

O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90¹

RESUMO

A proposta deste artigo é analisar o cinema como mediador de representações em torno das identidades culturais de um grupo. A partir de aportes teóricos de autores como Stuart Hall e Manuel Castells se procurará fazer um estudo de caso centrado em dois filmes brasileiros, produzidos durante os anos 90: *Terra Estrangeira*, 1995, de Walter Salles e Daniela Thomas, e *Central do Brasil*, 1997, de Walter Salles, que desde os títulos apontam para uma discussão em torno das questões de representações das identidades culturais brasileira.

ABSTRACT

Following Stuart Hall's and Manuel Castells' work, this article examines *Terra Estrangeira* (1995) and *Central do Brasil* (1997) as representations of cultural identities.

PALAVRAS-CHAVE (KEY WORDS)

- Cinema brasileiro (*Brazilian Cinema*)
- Representações (*representations*)
- Identidade (*identity*)

OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO, atualmente, são importantes mediadores de representações que perpassam o social, e que, com isso, ajudam a produzir discursos em torno da identidade cultural de um grupo. Dentro destes meios, os audiovisuais são os mais comumente consumidos, daí a necessidade de refletir sobre os discursos identitários que perpassam estes meios. A representação, aqui, vai ser compreendida a partir de Roger Chartier (1990), quando diz que ela articula o mundo social com as “práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição” (1990: 23). Já a identidade cultural será tensionada a partir de Stuart Hall (2000) e de Manuel Castells (1999). Para Castells, identidade é “o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre as outras fontes de significado” (1999: 22). Ao conceito de identidade estão associadas as representações verbais e não-verbais através das quais nos damos a conhecer. Já Hall fala em identidade como algo em constante mutação, pois, como ele explica, conforme as necessidades internas do grupo se transformam (e, poderíamos também dizer, se enfrentam), o discurso em torno da identidade também sofre alterações, atualizações, transformações, ou resgates. Daí Hall preferir falar em identificação e não em identidade. Este processo de suturação, que articula o grupo, opera, segundo ele, por meio da *différance*, que “en-

Miriam de Souza Rossini

UNISINOS

volve um trabalho discursivo, o fechamento e a demarcação de fronteiras simbólicas, a produção de efeitos de fronteiras” (2000: 106).

O cinema, enquanto produtor de discursos que ajudam a dar visibilidade às representações sociais em torno das identidades culturais, nos permite compreender tanto os enfrentamentos quanto as permanências e as mudanças presentes no campo social. Sendo o cinema um meio que articula discursos verbais e imagéticos, vamos trabalhar com estes dois níveis discursivos, trazendo para este artigo aportes da análise filmica, em especial com base em Jacques Aumont (1995). Para este autor, o filme deve ser pensado como representação visual e sonora, que produz seus sentidos a partir do cruzamento de vários elementos como: o próprio enquadramento; a relação entre o campo e o fora de campo, componentes do espaço filmico; a articulação interna das cenas, e destas com o filme como um todo, bem como com o trabalho sonoro do filme, que pode, inclusive, contrapor-se ao sentido do que é visto ou verbalizado. Compreender o filme, portanto, como um produto social que opera seus sentidos a partir de características próprias da técnica cinematográfica é importante para a análise que se segue.

No cinema brasileiro, a discussão em torno da representação da identidade cultural é antiga, pois o nosso é o cinema da busca: do público, das verbas, do reconhecimento, de uma linguagem própria, de uma identificação com o país. O mineiro Humberto Mauro é considerado o pai-fundador do cinema nacional e o inaugurador oficial deste debate em torno da identidade cultural brasileira. Seus primeiros filmes, que retratavam o cotidiano dos brasileiros, já deixavam entrever o confronto entre o país rico e o país pobre; entre o país industrializado e urbano e o país agrário e rural; entre a busca pelo moderno e a manutenção do tradicional. Os personagens de Mauro transitavam por espaços pouco utilizados até então, como as fábricas, a rua e

a favela, com isso flagrando a grande transformação que se operava no Brasil após os anos 20.

Segundo o próprio Mauro,

o cinema brasileiro entre nós terá que nascer do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículos, com a marcha precária e contingente de todas as indústrias que florescem traduzindo as necessidades reais do ambiente em que se formam (Mauro apud Souza, 1987: 114) .

