

Notas sobre a pós-modernidade no cinema brasileiro dos anos 90

João Guilherme Barone Reis da Silva*

1 Espaço e tempo

DURANTE A DÉCADA DE 90, o Cinema Brasileiro sofreu os efeitos de um processo de desconstrução, provocado pelo desmonte de sua antiga estrutura institucional.

Neste ensaio, surge a tentativa de mapear algumas evidências de que os efeitos deste processo tenham resultado em alterações temáticas, narrativas e estéticas para o conjunto de filmes brasileiros produzidos naquele período.

Ao mesmo tempo, parece oportuno verificar se no corpo destas alterações há indícios de elementos pós-modernos que teriam sido incorporados por uma suposta *nova identidade* do Cinema Brasileiro.

Parece igualmente oportuno e importante, considerar até que ponto este processo de desconstrução institucional foi o deflagrador de transformações, sobretudo estéticas, no Cinema Brasileiro dos Anos 90, através das quais os parâmetros modernistas, até então predominantes, teriam sido substituídos por (ou misturados a) elementos pós-modernos.

Trata-se, portanto, de uma abordagem dialógica, que procura as relações da imagem e do texto fílmico com um determinado ambiente, definidor de um espaço com suas complexidades e características, no qual o Cinema Brasileiro ocorre enquanto fenômeno cultural.

Assim, o ponto de partida é o impacto causado, em 1990, pela extinção de uma estrutura institucional que definia o espaço para a existência do Cinema Brasileiro e que, ao mesmo tempo, lhe dava sustentação¹. Conse-

qüentemente, a questão central está voltada para a identificação de uma possível resposta estética configurada nos filmes produzidos a partir do que seria a construção de um novo espaço, dentro de um processo que ficou conhecido como “retomada”.

Este ensaio, procura de maneira preliminar, aglutinar elementos para um projeto de tese que pretende investigar estas transformações ocorridas no Cinema Brasileiro, a partir da configuração de um espaço, no qual atuam fatores institucionais, tecnológicos e de mercado.

Tais fatores são tomados aqui como forças essenciais à ocorrência do fato cinematográfico, no conceito desenvolvido por Gilbert Cohen-Séat, em 1946² e retomado por Christian Metz, em 1971.

Metz recorre à diferenciação entre *fato cinematográfico* e *fato fílmico*, para estabelecer com o *filme* um objeto mais delimitado que ele denomina de “um discurso significante localizável” em oposição a *cinema*, que constitui um “complexo mais vasto”, no qual predominam o aspecto tecnológico, o aspecto econômico e o aspecto sociológico.

Assim, estas considerações preliminares procuram delimitar aspectos do Cinema Brasileiro, como fato cinematográfico, e analisar elementos estéticos e narrativos do filme *Carlota Joaquina - A princesa do*

Brasil (Carla Camuratti, 1995) como fato filmico, que marca o início do fenômeno da “retomada”

2 Cenários da modernidade

A estrutura institucional que deu suporte ao Cinema Brasileiro, até 1990, começou a ser construída na década de 50, tendo como marcos a constituição do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica e a realização do primeiro e segundo Congresso Brasileiro de Cinema. Foi a época da modernização do Brasil, com seus desdobramentos nos anos 60 e 70, quando o cinema acompanha, em alguns momentos, os movimentos nacionais de natureza vanguardista que alteram de maneira profunda a cena da cultura brasileira.

São conhecidas as relações entre a modernização e a industrialização do Brasil e os movimentos da arte, marcados

pela busca do original, pela reafirmação da condição autoral do artista, pela crença no progresso e na valorização do novo sobre o tradicional.

No caso brasileiro, o cenário desta modernidade é desenhado na transição das décadas de 50 e 60, com a construção de Brasília e a implantação de um parque industrial nacional, capitaneado pela indústria automobilística. Ocorre a transformação de uma sociedade até então, essencialmente rural, em urbana, de consumo, de nítido comprometimento com o progresso.

