criar normas e procedimentos que pareçam vinculados a um passado, muitas vezes heróico, forjado pelos mitos já existentes, como ocorre com o cangaço e com o heroísmo que se atribui a ele. O cangaço permanece no imaginário nacional de forma

atemporal, mesmo que tenha se manifestado, basicamente, em quatro décadas. Ele é capaz, por exemplo, de ser lembrado por muitos, que narram os feitos dos cangaceiros como se estivessem estado pessoalmente com eles. Hall (1999) salienta que existe ainda, em qualquer nação, a idéia de um mito fundante, repleto de histórias duvidosas que o circundam, perdido nas eras e capaz de explicar e exaltar a história de um povo. Um exemplo é o mito de que o cangaço teria surgido imbuído de uma ação benfeitora, como se o cangaceiro fosse um tipo de Robin Hood que teria nascido para fazer justiça no sertão, local sempre povoado por lendas antigas, como as medievais.⁶ É como se pudéssemos dizer: na “época de Lampião” é que se fazia justiça nesse país, é que alguém defendia os oprimidos.

Mesmo levando-se em consideração que o Brasil é português, africano, indígena, holandês, árabe, judaico, italiano, espanhol, alemão, polonês, francês, oriental, etc, em seus múltiplos arranjos étnicos, ainda assim uma idéia de nação pode ser construída, malgrado essas diferenciações.

Também é marcante a idéia de que a identidade nacional alicerça um povo originalmente puro, sem olhar para os

hibridismos socioculturais e étnicos que forjam a nação. Isso não deixa de ser uma postura anacrônica e regressiva, o que mostra que as culturas nacionais não são assim tão modernas quanto pretendem sê-lo, e estão sempre vinculadas a um movimento que busca restaurar identidades passadas. Ao se discutir a particularidade de qualquer fenômeno cultural, podemos adotar o mesmo ponto de vista de Hall (1999, p. 59):

[...] *não importa quão diferentes seus membros [os membros de uma mesma cultura] possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional.*

Mesmo levando-se em consideração que o Brasil é português, africano, indígena, holandês, árabe, judaico, italiano, espanhol, alemão, polonês, francês, oriental, etc, em seus múltiplos arranjos étnicos, ainda assim uma idéia de nação pode ser construída, malgrado essas diferenciações.

Se olharmos para nosso país, recordaremos o quanto a questão da identidade cultural sempre foi uma inquietação histórica entre nós. Presentificada nos movimentos artísticos, mencionamos aqui o Romantismo, com a ênfase indianista que muitos autores deram aos seus romances (José de Alencar, um dos mais exponenciais dentre eles, com *O Guarani*, *Ubirajara* e *Iracema*). O realismo machadiano procurou retratar a fundo a alma identitária do brasileiro do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, mostrando seus costumes, hábitos e interesses, de maneira bastante crítica (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Quincas Borba*). A preocupação com a identidade cultural foi retomada a partir do movimento pré-Modernista e Modernista nas vá-

rias artes. Mencionamos, no campo da literatura, Monteiro Lobato (*Jeca Tatu*), Graça Aranha (*Canaã*, obra que discute o destino histórico do Brasil), Euclides da Cunha (*Os sertões*), Mário de Andrade (*Paulicéia desvairada*, *Macunaíma*), a revista *Klaxon*, mensário de arte moderna pós-Semana de 1922, o movimento Pau-Brasil e a *Revista de Antropofagia*, de Oswald de Andrade, os movimentos Verde-Amarelismo e Escola da Anta, liderados por Plínio Salgado; Gilberto Freire, com o ciclo regional nordestino (*Casa grande e senzala*, *Sobrados e mocambos*), José Américo de Almeida (*A bagaceira*), Lima Barreto (*Triste fim de Policarpo Quaresma*, uma crítica à cultura nacional), Jorge Amado com suas diversas obras que retratam a cultura do Nordeste, Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*, *Sagarana*, *Primeiras histórias*). Na música, tivemos o destaque de Villa-Lobos; nas artes plásticas, Tarsila do Amaral e Cândido Portinari; no teatro, o teatro da República Velha, que retratou temas nacionais em diversas peças (*Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro) e o Teatro de Arena, de Augusto Boal, nos anos 60.