Para ele, nosso cinema devia ser uma representação fiel do que somos e desejamos ser. No entanto, o Brasil que Mauro queria mostrar não agradava nem ao público e nem à crítica, pois, ao apontar a contradição do processo de mudança, entrava em dissonância com a imagem de Brasil novo e moderno que se construía. Esse foi um dos motivos pelos quais seus filmes ficaram praticamente esquecidos durante muito tempo. Foram necessárias quase quatro décadas para que o projeto modernizante, iniciado durante o governo de Getúlio Vargas e intensificado nos anos 50, deixasse entrever seus custos, bem como a distância entre o discurso oficial e a realidade, o que foi marcado em vários debates da época, como, por exemplo, aqueles mantidos pelo ISEB e pelo CPC.

Também no plano cinematográfico, buscavam-se alternativas a projetos de produtoras como a Atlântida e a Vera Cruz, considerados falidos e/ou alienados, dentro daqueles debates citados. Um filme como *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, com sua influência neo-realista, traz algo de novo ao cenário cinematográfico brasileiro, pois aponta, justamente, para a contradição de um processo de modernização que não abarca a todos. É dentro deste cenário que os jovens cineastas dos anos 50/60, também marcados pelos debates isebiano e do CPC, resgataram Humberto Mauro, tornando-o um marco para o início do cinema nacional, realmente preocupado

com questões de representação do nacional na tela (Ramos, 1983). Os cineastas dos anos 60/70 buscavam novos olhares que indicassem uma outra possibilidade de interpretação da realidade brasileira, e, novamente, o confronto entre os binômios que se destacam nos filmes de Mauro voltou à tona, pois se apresentavam como a melhor possibilidade de se entender (e de se representar) o Brasil. Glauber Rocha, em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2002), afirma que Humberto Mauro é o elo inicial do realismo crítico no cinema brasileiro. No entanto, embora os cinema-novistas buscassem produzir uma visão revolucionária, desalienante sobre o Brasil, seus filmes acabaram sendo marcados pela busca utópica de um mito fundador da nação, em razão da própria discussão teórica que abraçavam, e que opunha ricos e pobres; dominados e dominantes; invasores e invadidos; interno e externo; nacional e cosmopolita.

Segundo Ruy Gardnier,

o Cinema Novo tem uma relação de dupla opressão com o mito fundador: de uma parte ele precisa tentar cassar o mito (herança do populismo), e de outra ele precisa se comportar como criador de imaginário, o que resvala na mitificação. E esses mitos são quase sempre os mesmos: fazer do povo o elemento dinâmico do sistema, mostrando a passagem da ignorância à tomada de consciência (populismo de esquerda) e recorrer às imagens de um Brasil profundo, representado pelos segmentos mais pobres e desassistidos do país - subúrbios, favelas, campos - e que por isso encarnariam uma essência brasileira (essencialismo) (2001: 21).

A década de 60 foi um período explosivo, contagiante, e aquele cinema pedagógico via-se como mais um instrumento em favor de uma transformação social brasilei-

ra. Daí o interesse pela questão da identidade e a retomada de Humberto Mauro. Este cinema de ação e de renovação estética deixou várias marcas no cinema brasileiro, das quais gostaria de destacar duas, importantes para este trabalho. Primeiro, embora os cinema-novistas buscassem representar *uma* identidade brasileira, os discursos que eles produziram em torno dessa identidade foram vários e conflitantes. Segundo, a imponência retórica e estética destes filmes foi muito grande, projetando o cinema brasileiro para vários outros países, e deixando para os cineastas posteriores uma espécie de trilha a ser seguida, ou contestada, mas nunca ignorada.

Discursos sobre a pobreza e a impossibilidade de se construir uma nação moderna passaram a fazer parte do discurso do cinema nacional, e desde então eles não saíram mais de moda. A década de 90, porém, irá retomar esse discurso de uma forma mais insistente, devido a uma nova conjuntura interna e externa, e que de uma certa forma ajuda a repor os debates dos anos 50/60. Em 1990, o presidente Fernando Collor de Mello fechou a Embrafilme, levando a classe cinematográfica brasileira a uma crise, pois sem apoio governamental a atividade não conseguia se sustentar. Assim, os anos 90 foram palco de mais uma crise para o cinema brasileiro: a produção caiu praticamente a zero; o público perdeu o interesse por filmes em geral mal-acabados; não havia financiadores interessados em apoiar esta empreitada, que raramente dava sequer retorno de marketing. No entanto não se pode esquecer que aquela nova crise do cinema brasileiro refletia, também, a crise do país diante dos desafios de um presente quase sempre incerto; de mudanças estruturais causadas pelo avanço de projetos neoliberais e globalizantes da economia, e que deixaram marcas no social e na cultura. Com isso, voltaram à tona as disputas e discussões que pretendem demarcar identidades e alteridades, tanto no nível interno quanto externo, fugindo daquilo que se passou a chamar de homo-