Mas o quadro torna-se bem mais complexo com a supressão das liberdades democráticas pelo golpe militar de 1964. Curiosamente, é neste período em que se estrutura todo um aparato estatal de suporte e fomento

à indústria cinematográfica, que sofrerá pequenas alterações até a sua extinção, em 1990.

Há que considerar também a existência de um sistema de censura oficial que controlava todas as formas de expressão, cujos efeitos sobre o produto cinematográfico, atingiam não só a exibição de filmes nacionais e estrangeiros, mas, principalmente a sua concepção artística³.

Verifica-se ainda neste período, um grande desenvolvimento das te-

lecomunicações que vai consolidar a televisão como principal mídia audiovisual do país, sem estabelecer nenhum tipo de relação com o cinema.

No período compreendido entre 1960 e 1990, há um espaço delimitado para o cinema nacional, no qual coexistem os filmes de gênero, com o predomínio do texto “clássico-realista” e sua estética correspondente, em busca de um maior contato com o público, e os filmes que correspondem a manifestações ditas “autorais” ou de “van-



guarda”. Assim, comédias, épicos históricos, crônicas urbanas, policiais, dramas intimistas, musicais, adaptações do teatro e da literatura e os filmes eróticos fazem parte de um cinema estabelecido, de certa forma autorizado pelo sistema. Dentro deste ambiente, existia lugar e motivação para movimentos de oposição temática e estética, como foram o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

No período pré-1990, havia, no espaço delimitado para o Cinema Brasileiro, um certo grau de diversidade de gêneros e uma dinâmica nos processos de produção, distribuição e exibição, capazes de assegurar a existência do chamado “cinema autoral” e de novas manifestações temáticas, narrativas e estéticas. Sobretudo partir da década de 60, verifica-se o antagonismo entre o chamado

“cinema comercial”, configurado como diversão, voltado para o público, seguindo o modelo norte-americano; e, do outro lado, o “cinema de autor” com suas derivações, comprometido com a alta cultura, com as questões sociais e o momento político do país, influenciado pelo modelo europeu, na melhor, e mais pura tradição modernista.

Nesta trajetória, se, ao longo da década de 60, o Cinema Brasileiro adquire relevância artística e cultural, especialmente através de “movimentos”, como o do Cinema Novo; ao final da década de 80, está em crise institucional e carente de perspectivas. Esta idéia é compartilhada por pesquisadores, que consideram a extinção do aparato estatal do cinema pelo presidente Collor, como um ato simbólico, uma vez que o Cinema Brasileiro já vivia a sua pior crise⁴.

Os anos 80 parecem assinalar o fim da tradição modernista que marca sobretudo a estética do Cinema Brasileiro.

O chamado Jovem Cinema Paulistano⁵ é o fato fílmico que mais se aproxima de um último movimento, antes do “desmonte da era Collor”.

3 Ausência de movimento

Um dos principais efeitos do desmonte da estrutura institucional do Cinema Brasileiro, em 1990, foi a paralização quase total da produção do filme nacional de longa-metragem, pela inexistência de mecanismos oficiais de fomento e financiamento aos produtores e realizadores.

Conseqüentemente, nos quatro anos seguintes, verificou-se uma total ausência do filme nacional no circuito exibidor. Neste período, foi inevitável um aumento da ocupação do mercado cinematográfico pelo produto hegemônico norte-americano, ao qual o público viu-se cada vez mais acostumado.

Em 1995, entretanto, um filme brasileiro havia sido produzido com recursos independentes e conseguia chegar às salas de cinema, chamando a atenção do público e da crítica. *Carlota Joaquina - A princesa do Brasil* (Carla Camuratti, 1995) acabou sendo considerado o marco daquele momento em que a produção de filmes nacionais recomeçava⁶, e que passou a ser denominado de “retomada” ou “renascimento” do Cinema Brasileiro.