Nesta caminhada, a busca por um conceito adequado de imaginário cultural não se prende a “símbolos pátrios”, a elementos que foram forjados pelas instâncias estatais, de acordo com Hobsbawm (ou seja, os setores governamentais, políticos, educacionais de um país),⁷ mas, sim, a formações espontâneas do imaginário de uma cultura, formações estas nascidas da sociabilidade,⁸ que perduram através das gerações, e que se expressam na memória, na oralidade, nas artes, nos veículos de comunicação.

2.3 Cinema e imaginário cultural

O cinema está muito arraigado na vida de todos nós; tanto é que, ao emergir, no final do século XIX, funda novas formas de relacionamento

social e de interação do homem com a técnica. Antropologicamente estudado, de acordo com Morin (1958),⁹ podemos afirmar que o cinema nasceu no seio da civilização burguesa, em uma época em que o fantástico já era relegado apenas ao universo infantil, e não fazia parte do universo das pessoas “importantes”, cheias de responsabilidades. Hoje, entendemos a grande tela como o duplo de nosso imaginário cultural, posto que, assentados no escuro, identificamo-nos com as histórias mostradas pelos filmes. O cinema fala o que sabemos, o que não sabemos ainda e o que não imaginávamos que pudesse “existir”: um universo de possibilidades e de caminhos a serem decodificados. Como já dissemos, ele cristaliza o mundo ao exibi-lo, mas, ao mesmo tempo, recria-o, inventando um outro mundo. Por sua natureza reflexiva, ele é capaz de exibir a realidade social de seu tempo e de um dado momento histórico, agindo, assim, como um palimpsesto sobre o qual vão-se inscrevendo as imagens e as narrativas de uma época.

O cinema, mais do que mostruário ou mausoléu de uma época, também cristaliza o mundo por ser capaz de condensar um certo modo de ver, de agir e de conceber a própria vida. Ele assegura, para gerações posteriores, um “congelamento” de valores, comportamentos e pontos de vista de um mundo que está em constante mutação e que é apreendido pelas lentes das câmeras. Assim, ao inventar um outro mundo, forja sua própria realidade e mantém seu caráter inovador, dotado de uma força propriamente estética. Em suma: ele exibe o mundo, ao mesmo tempo em que é capaz de circunscrever esse mundo nas películas, inovando-o ao retratá-lo de uma maneira ficcional, fabulada, modulada pela técnica e pelo olhar daqueles que participam da criação de um filme.

Por tudo isso é que as sessões de cinema são dotadas de um caráter para-hipnótico, o que corresponde, em

parte, ao processo do sonho para o espectador. Essa realidade fictícia que as pessoas contemplam em uma sala escura, possuidora de diversas gradações – desde a ficção mais ligeira e próxima do que poderíamos chamar realidade da vida cotidiana até as mais escabrosas e articuladas imagens de mundos e criações hiperfantásticas –, não é outra senão a “irrealidade imaginária” de que nos fala Morin¹⁰ As necessidades afetivas e racionais de uma dada sociedade se imbricam na constituição dos acervos ficcionais de um filme. Assim, inúmeras possibilidades se fixam e se cristalizam em sistemas de ficção que, como foi dito, variam e evoluem desde os primórdios do cinema, multiplicando-se de acordo com os desejos colocados em questão ao se concretizar uma obra fílmica. Eis aqui a especificidade do cinema: a capacidade de existir e se operar a partir do movimento dialético real-irreal. Neste oceano de vida mergulham os elementos do imaginário de uma sociedade, de uma cultura, preservados no arcabouço do imaginário do cinema. Como reforça Morin (1958, p. 141), “[...] *tout système de fiction est, par lui-même, un produit historique et social déterminé*”.¹¹

Fator de coesão social, o cinema faz parte de um momento de mudanças paradigmáticas que o mundo viveu, especialmente no século XX, resultante de uma crise geral que atingiu o campo das artes, “*résultante à la fois d’une conjoncture historique et d’une attitude spirituelle qui s’influencent d’ailleurs réciproquement*”,¹² de acordo com Leirens (1960, p.7). Autor que, já no início dos anos 60, questionava a crise do humanismo refletida no cinema e mostrava que nenhuma época multiplicou tanto os meios de entretenimento como a nossa.¹³