geneização global das identidades em favor do apagamento das diferenças locais. Dentro deste cenário, tornou-se importante outra vez repensar o Brasil que se construiu nas últimas décadas, e a partir daí entender a *verdadeira face* do país, como já se haviam proposto outros cineastas em outras décadas. Aliando-se as já históricas dificuldades estruturais do país ao novo contexto conjuntural, que se aprofunda nos anos 90 — a globalização econômica que facilita o deslocamento de produtos culturais com características cada vez mais mundializadas, deslocalizadas, além de discursos que apregoam uma possível homogeneização das identidades culturais (Ortiz, 1997) —, é possível se entender melhor o retorno da discussão sobre identidade na década passada.

Talvez, em termos de cinema, o que trouxe a questão da identidade outra vez para o primeiro plano das discussões esteja na fala angustiada de um cineasta como Guilherme de Almeida Prado, publicada no Dossiê: Cinema Brasileiro, organizado pela *Revista da USP*: “Fazer cinema sem dinheiro é possível, o que é bem mais difícil é fazer cinema sem um país. Já não temos mais um país claro e definível, não sabemos mais o que somos, qual a nossa ‘cara’” (1993: 26).

No entanto, mesmo que esta *cara* esteja conscientemente indefinível para o cineasta, ela continua a ser apresentada/representada nos filmes brasileiros, desde Humberto Mauro, com uma certa marca de regularidade. Ou seja, em termos de Brasil, não são quaisquer discursos que vêm à tona, como percebe Rui Gardnier. Muitos dos discursos sobre identidade nacional, que retornam com força nos anos 90, ainda possuem uma forte relação com aqueles produzidos nos anos 60, que, conforme apontamos, já possuíam uma ligação, mesmo tênue, com os discursos produzidos por Humberto Mauro desde os anos 20 e 30. A discussão outra vez se dá contrapondo-se o Brasil urbano e o rural; o moderno e o arcaico, tudo isso perpassado pela

questão da religião, seja por movimentos messiânicos ou não, e pela busca arquetípica do pai ou da figura fundadora. Como mediador dos discursos do presente, os cineastas dos anos 90 foram buscar elementos, estéticos ou de conteúdo, nos filmes dos anos 60. No entanto o que se produz não é um novo cinema novo, mas a re colocação de determinadas construções discursivas que são usadas para se falar do Brasil, para re(a)presentá-lo. Mesmo que a conjuntura seja nova, e, portanto, os discursos sobre esta identidade cultural precisem ser adaptados aos novos tempos, os elementos de constância que são resgatados ajudam justamente a suturar o processo interno, como afirma Hall, ao mesmo tempo em que permitem a identificação entre passado e presente, dando um certo sentido de desenvolvimento histórico e de pertencimento social.

Dentre os filmes que retomam a discussão sobre a identidade cultural, dois deles chamam em especial a atenção, pois desde os títulos indicam a mudança de posicionamento do olhar do(s) realizador(es) sobre a questão, saindo de uma posição em consonância com os discursos sobre globalização que marcaram o início da década, até um realinhamento com o olhar interno sobre a identidade nacional. São eles, *Terra Estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas, e *Central do Brasil* (1997) dirigido apenas por Salles.

Terra Estrangeira (1995) fala de personagens que vão para outro país, onde são estrangeiros, mas fala também do sentimento de ser estrangeiro no próprio país. *Central do Brasil* (1997), por sua vez, vai ao âmago do país em busca de um pai arquetípico e nunca encontrado. Ou seja, em ambos o que se marca é a falta, é a incompletude de um processo que se quer tornar claro, mas que se percebe como indefinível, insolúvel. O país que se busca nunca está onde se pensa que está; ele é um e, ao mesmo tempo, outro; está e não está ao mesmo tempo. Daí esta procura que se torna incessante, e que é uma das marcas do cinema

brasileiro em geral.