O filme narra as peripécias da princesa Carlota Joaquina que chega ao Brasil acompanhando D. João VI e a família real portuguesa. Realizado com um orçamento baixíssimo⁷, o filme surpreendia pelo resultado estético alcançado e pela irreverência com que retratava o Brasil do Século 19 e especialmente, a intimidade da Família Real.



Carlota surpreendia também por uma conjunção de fatores. Era o primeiro filme brasileiro a ter um lançamento capaz de atrair o público, após cinco anos de ausência de estréias nacionais nos cinemas. Era o primeiro longa-metragem de uma diretora que era também atriz⁸.

O personagem principal era uma mulher. Era um filme histórico que, de certa forma, rompia com uma certa tradição do gênero, de tratar os episódios e personagens de forma apologética e exaltadora. Ao contrário, o filme misturava a comédia bufa e o pastiche, para fazer uma leitura anárquica de um momento da História do Brasil, transformando a Corte do Rio de Janeiro numa espécie de reino do *nonsense*, com referências que vão do surrealismo ao pop, e os personagens da Família Real em um grupo de loucos que poderiam estar participando de um espetáculo circense.

Ao que tudo indica, *Carlota* pode ter oferecido a primeira leitura pós-moderna da História do Brasil pelo Cinema. A começar pelo tratamento irreverente e relativizado de um tema geralmente tratado pelo cinema de forma mais respeitosa. A História do Brasil vista pelo cinema, oscilava sempre entre os extremos da reconstituição da historiografia oficial louvadora e a crítica marxista. Os filmes *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, ano?) e *Ganga Zumba* (Carlos Diegues) são exemplos destes parâmetros.

Em *Carlota Joaquina*, Camuratti estabelece uma espécie de jogo interpretativo e intertextual com o espectador, capaz de fazê-lo sentir-se ludibriado, mas não ultrajado, durante todo o filme. Ou seja, a narrativa se constrói a partir da exacerbação da simulação e da profusão de sentidos duplos ou de uma certa multidimensionalidade, típicos da condição pós-moderna. A interpretação dos atores, inclusive, é dirigida para o terreno da empáfia e do embuste absoluto, tendo como base modelos do pastiche e das paródias, utilizados nas comédias populares da Atlântida Cinematográfica.

Neste sentido, Camuratti retoma estes modos de representação consagrados pelas chanchadas da Atlântida, produzidas no Rio de Janeiro, entre o fim da década de 40 e o início dos anos 60, para construir um jogo intertextual baseado no escracho. Por sua vez, as chanchadas já combinavam elementos do humor circense, do carnaval e do teatro de revista, num pastiche que se tornou a grande referência da comédia cinematográfica brasileira, personificada em atores consagrados, como Oscarito e Grande Otelo. Assim, o filme se estrutura também combinando formas narrativas, desenvolvendo uma certa bricolagem de estilos que, ao invés de desorientar o espectador, coloca-o diante de outras possibilidades de envolver-se com o espetáculo fílmico e aceitá-lo. É o caso da sequência de abertura de *Carlota*.



A história começa a ser contada através do diálogo entre uma menina de aproximadamente 7 anos e um jovem de aparência nobre, que estão em algum ponto do litoral da Escócia. O jovem conta uma história para a menina, sobre a princesa Carlota Joaquina e a chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil. O diálogo é falado em inglês, com legendas em português. A cena remete à tradição dos filmes clássicos de “capa e espada”. Sugere, inclusive, um filme “sério”.

Esta sequência inicial falada em inglês, serviu especialmente para ganhar a atenção do espectador, tão desacostumado a filmes falados em português. Há referências de que teria sido um artifício intencional da diretora, usar o idioma do produto cinematográfico hegemônico no mercado, para quebrar a resistência do público a um filme “falado em português”. Mesmo que não tenha sido intencional, parece que a questão do idioma foi contemplada na construção do filme. Além do diálogo inicial em inglês, que surpreende o espectador, funcionando como uma espécie de “quebra-gelo”, a personagem *Carlota*, que era espanhola, fala uma mistura de português com espanhol que acaba lhe conferindo uma enorme empatia e aumenta a sua condição de simulacro

cômico de um real pouco conhecido.