2.4 Um cinema que se refoma

Podemos entender o cinema brasileiro dos anos 90, sobretudo de 1994 até hoje, período que marca o fim da

Era Collor¹⁴ e a entrada no chamado Cinema da Retomada, como um cinema plurivocal, sem unidade e com diversas tendências esboçadas. A seguir, trataremos brevemente de algumas dessas tendências, que muito refletem os olhares que foram emitidos sobre nossas identidades.¹⁵

Falar de um país ausente (*Terra estrangeira*, 1995-1996, de Walter Salles Jr. e Daniela Thomas; *Central do Brasil*, 1998, de Walter Salles Jr.), voltar para questões da alteridade (*For All, o trampolim da vitória*, 1997-1998, de Luís Carlos Lacerda e Buza Ferraz; *Baile perfumado*, 1997, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas); *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, 1995, de Carla Camurati; *Jenipapo*, 1995-1996, de Monique Gardenberg), filmar no estrangeiro (*O judeu*, 1990-1996, de Jom Tob Azulay; *Terra estrangeira*) e buscar a língua do outro (*O monge e a filha do carrasco*, 1996, de Walter Lima Jr.; *Carlota Joaquina; For All, o trampolim da vitória; O Baile perfumado; Jenipapo*) iriam configurar, em parte, a desestímulo de nossa cinematografia que, cada vez mais, procurava um cinema de mercado, estetizado e estrangeiro.

Esse desejo de buscar outro país já se fazia presente em filmes dos anos 80: *O beijo da Mulher Aranha*, 1984, dirigido por Hector Babenco, traz o personagem Molina como o prisioneiro que vive a vida dos personagens que guarda na memória, ou, ainda, os dubladores de *Dias melhores virão* (1989, de Cacá Diegues), que homenageiam a ficção norte-americana, ou mesmo *Bye bye Brasil* (1981, de Cacá Diegues), em que a Caravana Rolidei, em uma cidadezinha sertaneja, faz nevar na caatinga – neve como a do “mundo civilizado”.

Surgem os filmes que olham para o cinema, em vez de fazer do cinema um modo de ver, de acordo com José Carlos Avellar (1994). É o caso de *A dama do cine Shangai* (1988, Guilherme de Almeida Prado), *Ópera do malandro* (1986, de Ruy Guerra), *Jor-*

ge, um brasileiro (1988, Paulo Thiago), *Doida demais* (1989, Sérgio Rezende) e *Faca de dois gumes* (1989, Murillo Salles), tentativas de dublar as imagens do cinema feito pela indústria norte-americana.

A vontade de sair do país também se expressa em *Gaijin* (1980, de Tizuka Yamazaki), em que o espectador é projetado na condição de estrangeiro do imigrante japonês, italiano ou nordestino na fazenda de café da São Paulo, na primeira metade do século XX; *Nunca fomos tão felizes* (1984, de Murilo Salles), em que um filho é tirado do colégio interno pelo pai, trancafiado em um apartamento, aguardando o momento de viajar para fora do país. A construção de uma utópica terra brasileira longe daqui e aqui mesmo pode ser vista em *Quilombo* (1984, de Cacá Diegues), e o jogo de filmagem que situa a história em um espaço e tempo irreais está em *Anjos da noite* (1987). O sonho de ir embora esbarrando nas dificuldades impostas pela realidade é percebido em *Um trem para as estrelas* (1987). Todavia, José Carlos Avellar (1994, p. 79) alerta:

Não devemos, no entanto, ver este movimento de partir para longe daqui aqui mesmo como uma simples imitação das formas de construção norte-americanas (tal como já ocorreu entre nós mais nitidamente no começo dos anos 30 e no começo dos anos 50).

O desejo de deixar o país, nos anos 80, encarna-se na desesperança e na ausência de identidades que nos bastem.