É interessante observar que o mais antigo deles é *Terra Estrangeira*, feito num momento em que os discursos pró-globalização imperavam como saída para o futuro da humanidade. O filme, feito neste momento, surge como uma nota dissonante, em preto-e-branco, enchendo de dúvidas e desesperanças este futuro promissor. A imagem do brasão da República Federativa do Brasil, sobre a qual se sobrepõe o título do filme, indica ao mesmo tempo o lugar de onde se fala, mas também o sentimento com o qual se fala. O país é o nosso, mas ele realmente nos pertence? Que traços marcam esta identidade cultural brasileira? E assim, ao contrário da corte portuguesa que vem para o Brasil, como no filme de Carla Camurati, *Carlota Joaquina* (1994), em *Terra Estrangeira* é o brasileiro que vai a Portugal, a terra fundadora da ex-colônia, em busca de algo que ele não acha mais em seu país, pois seus laços de pertencimento foram desfeitos neste mundo de fronteiras teoricamente afrouxadas. O personagem Paco não tem pai, e a mãe morreu; também não tem amigos ou parentes. Sua solidão é a solidão do homem moderno, mais e mais isolado em seu pequeno mundo estrangeiro, sentimento este que se aprofundou nas últimas duas décadas do século XX com rotinas de vida cada vez mais atomizadas. Sozinho numa cidade escura e assustadora, Paco se entrega à proteção do traficante Igor e com isso, mesmo sem saber, ingressa na marginalidade (ou será que ratifica a posição de marginalidade em que já vivia?). Os primeiros cortes entre os dois constroem uma aproximação grande entre eles, quase amorosa, em que Igor seduz Paco para uma nova vida. Igor, o traficante apaixonado pelos objetos e pelas histórias do passado, representa para Paco o elo entre a memória e a mudança. E quando o jovem viaja com o casaco do seu *bem feitor*, é uma nova pele que ele ganha, uma nova identidade.

No entanto, esta nova pele é mutante, assim como muitas são as identidades na

pós-modernidade, e, tão logo chega, Paco já assume o lugar de outro. Com a morte de um pequeno traficante, Miguel, Paco literalmente fica no lugar do morto: de Miguel ele *herda* a namorada Alex e suas complicações com o submundo das drogas e do tráfico de pedras preciosas. Ao aceitar a vida do outro, já que não tem mais vida própria, ele aceita também seu destino, a morte. O símbolo da vida de Paco é o navio encalhado numa praia portuguesa. Apesar de ter ido tão longe, ele não irá a lugar algum, pois o lá e o aqui são os mesmos lugares, recobertos pelos significados mundializados dos não-lugares pós-modernos.

Os sentimentos expressos pela personagem Alex (quanto mais o tempo passa mais ela se sente estrangeira) igualmente expressam essa sensação de não-pertencimento, de uma identidade construída através da negação dos laços de localidade, ou pela impossibilidade de se refazer tais laços. Por não-pertencer a lugar nenhum é que ela pode vender seu passaporte para o submundo do tráfico, já que qualquer um pode ser brasileiro. Não há traços distintivos ou definitivos; tudo está em constante mutação. A identidade, tal qual se passou a compreender, é processo, é identificação com papéis diferenciados para cada momento ou situação. Não há nela nada de determinante ou de definitivo.

Assim, pode-se compreender a terra estrangeira de que fala o título do filme como sendo: a) o solo pátrio, o Brasil, já que é sobre o brasão do país que aparece este título e nenhum dos personagens da narrativa se identifica totalmente com o país; b) Portugal, para onde viaja Paco, e onde já vivem outros estrangeiros (brasileiros, africanos); ou c) o mundo como um todo, o mundo globalizado sem fronteiras, onde as marcas dos produtos mundializados dão um certo ar de familiaridade, mas que no fundo é vivido como se estivesse esvaziado de significados culturais locais. A idéia (ou sensação) do afrouxamento das culturas locais deixa tudo cinza, ou branco

e preto como é a estética do filme.

Contraopondo-se a esta idéia de uma identidade total e vazia ao mesmo tempo, está o filme seguinte de Walter Salles, *Central do Brasil*, feito poucos anos depois, quando os arautos da idéia de globalização começavam a ceder espaços para enfrentamentos, tanto físicos quanto discursivos, em favor das culturas locais, do resgate das identidades regionalizadas, da memória coletiva.²

Para Oricchio, *Terra Estrangeira* havia surgido

num momento de rescaldo, quando o país procura[va] exorcizar seu baixo astral desse início de década e tenta[va] refazer sua auto-estima. No contexto da filmografia de Salles, deve ser considerado como o momento do luto, muito doloroso, porém necessário para a reconciliação que virá em seguida com *Central do Brasil* (2003: 71).