A personagem Carlota (interpretada por Marieta Severo) passa a maior parte do filme reclamando do Brasil e da sua gente, do desconforto da viagem, da falta de higiene, da falta de refinamento da cultura. Rapidamente, o filme deixa claro que Carlota é bem mais perversa do que aparenta. Escolhe seus amantes com a mesma determinação de quem come uma banana.

A construção desta personagem principal, feminina, é também multidimensional e de, certa forma, fundamentada na referência transexual. Carlota é mulher, mas ostenta um bigode que aumenta a sua condição de pastiche kitsch e, ao mesmo tempo, a torna indesejável aos olhos do público masculino. Por outro lado, é ela quem comanda a atividade sexual que perpassa o filme. As cenas de sexo são elaboradas de forma a desconstruir o erotismo clássico do cinema, mesmo o das comédias eróticas, transformadas em situações desritualizadas, nas quais a protagonista sacia o seu desejo com prazer, mas sem nenhuma subjetividade.

A imagem da fêmea devoradora e dominadora, capaz inclusive de mandar matar alguns dos machos com quem copulou relativiza a tradição erótica do Cinema Brasileiro. Em termos cinematográficos, trata-se de um sexo pastiche, que oscila entre o bizarro e o escatológico, mas que acaba legitimado pela exacerbação cômica. Apesar do sexo, o corpo de Carlota permanece sempre coberto por seus trajes. Cria-se uma falsa expectativa da revelação de um corpo que não será visto e dificilmente desejado. Esta inversão erótica amplia o sentido anárquico do filme e a sua condição pós-moderna. A mulher de bigode que, no Rio de Janeiro do Século 19, adota um comportamento sexual predador, típico dos homens, pode ser vista como uma versão pós-moderna tupiniquim das transmutações de antigas diferenças binárias como masculino e feminino.

4 Sobre o pós-moderno no cinema

Segundo Jameson, a pós-modernidade no cinema está expressa sobretudo nas combinações dos gêneros clássicos do cinema norte-americano que resultariam em possibilidades narrativas e estéticas não comprometidas com a originalidade do novo. Esta condição multidimensional e polissêmica, permitiria a mistura de pastiches e estilos e a exacerbação das diferenças, para oferecer ao espectador outras relações com o espetáculo cinematográfico e outras leituras do texto fílmico.

Para alguns autores, no cinema, a ruptura pós-moderna ocorre já na década de 60. Mas a classificação

do que seria um “cinema pós-moderno” parece entrar sempre em conflito com as complexidades específicas do cinema e a sua forte ligação com a modernidade. Ainda nos Anos 20, o cineasta Jean Renoir definiu o cinema como “uma arte impura”, ao contrário das outras formas de expressão, nas quais o artista controla todas as variáveis e constrói a sua obra de forma solitária e independente.

Renoir referia-se à condição essencial do cinema de combinar as outras artes e utilizar-se de um processo industrial inevitável para a confecção do filme.

No cinema, o princípio da combinação de elementos de outras artes é o que viabiliza a sua construção estética, cujo resultado final depende dos processos industriais técnicos de revelação, sonorização, montagem⁹ e copiagem.

Assim, se há na essência do cinema o princípio da mistura de elementos, no caso do Cinema Brasileiro este princípio está presente também na relação de aproveitamento dos parâmetros narrativos e estéticos do cinema hegemônico norte-americano. Por outro lado, uma análise do pós-modernismo no Cinema Brasileiro não poderia estar fundamentada no paradigma do “filme de ação”.

Mesmo a mistura de gêneros, no caso brasileiro, não encontra uma aproximação precisa com os gêneros clássicos norte-americanos. Não temos uma tradição de filmes de ação e o policial brasileiro parece ter recebido mais influências do cinema europeu. Nossas comédias parodiaram de maneira sistemática os gêneros norte-americanos, mas tiveram como referências predominantes o humor circense e radiofônico.