Segundo ressalta Avellar (1994), houve ainda um movimento de filmes e diretores que tentaram encontrar um diálogo com a cultura nacional, ainda que de forma regionalista e metonímica como, por exemplo, filmes que abordavam personagens que representas-

sem o povo ou a identidade do que seria o brasileiro, mesmo com uma visão desiludida e parva. Temos como exemplo a personagem Macabéa, de *A hora da estrela* (1985, dirigido por Suzana Amaral), uma nordestina semi-analfabeta que chega a São Paulo e apreende o mundo por meio das informações do rádio e das pessoas que conhece.

A configuração de tendências e vertentes do cinema brasileiro contemporâneo só pode se dar mediante o olhar sobre os filmes, retirando deles os pontos que se sobressaem. É problemático apresentar generalizações, na ânsia de vislumbrar um prospecto do recente cinema brasileiro. Entretanto, ao lado desse cinema de violência, sexo, imagens-clichê e modelos importados, enfim, um cinema do simulacro, quase sempre sobreviveu um cinema de invenção, desvinculado de ciclos e que, se não podia mais capturar o real, ao menos buscava, no real banalizado e inosso, uma força espiritual, ainda que violenta e bárbara (*A hora da estrela*).

A década de 90 vai se iniciar sob o signo da incerteza quanto ao destino das produções fílmicas. Os fatores econômicos colaboram, como é comum em nossa história cinematográfica, para direcionar o cinema nacional. A Era Collor praticamente extinguiu o cinema com o fechamento das fontes de recursos para a sobrevivência da Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes, do Concine, Conselho Nacional de Cinema, da Fundação do Cinema Brasileiro e da Cinemateca Brasileira.

A Constituinte de 1988, por sua vez, havia deixado de lado as relações entre cinema e tevê. A ausência de inserção do cinema em uma política do audiovisual, o que poderia garantir sua subsistência, impediu que o cinema nacional ganhasse novos fôlegos. Apenas retornavam os antigos cineastas que monopolizavam nossas produções. O Ministério da Cultura tornou-se depósito de acetato (o chamado Ciclo Rouanet¹⁶/ Houaiss, ou Ciclo da Prateleira), pois muitos proje-

tos eram aprovados, porém, pela ausência de verbas para prosseguimento, permaneciam empilhados. Resultado de uma crise em que, em primeira instância, é de ordem política, o cinema ficou fadado a esperar por dias melhores. Sabe-se, por exemplo, que 90% do público de um filme o assiste mediante redes de tevê comum e a cabo ou por meio de videocassetes (*home-videos*), daí a necessidade de colocar nosso cinema dentro do mercado do audiovisual (1/3 do filme é pago em salas de cinema; 1/3 por distribuição de *home-videos* e 1/3 na tevê; sozinho, o cinema brasileiro não assegura nenhum desses mercados).

Quando se pensa em cinema brasileiro da década de 90, tende-se a associá-lo quase que imediatamente ao chamado “renascimento” que as produções filmicas tiveram em nosso país, nesse período. Inicialmente com cerca de seis produções anuais (1993), a década terminou com aproximadamente 30 filmes sendo produzidos anualmente, o que pode ser considerado, no Brasil, um *boom* cinematográfico.

Tem-se a tendência de apreciar alguns dos filmes dessa época pela beleza da fotografia e por um certo ufanismo nascente (*Carlota Joaquina: princesa do Brasil*; *O quatrilho*, 1995, Fábio Barreto; *Policarpo Quaresma – herói do Brasil*, 1996, Paulo Thiago). Mas por que houve essa abertura para o cinema brasileiro e para filmes cujas temáticas retratassem nossos valores? Vários são os fatores que temos de levar em consideração.

A partir do momento em que surgiram a Lei do Audiovisual e as demais leis culturais,¹⁷ o cinema brasileiro tentou retomar um lugar na produção cultural nacional. Foi o chamado “renascimento do cinema brasileiro”, termo que hoje deve ser encarado com cuidado. Tal renascimento se deu em um vazio estético, presente no fazer cinematográfico do Brasil dos anos 80: a estética de mercado, a fotografia “bem feita” indicavam um movimento para fora, em busca do olhar e da aprecia-

ção exterior. Por outro lado, as temáticas do local, do regional, do histórico perfaziam, também, um movimento de se tentar uma forma de olhar para dentro, de buscar uma identidade de nação. Mesmo a tentativa do resgate histórico e literário vinha permeada de uma estética popular internacional (*Carlota Joaquina, O quatrilho, Guerra de Canudos*, 1997, Sérgio Rezende). Este primeiro é considerado o marco inaugurador do chamado “renascimento”, simbolizando igualmente a onda de novos cineastas que formariam o chamado “cinema de autor”, marcado por individualidades e, por isso mesmo, oferecendo uma dificuldade maior em se precisar um estilo mais unívoco.