Central marca, portanto, a volta para casa do diretor. E com certeza não é para qualquer casa que ele retorna; o Brasil que ele vem desvendar, que ele vem procurar, é novamente o mesmo Brasil já flagrado preferencialmente pelas lentes cinema-novistas nos anos 60: o Nordeste brasileiro. Voltar para casa, portanto, é voltar para o sertão nordestino que já é reconhecido pelo imaginário popular como sendo *o Brasil*, e seu povo como sendo a *cara* do brasileiro. Segundo Isabel Cristina Martins Guillen,

quando se tratou de buscar uma 'essência' da brasilidade, inquestionavelmente o sertão foi a ela associado, e aparece como uma idéia tão antiga quanto a própria nação. Evidentemente, este fenômeno não ficou adstrito ao pensamento social; todos nós, brasileiros, desde crianças nos bancos escolares somos bombardeados com esse imaginário. Está presente na música, nas artes plásticas, no cinema e na lite-

ratura, de tal modo que, pode-se dizer, é um elemento fundamental na construção da memória nacional (2002: 106).

Para compreender melhor a importância sobre a escolha do espaço para onde se volta, podemos citar ainda Maria Tereza Luchiari, quando explica que

em cada época, o processo social imprime materialidade ao tempo, produzindo formas/paisagens. As paisagens construídas e valorizadas da sociedade revelam sua estrutura social e conformam lugares, regiões e territórios. A paisagem é materialidade, mas é ela que permite à sociedade a concretude de suas representações simbólicas (2001: 15-16).

Daí que é para o Nordeste, já ratificado imaginária e cinematograficamente como Brasil, desde o Cinema Novo, que vai a personagem Dora, numa viagem em busca de si mesma. Dora é uma mulher sozinha, sem laços familiares e com um único laço afetivo, que é sua amiga Irene. Seu *ganha-pão* é a malandragem brasileira: escrever cartas, nunca enviadas, para analfabetos na estação carioca de trens Central do Brasil. O trem, no século XIX, foi o grande veículo de integração de espaços, diminuindo a distância espaço-tempo, marca da modernidade (Ortiz: 1997). E é por esta estação que a vida de milhares de pessoas, diariamente, se comprime. Os primeiros planos de pessoas descendo dos trens na Central dão a sensação de gado sendo despejado, tão logo a porteira se abre. E, do meio deste *gado*, algumas vidas vão sendo pinçadas para que conheçamos sua história. De todos os cantos do país, as histórias se repetem: pobreza, analfabetismo, abandono, embaladas em uma tênue esperança, e o mesmo contentamento com o pouco que a vida (moderna) dá. Os rostos vindos, sofridos, envelhecidos se coadunam com aquela idéia do essencialismo brasileiro de que fala Gardner.

A Central do Brasil é, assim, o microcosmo das misérias do país, e também da cara do país. O ponto de confluência do arcaico e do moderno; do rural e do urbano; do novo e do velho. E é lá que a figura de Josué irá entrar na vida de Dora, após perder sua mãe. Josué está sem família, assim como Paco em *Terra Estrangeira*; está sem laços de pertencimento, sem ninguém que o auxilie. E dentro da sua solidão é em Dora, a personagem que incorpora os aspectos da transgressão que havia também em Igor, que Josué acaba encontrando algum apoio.

E aqui se dá a grande diferença em relação à *Terra Estrangeira*. Enquanto em *Terra*, Igor usa Paco para fazer seu comércio ilegal de jóias, em *Central*, Dora volta atrás no seu plano de traficar o próprio Josué. A personagem, portanto, recobra um pouco da humanidade perdida e vai também ela atrás da sua afirmação enquanto ser humano interessado pela vida de outro, rompendo, assim, aquele círculo de indiferença e individualismo que é a marca da modernidade, e que estava muito presente no filme anterior.

Central do Brasil quer, com isso, se apropriar duplamente desta terra que se tornou estrangeira: o espaço físico, geográfico do País, e o eu de cada pessoa. A peregrinação que se inicia é a marca do herói em busca de si mesmo. Da cidade cinza e cruel, mostrada sempre em enquadramentos enclausurantes, asfixiantes, passa-se para espaços de campo aberto, verdes e ensolarados.