Na década de 90, a partir de *Carlota*, há evidências de que mais elementos pós-modernos tenham sido incorporados pelo Cinema Brasileiro, através de um diálogo com a sua própria memória, o que oferece possibilidades motivadoras para novos estudos.

Assim como *Carlota* retoma o filme histórico para uma outra leitura, *Central do Brasil* (Walter Salles Júnior, 1998) retoma elementos do Cinema Novo, relativizando as antigas contradições entre o urbano e o rural, o Nordeste pobre e o Centro Sul rico, a impunidade, o oportunismo e a falta de ética. Elementos recorrentes nas representações do Brasil que ainda não deu certo.

A partir de *Carlota*, é possível supor que no gênero comédia, o Cinema Brasileiro dos Anos 90 tenha encontrado condições mais favoráveis para uma reconstrução narrativa e estética, especialmente

pela necessidade premente de restabelecer o diálogo com o público.

Notas

* Professor da FAMECOS/ PUCRS

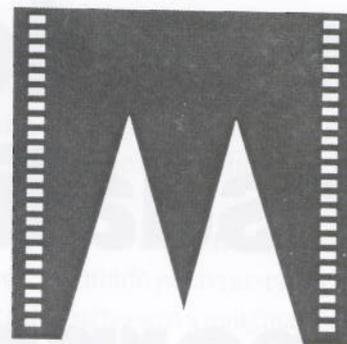
- 1 Trata-se da estrutura do Estado, constituída pela Empresa Brasileira de Filmes - EMBRAFILME, pelo Conselho Nacional de Cinema - CONCINE e pela Fundação do Cinema Brasileiro, entre outros órgãos ligados ao Ministério da Cultura, todos extintos por um decreto do Presidente Fernando Collor, em março de 1990.
- 2 *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris, P.U.F, 1946. APUD Metz, Christian.
- 3 A Censura Federal, além de proceder à classificação etária, tinha poderes para proibir a exibição de filmes, ou determinar cortes das cenas consideradas inadequadas. A censura, “estimula” especialmente no cinema não-comercial, as narrativas construídas com metáforas e alegorias.
- 4 Randal Johnson, em artigo sobre o Cinema Brasileiro, na revista *Cinemais*, de 1992.
- 5 *Anjos da Noite* (Wilson de Barros, 1987) e *A Dama do Cine Xangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988) são alguns marcos deste movimento que revelaria ainda outros realizadores como Chico Botelho (“Cidade Oculta”) e André Klotzel (“Marvada Carne”).
- 6 Em 1993, o presidente Itamar Franco restaurou o Ministério da Cultura, criou a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual e assinou um decreto-lei que criava um novo conjunto de regras para o Cinema Brasileiro, criando um mecanismo de captação de recursos incentivados para investimentos na produção de filmes nacionais. A Lei foi sancionada pelo Congresso e é conhecida como Lei do Audiovisual.
- 7 O orçamento do filme foi de aproximadamente 300 mil dólares, na época, o orçamento médio de um longa-metragem no Brasil era de 1 milhão e 800 mil dólares.
- 8 Carla Camuratti vinha de uma carreira de atriz de teatro, cinema e, principalmente, televisão e já havia dirigido alguns curtas-metragens. *Carlota* é a sua estréia na direção de longa-metragem.
- 9 Montagem aqui, no sentido do conjunto de procedimentos técnicos para a edição de imagens já filmadas.

Referências

Metz, Christian. *Linguagem e cinema*. São-Paulo: Ed. Perspetiva, 1980.

Hill, Val e Every, Peter. *Postmodernism and the cinema*. In: SIM, Stuart. *The Routledge Critical Dictionary of postmodern thought*. New York: Icon Books, 1999.

Jameson, Fredric. *Espaço e Imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.



MARTINS
PRODUÇÕES

Aqui a informação vale ouro.

Foto: AGB Photo Library
LaPP

Curso de Jornalismo da Famecos