Um autor que indica alguns dos traços do cinema dos anos 90 é Xavier (1998). Ele descreve um cinema que trata de questões da sociabilidade e da experiência social, de um realismo convencional e de um diálogo com as vertentes globalizantes. A questão da alteridade ganha peso: por exemplo, a figura de Benjamin Abrahão, sírio-libanês, recebe projeção em *O baile perfumado*; dois dos seqüestrados de *Como nascem os anjos* (1996, Murilo Salles), filme que retrata a violência nas favelas do Rio, são um pai e uma filha americanos; em *Carlota Joaquina*, há um narrador escocês falando inglês, e *Terra estrangeira* é filmado no exterior, assim como *Du Bocage, o triunfo do amor* (Djalma Limonge Baptista, 1995). A diversidade das produções do período não deve ser mencionada somente como um valor, mas, também, como resultado de um cinema vinculado a um rarefeito fomentador econômico. Ademais, a diversidade sempre esteve presente em nossa cinematografia.

Apesar das dificuldades em se pontuar este renascimento, e das críticas a ele feitas, podemos discutir algumas características norteadoras de nosso cinema contemporâneo. Surgido sem uma unidade estética que permeasse os diversos produtores (o que nos per-

mite, assim, caracterizar este como sendo um cinema de “individualidades”, mais do que de um estilo ou corrente preponderante, como ocorreu no Cinema Novo), a variedade de olhares permitiu, em contrapartida, uma diversidade estética que buscou contemplar as tendências globalizantes do mundo, ao tomar recursos emprestados de outras mídias para se tentar um cinema que falasse também ao estrangeiro e que agradasse, ao mesmo tempo, ao público brasileiro a partir de uma linguagem visual “importada”, com a qual ele manteve afinidade nos árdios tempos que enfrentou na década de 80 até a chamada Era Collor.

Como se sabe, foi após o governo de Collor, conturbado período para o cinema brasileiro, que as produções cinematográficas ressurgiram, levantando, em suas temáticas, questões inerentes à identidade nacional, embaladas pelo otimismo inicial da nova fase econômica (com a instauração do Plano Real), e tendo o respaldo das leis de apoio às produções audiovisuais. Nesse contexto, despontaram questões paralelas e periféricas a respeito das identidades que comporiam nossa identidade cultural. Como afirma Mattos (1998, p. 46),

A questão da identidade nacional vai deixando de ser um discurso extrafílmico para ganhar forma dramática concreta em filmes como 'For All – o trampolim da vitória', de Luiz Carlos Lacerda, que satiriza amorosamente a invasão do Brasil pela cultura americana; 'Policarpo Quaresma – herói do Brasil', de Paulo Thiago, que retoma acriticamente um clássico personagem nacionalista da literatura brasileira; e 'Yndio do Brasil', documentário de Sylvio Back que compila as formas como o indígena brasileiro foi tratado na mídia através do século. A relação com a idéia de

estrangeiro é explorada, ainda, em 'Como nascem os anjos', de Murillo Salles, thriller cheio de observações psicológicas sobre raça, classes e nacionalidade ...

Porém, menos do que um cinema preocupado em politizar ou polemizar os temas nacionais, como faziam alguns filmes do Cinema Novo, nos anos 60, alguns do Cinema Marginal, nos anos 60 e 70 e uma parte dos filmes da década de 90, provocam uma reflexão, uma contemplação, um olhar mais estático e menos crítico sobre a cultura, como em busca do país que, naquele momento, se apresentava. Assim o fizeram obras como *O quatrilho*, *Aleijadinho* (de Renato Santos Pereira, 1995), *O Guarani* (de Norma Bengell, 1996), *Kenoma* (de Eliana Caffé, 1996) e *Anahy de las Misiones* (de Sérgio Silva, 1996).