Durante este percurso juntos, Oricchio descreve a relação dos dois como sendo tensa, pois

tanto a mulher quanto o menino são pessoas duras, sofridas; uma é desencantada; o outro, precocemente amadurecido. O relacionamento entre eles é feito de um misto de atração e repulsa. Estão sempre juntos, querendo separar-se e, separados, buscam um ao outro (2003:137).

Assim, apesar das diferenças, os dois

acabam achando um ponto de equilíbrio, sendo que a marca da mudança, provocada pela viagem de Josué e Dora, está nas roupas novas que os dois compram nas muitas paradas que fazem. A primeira destas trocas é por uma camisa branca, símbolo da pureza, mas também do novo, do intocado, daquilo que está pronto para ser preenchido com novos significados. A camisa branca une o destino dos dois personagens, afinal ambos ficaram órfãos de mãe com a mesma idade e o pai é uma figura desconhecida para eles. Dora há muito perdeu suas esperanças de ter uma família, de refazer seus laços de pertencimento e de identidade, mas Josué, como é próprio da infância, anseia por retomar sua vida, sua história, ao lado dos familiares que ainda possui no sertão nordestino. A idealização do menino (símbolo do novo) se contrapõe à amargura e à desesperança da mulher (símbolo do velho). Do ventre cansado, infértil da mulher aparentemente não sai mais nada, pois ela está embotada pela vida acinzentada da vida urbana e moderna, onde as pessoas se tornam gado, solitárias e mesquinhas. Assim, é o menino que precisa puxá-la para a vida, trazê-la de volta à condição de ser humano solidário, pleno de sentimentos.

No entanto, qual é o novo para o qual aponta Josué? É o retorno para o antigo, para o Brasil central, interno, agrário, rural (Rossini, 2001). É lá que o menino se encontra e encontra sua família, e sente-se feliz e em casa. É no interior do Brasil, e não no espaço urbano e moderno, que os laços de pertencimento e de identidade são refeitos. Ou seja, não é qualquer identidade que foi buscada, não é qualquer laço que foi refeito, não é qualquer discurso que foi retomado/referenciado.

Assim como o Cinema Novo voltou suas lentes para o Nordeste a fim de buscar aquelas figuras míticas fundadoras da nação brasileira, também Salles foi para o Nordeste atrás das mesmas respostas. Ou melhor, atrás de uma possível solução para o processo de desidentificação, de desen-

raizamento do país. O Nordeste, local de chegada dos primeiros colonizadores, onde foi fundada a primeira capital da colônia, é o ponto de partida da apropriação que foi feita das terras brasileiras. Outra vez o paralelo com *Terra Estrangeira* se impõe: Paco, guiado por Igor, vai a Portugal, a pátria-mãe-fundadora do Brasil atrás de respostas que não encontra, e por isso padece. Josué, guiado por Dora, vai ao Nordeste, região de onde se expande o processo de colonização português, e, portanto, espaço histórico e mítico fundador do Brasil.

Só que ao contrário de Paco, Josué reencontra sua família, dois irmãos igualmente órfãos, mas que possuem uma casa, trabalho, amigos, ou seja, possuem laços de pertencimento, de enraizamento. A vila em construção e de nome sugestivo, Bom Jesus, onde moram os irmãos de Josué, é outra vez símbolo desta (re)construção de um país novo, refeito desde dentro, desde o centro. Um novo princípio para Josué, que já simboliza o novo, mas também para Dora, o velho que ganha novas cores.

Se a Dora do início do filme era uma mulher sozinha, mesquinha, rabugenta, sem a menor alto-estima, a Dora do final do filme, embora continue sozinha, já mudou em muito sua identidade. Se ela acompanha o pequeno herói da história, Josué, a voltar para casa, quem se transforma durante a viagem na verdade é ela. E por isso ela troca de *pele* novamente. A Dora que parte, deixando Josué ao lado dos irmãos, vai envergando um vestido novo, dado a ela pelo menino; vai com um colorido novo no rosto e nos lábios, que aprenderam a sorrir e a chorar.

Com isso se flagra a distância das intenções entre o Cinema Novo e cinema dos anos 90: a mudança estética e política é imensa. No plano estético, a narrativa, hoje, está disciplinada; as linguagens visual e sonora foram amenizadas para não causar estranhamento a um público cada vez mais acostumado aos (poucos) formatos dos filmes mundializados. No plano político, a transformação social cedeu espaço à trans-

formação pessoal, individual, marca dos novos tempos em que a salvação é buscada de um em um.

No entanto, apesar destas diferenças, no plano da representação os elementos que conferem uma identidade cultural ao Brasil permanecem: se olharmos os rostos dos brasileiros que seguem o Santo Sebastião ou Corisco, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964, de Glauber Rocha, e olharmos os rostos dos brasileiros que transitam na Central do Brasil, ou nos sertões do Nordeste, veremos que eles são os mesmos, apesar dos 30 anos que separam um e outro filme. São os mesmos rostos repetidos também em outros filmes brasileiros, como, por exemplo, em *O Sertão das Memórias*, 1996, de José Araújo, ou em *Amarelo Manga*, 2003, de Cláudio Assis.

Independente da intenção de cada filme, o Brasil é representado como sendo aqueles rostos, cansados, sofridos, envelhecidos, mas esperançosos. Por mais que os anos passem, a essência do país parece ser aquela, praticamente imutável ou insensível à passagem do tempo; indiferente ao processo de (pós)modernização do mundo. E é em função desta imutabilidade, que garante a constância de um processo, que o Nordeste é visto (e mostrado) com a mesma cara, a cara que garante a identificação da nação em torno de alguns elementos comuns em todas as regiões do país. Ou seja, no Nordeste percebe-se mais claramente os descompassos entre o tempo que avança e o tempo que pára; ele reflete melhor a flagrante disparidade social brasileira. No imaginário nacional, o Nordeste ainda é o espaço privilegiado da velha luta entre o arcaico e o moderno, o pobre e o rico, e de outros binômios instaurados, desde Humberto Mauro, no cinema brasileiro. E é por isso que, em momentos de crises identitárias da nação, é a ele que sempre se volta •

Notas

- 1 O presente artigo resulta de minha pesquisa *As construções discursivas sobre identidade nacional no cinema brasileiro* (2002-

- 2004), e foi apresentado no NP 07 Comunicação Audiovisual da Intercom (2004).
- 2 A realização do Fórum Social Mundial, já na sua quinta edição, é a concretização de um espaço que busca outros modelos de integração entre os povos que não aquele proposto no início dos anos 90, marcado apenas pelas questões econômicas, e sem discutir os efeitos sociais e culturais daquele processo.

Referências

- ANDERSON, Benedict (1989). *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática.
- AUMONT, Jaques et al (1995). *A estética do filme*. Campinas: Papirus Editora.
- BERNARDET, Jean-Claude (1979). *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- CANCLINI, Néstor Garcia (1999). *Consumidores e Cidadãos*. 4ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade* (1999). São Paulo: Paz e Terra.
- CHARTIER, Roger (1990). *A história Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- GARDNIER, Ruy (2001). Como se constrói um país. In: *Cinema Brasileiro Anos 90: 9 questões*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 21-22.
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1980). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme.
- GUILLEN, Maria Cristina (2002). O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY, Joanildo (org.). *Cultura e identidade*. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- HALL, Stuart (1997). *Identidades Culturais na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- HALL, Stuart (2000). Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Vozes.
- HOBBSBAWN, E., RANGER, T. (1984). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes (2001). A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: ROSENDALL, Zeny, CORRÊA, Roberto L. *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- ORICCHIO, Luiz Zanin (2003). *Cinema de novo*. Um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização da cultura* (1998). 3ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense.
- ORTIZ, Renato (1984). *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- PRADO, Guilherme de Almeida (1993). O elo perdido. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n. 19, set/out/nov, p. 24-29. Dossiê Cinema Brasileiro.
- SOUZA, Carlos Roberto de (1987). Humberto Mauro. In: *Cinema Brasileiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, p. 105-121.
- ROSSINI, Miriam de Souza (2001). O que mostramos de nós? A América Latina nas Telas. In: *Revista Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, FAMECOS/PUCRS, n. 7, dezembro, p. 17-24.
- ROSSINI, Miriam de Souza (2001). Os filmes de reconstituição histórica nos anos 90 e a memória nacional. In: *ArtCultura*, Revista do NEHAC/UFU, Uberlândia, vol. 3., n. 3, p. 81-86.