Ismail Xavier salienta que o sertão e o cangaço, os dramas domésticos e a feudalização e desterritorialização do espaço – e mais o tema da violência urbana – vão estar presentes em alguns filmes representativos da produção da década. Um mesmo tipo de estrutura de relações permanecerá nos enredos: jogos de poder, relações anômicas, “coronelismo” e embate corpo-a-corpo, pessoa-a-pessoa. O crítico destaca *Como nascem os anjos*, *Um céu de estrelas* (1995/1997, de Tata Amaral), e *Os matadores* (1996/1997, de Beto Brant), como representantes de boas intenções de fabulação, fugindo das imagens-clichê. O sertão como um espaço específico do imaginário brasileiro também retorna em filmes como *Central do Brasil* (1998, de Walter Salles), *Crede mi* (1996, de Bia Lessa e Danny Roland), *Corisco e Dadá*, *O cangaço* e *O baile perfumado*. Neste último, surge um sertão *pop*, no qual penetram as maravilhas do mundo moderno, entre elas, o próprio cinema.

Falar do cinema, da mídia e, especialmente, da tevê, foi um traço que se

presentificou em diversos filmes: *Como nascem os anjos* e *Um céu de estrelas* possuem a presença da tevê, elemento que serve de vetor da tragédia e simplifica a realidade, a partir do momento em que a pasteuriza. É um televisor que atrai a cobiça de Dora (*Central do Brasil*, 1998), a ponto de ela vender o garoto Josué para “os estrangeiros”, para adquirir um novo televisor, ou o *glamour* desconstruído da filmagem de uma propaganda de tevê no elevador de um edifício (*Sábado*, 1995, de Ugo Giorgetti). É ainda a tevê que fissa os personagens, como Japa e Brinquinha (*Como nascem os anjos*, 1997), que querem ser vistos e respeitados pela mídia eletrônica.

Ismail Xavier, em entrevista à revista Praga (2000, p.100), discute esta crise da representação verificada no cinema brasileiro da última década do século XX. *Guerra de Canudos*, por exemplo, esteve enquadrado em um estilo próximo ao da ficção televisiva, tanto é que, logo após sua exibição nas salas de cinema, foi transformado em minissérie pela Rede Globo, adaptando-se perfeitamente aos recursos da tevê. Ismail reforça (PRAGA, 2000, p. 100):

A ausência de experiências promissoras nas personagens que tipificavam uma condição nacional foi um dado que acabou por perdurar até um cinema mais recente, com as exceções de sempre, como Central do Brasil (Walter Salles, 98), que funcionam como contraponto a fracassos recorrentes que terminam por definir certo perfil temático e de postura, apesar das proclamações de diversidade que marcam a produção atual em função da política de produção implantada a partir da criação da lei do audiovisual.

Para o crítico, tivemos, nos anos 90, um “cinema do entre-lugar”, um

cinema “intertextual” no que concerne às discussões sobre a nossa identidade cultural, o que

[...] promoveu inclusive um retorno de figuras e espaços sociais típicos do Cinema Novo. Daí a permanência de temas nacionais que, por um momento, pareciam estar se dissolvendo (PRAGA, 2000, 104).

Esse chamado “entre-lugar” é um termo-chave para compreendermos o sentido de cultura e de identidade que estamos investigando. Impossibilitado de começar tudo de novo em nossa cinematografia, o cinema brasileiro tentou trabalhar uma nova maneira de tratar do nosso passado, buscando dialogar com diferentes gêneros ao mesmo tempo (*O judeu*, 1990-1996, *O monge e a filha do carrasco*, 1996). Como propõe Ismail Xavier, esse esforço veio dotado de um olhar mais paciente, mais complacente para com nossa cultura, sem, por exemplo, as exigências sociopolíticas que o cinema engajado dos anos 60 propunha. Contudo, mencionamos que uma parte dos filmes produzidos na década de 90 pretendeu manter um diálogo com o período compreendido entre os anos 60 e 70, de indagações políticas. Como exemplo, temos *Alma corsária* (1994, Carlos Reichenbach), *Lamarca* (1994, Sérgio Resende), *O que é isso companheiro*, (1996, Bruno Barreto), e *A causa secreta* (1995, Sérgio Bianchi).

Ismail Xavier chama a atenção para a riqueza da variedade de produções cinematográficas que a década de 90 exibiu. As tentativas de diálogos com o passado, como vimos, também incluíram diálogos com o cinema de outra. *For All* trabalha com clichês próprios da chanchada, enquanto que *Guerra de Canudos* possui uma estrutura parecida com a dos romances históricos de Hollywood (como *...E o vento levou*). Assim como o clássico americano, este filme brasileiro também mostra uma família comum que

luta para sobreviver em meio a fatos e personagens verídicos.

E quando o cinema trata do banditismo nos anos 90, afirma Xavier, tomando como ilustração *O baile perfumado*, não há, grosso modo, aquele banditismo dentro da visão hobsbawiana (o vilão vingador revolucionário e agente transformador da história), como em *Deus e o diabo na terra do sol*, o clássico de Glauber Rocha. Percebemos um cinema que anuncia o fim da teleologia histórica do banditismo para encontrar um sertão como lugar de circulação, de troca, mantendo conexões com o litoral (seja pelo comércio, seja pelo cinema).

3 Considerações finais

Devido à multiplicidade de olhares que podem ser dirigidos a um filme, e à influência que um filme pode ter em seu público, o cinema vem a constituir um campo de construção identitária muito particular. Este campo emerge como depositário de nossas indagações: quem somos nós? como nos vemos? No caso do cinema nacional, produções que tratam do povo brasileiro, de nosso modo de vida e de nossas concepções identitárias, têm percorrido a história de nossa cinematografia com maior ou menor fôlego e vigor. Personagens, figuras, caracterizações de nosso povo, recriações de *modus vivendi* integram conjuntos de filmes que formam temáticas distintas (o sertão, a violência urbana), ciclos (o cangaço, no Cinema Novo) ou mesmo permanecem avulsos, sem outras ligações cinematográficas muito semelhantes, guardando, todavia, sua importância.

Não podemos negar a existência de um processo pelo qual percebemos nos filmes nacionais traços de nossa identidade cultural, ainda que de uma forma pouco elaborada e limitada, conseqüência da própria natureza de muitos filmes. Da mesma forma como o camponês marginali-

zado do sertão nordestino reinventa sua identidade, não se consumindo, assim, em meio às agruras de sua vida, podemos dizer que o espectador vai reconstruindo também sua identidade cultural à medida que contempla um filme de cangaço ou de violência urbana. De uma maneira mais ou menos significativa, consideramos que os filmes brasileiros realizam este papel. Seja o espelho mais claro ou mais opaco, algum reflexo de si mesmo o sujeito percebe a partir da grande tela. E o fato de que desde a década de 90 até hoje não terem existido filmes apenas com a “estética empobrecida” e nem tampouco olhares “glauberianizados” não desvaloriza as obras em questão no que elas oferecem: um certo olhar sobre a nossa identidade cultural, reconfigurada, mal ou bem. Percebe-se um Brasil que ainda se ensaia, se pergunta, se forma, se conforma, se re-forma. O tema da identidade cultural torna-se difícil de lidar se não houver respiradouros, aberturas. Esta é uma questão ainda aberta e nossa mais significativa conclusão é que se pode olhar para qualquer lado, pois há vários caminhos. Encontramos, por conseguinte, identidades culturais cruzadas, que se reorganizam o tempo todo.

No caso do cinema nacional, produções que tratam do povo brasileiro, de nosso modo de vida e de nossas concepções identitárias, têm percorrido a história de nossa cinematografia com maior ou menor fôlego e vigor.

Recebido em 29.04.2004. Aprovado em 16.08.2004.

Referências

- AVELLAR, J. C. O cego às avessas. *In: Cinema*. Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- BHABHA, N. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- CANEVACCI, M. *Antropologia do cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CASTELLS, M. *O Poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, v. 2.
- DaMATTÁ, R. *Relativizando – uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPA Editora, 1999.
- HOBBSBAWN, E. J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- LEIRENS, J. *Le Cinéma et la crise de notre temps*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1960.
- MARCUS, G. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisistos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, n. 34, p. 197-221, 1991.
- MATTOS, C. A. Sinais de vida. *Cinemas*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, n. 11, p. 47-55, maio/jun. 1998.

MORIN, E. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Gonthier, 1958.

PRAGA. Estudos Marxistas. *O Cinema brasileiro dos anos 90 – Entrevista com Ismail Xavier*. São Paulo: Hucitec, n. 9, p.60, jun. 2000.

REIS, J. C. *As identidades do Brasil, de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1999.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

SIMMEL, G. Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAES FILHO, E. de (Org.). *Simmel*. São Paulo : Ática, 1983. p.165-181.

THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 1999.

TODOROV, T. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989.

XAVIER, I. Dramaturgias do cinema brasileiro: inventar narrativas (para tentar dar conta das experiências) contemporâneas. *Cinemas*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, n. 11, p. 81 maio/jun. 1998.

circunda o homem sem, contudo, dele se soltar, a qual nós indicamos ou designamos de manifestações com as palavras da alma, do coração, dos sentimentos. Este magma que sustenta a uma e a outra não é nem a magia, nem a subjetividade propriamente ditas. É o reino das *projeções-identificações ou participações afetivas*.”

5 O termo “brasilidade” assume uma definição difusa, enfraquecida e pouco clara; por isso, ele está inserido aqui de maneira cuidadosa. Lembramo-nos de que a preocupação com a terminologia e sua definição já estava explicitada em textos do início do século, escritos pelo historiador Capistrano de Abreu. Malgrado a dominação portuguesa, este autor buscava, desde o remoto período da colonização, um sentido de brasilidade para o nosso povo (REIS, 1999, p. 111).

6 Lendas medievais sempre estiveram presentes no imaginário do sertão, como herança ibérica: Amadis de Gaula, a Princesa Magalona, Roberto do Diabo, a Imperatriz Porcina. As proezas do Imperador Carlos Magno e seus Doze Pares também sempre foram cantadas pelos sertanejos e lidas por Lampião. Este também tinha predileção especial por *A vida do Imperador Napoleão*.

7 Hobsbawn (1990), sobretudo o último capítulo: “O nacionalismo no final do século XX”.

8 Sobre a sociabilidade, na concepção de Georges Simmel, consultar Moraes Filho (1983), Capítulo 11: *Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura ou formal*.

9 Capítulo primeiro: “*Le cinéma, l'avion*”.

10 “*La fiction, le nom l'indique, n'est pas la réalité, où plutôt sa réalité fictive n'est autre que l'irréalité imaginaire*”. “A ficção, o próprio nome já indica, não é a realidade,

ou, antes, sua realidade fictícia não é outra que a irreabilidade imaginária” (MORIN, 1958, p.137).

11 “[...] todo sistema de ficção é, por si mesmo, um produto histórico e social determinado.”

12 “Esta crise é resultante, por sua vez, de uma conjuntura histórica e de uma atitude espiritual que se influenciam aliás reciprocamente.”

13 No original: “*Aucune époque n'a multiplié, comme la nôtre, les sources et les moyens de divertissement*” (LEIRENS, 1960, p.10).

14 A chamada Era Collor foi o período marcado pelo governo de Fernando Collor de Mello, que vai de 1989 até o afastamento do Presidente, em 1992, mediante um *impeachment*.

15 Quando tratamos de identidade cultural, na verdade estamos falando de uma instância polívoca e híbrida, na qual transitam “identidades”.

16 A Lei Rouanet ou Lei n. 8.313 data de 23 de dezembro de 1991.

17 A Lei do Audiovisual ou Lei n. 8.685 data de 20 de julho de 1993.

Notas

- 1 “A nação é uma entidade ao mesmo tempo política e cultural. Enquanto que as entidades culturais e políticas sempre existiram, as nações são uma inovação, introduzida na Europa na época moderna.” (Todas as traduções do francês são do autor do artigo).
- 2 Ver CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997, p. 160.
- 3 Conforme Berger e Luckmann (1999).
- 4 “Entre a magia e a subjetividade se estende uma nebulosa incerta, que

Adriano Messias de Oliveira
adrianojornalista@yahoo.com.br

Rua Pouso Alegre, 2615 – Ap. 503 – Bl. 1 – Santa Tereza
Belo Horizonte – Minas Gerais
CEP: 31015-030