



Title	Cenas do Brasil no cinema
Author(s)	Magalhães, Torres Fernanda
Citation	ブラジル研究. 2007, 2, p. 55-81
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/106208
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Cenas do Brasil no cinema

Fernanda Torres Magalhães

"The creation of an image capable of capturing the essence of the country implies creating both cinema and then the country in its own image: imagiNation."

José Carlos Avellar

Por quê você faz cinema?

(Adriana Calcanhoto e Joaquim Pedro de Andrade)

Para chatear os imbecis

*Para não ser aplaudido depois de seqüências
dó de peito*

Para viver a beira do abismo

*Para correr o risco de ser desmascarado
pelo grande público*

*Para que conhecidos e desconhecidos
se deliciem*

*Para que os justos e os bons ganhem dinheiro,
sobretudo eu mesmo*

Porque, de outro jeito a vida não vale a pena

*Para ver e mostrar o nunca visto
o bem e o mal, o feio e o bonito*

Porque vi "Simão no Deserto"

*Para insultar os arrogantes e poderosos quando ficam
como "Cachorros Dentro D'água" no escuro do cinema*

Para ser lesado em meus direitos autorais.

A cantora e compositora Adriana Calcanhoto, juntamente com o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, escreveram essa música e que tenta mostrar um pouco, sob a perspectiva do diretor, o que é fazer cinema. Os sabores e as alegrias da sétima arte.

O cinema pode ser considerado um dos grandes inventos do homem. Independente da polêmica função social do cinema, seja ele arte, entretenimento ou um espaço para reflexão da sociedade - ou simplesmente o conjunto de todos esses elementos - é um espaço vital onde se reflete também os sonhos, medos, as diversas realidades e a fantasia.

Nesse aspecto, o cinema que é feito no Brasil não difere do que é feito no Irã, na Índia ou no Japão. Independente das sociedades, os cineastas usam a arte cinematográfica para dialogar com sua própria cultura, com seu próprio mundo.

Havia um tempo em que o cinema era destinado ao seu público local. Mas em pleno século XXI, nesse suposto mundo “globalizado”, o cinema ultrapassa as fronteiras. Podemos conhecer através dele, costumes típicos de uma aldeia chinesa ou o sistema educacional de Cuba. O mundo faz cinema. Desde produções independentes que são disponibilizadas na *internet*, até grandes montagens que ganham prêmios e reconhecimento na aldeia global.

O cinema tem um poder que não podemos negar. Ele é responsável por criações e recriações de imagens sobre um país ou um assunto. Importante ferramenta para se compreender o mundo contemporâneo. O século XXI é definitivamente a “era da imagem”.

O cinema brasileiro não é exceção. Faz parte também da grande indústria e tem trilhado um caminho para seu reconhecimento. Depois de passar por uma crise que envolveu o fechamento da *Embrafilme*, acarretando uma dificuldade de se fazer algo de concreto na área, o cinema só viria a retomar seu impulso nos idos de 1993, com a criação do *Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro*, na época do governo do então presidente Itamar Franco. Esse período ficou conhecido como a “retomada do cinema brasileiro”, um fenômeno que não se via desde os tempos áureos do Cinema Novo. De 1994 ao ano 2000 foram produzidos no Brasil nada menos que cerca de 200 longas-metragens¹. O cinema ressurgia com uma força, abarcando diversos e interessantes assuntos da cultura e sociedade brasileira.

Em 1998, o filme *Central do Brasil* (Walter Salles) representou um momento de expansão no cenário cinematográfico. Ganhou o “Urso de Ouro” em Berlim e a atriz Fernanda Montenegro recebeu um prêmio de melhor atriz no mesmo festival. Chegou também a ser indicada na conhecida celebração norte-americana do cinema – o *Oscar*, um acontecimento raro para uma atriz vinda da América do Sul.

Além desse filme de Salles, outras produções também foram lançadas e exibidas com êxito fora do Brasil. É o caso de *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997); *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999); *Eu, Tu, Eles* (Andrucha Waddington, 2000), entre outros. Um grande reconhecimento veio com o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002) que ganhou vários prêmios, firmando definitivamente o cinema brasileiro no cenário mundial.

O Brasil é um país com mais de 160 milhões de habitantes. Podemos com isso pensar que “mercado” para o cinema é garantido. Apesar da grande quantidade de potenciais “espectadores”, apenas cerca de 6% da população vai ao cinema. Por volta de 70 milhões de ingressos são vendidos por ano no Brasil, com cerca de 10 milhões de consumidores².

Ir ao cinema é uma das atividades de lazer típicas da classe-média, que vai às salas de exibição nos *shoppings centers* ou nas cinematecas. Apesar da grande popularidade, o valor de um ingresso não pode ser considerado acessível. Numa grande cidade como São Paulo, uma entrada pode chegar a custar 21 reais (cerca de 9,50 dólares). Preço nada palatável considerando o salário mínimo de 380 reais (cerca de 178 dólares). A atividade, mesmo entre a classe média, acaba sendo relegada aos finais de semana, numa frequência de quando muito, uma vez por mês. Cinema ainda não é sinônimo de arte democratizada. Algumas salas de cinema oferecem descontos para estudantes, que pagam metade do valor do ingresso, acontecendo o mesmo com a faixa etária da chamada *3a idade* (pessoas com mais de 60 anos), que tem se mostrado um público em potencial.

Segundo Carlos Diegues³, “o espetáculo cinematográfico se transformou num “shopping center” cultural no Brasil. Visando precisamente a camada da sociedade que, cheia de sonhos e fantasias de um hipotético “primeiro-mundo”, se recusa a reconhecer ou fazer parte das realidades do país. Eles também tem igual dificuldade em aceitar sua identidade cultural brasileira, um pré-requisito para entender qualquer produção audiovisual realizada no Brasil”.

Partindo dessa afirmação declarada pelo cineasta, uma temática delicada pode ser abordada. Brasil, país de grande população, *locus* de contradições. O típico brasileiro da classe média tem dificuldades em aceitar a imagem do Brasil que muitas vezes é mostrada em nossos filmes, como que aquelas regiões ou problemas abordados fizessem parte de um outro mundo, uma outra realidade, muitas vezes irreconhecível. Os filmes que tratam do sertão brasileiro ou mesmo filmes como *Cidade de Deus*, são exemplos claros disso, pois mostram um Brasil que não se vê no dia-a-dia pelo público consumidor desses filmes. Que Brasil é esse?

Hoje em dia, o cinema brasileiro é exibido com bastante frequência nas salas de cinema brasileiras. O público, mesmo que distante das diversas realidades sociais, passou a admirar e respeitar as produções nacionais. Antes relegadas aos pequenos espaços de cinema do circuito considerado “alternativo”, os filmes feitos no Brasil já fazem parte do grande repertório do circuito comercial.

O sertão idílico : o filme *Central do Brasil*.



O diretor Walter Salles, com *Central do Brasil*, além dos prêmios recebidos, também foi responsável pela discussão sobre temáticas anteriormente abordadas pelo movimento do *Cinema Novo*⁴. O sertão alegórico e duro de Glauber Rocha ou de Nelson Pereira dos Santos, foi retomado de uma outra forma, mais próxima e concreta e além de tudo, romântico.

Numa das cenas iniciais do longa-metragem, vemos a personagem Dora (Fernanda Montenegro), escrevendo cartas para pessoas analfabetas na grande estação de trem do Rio de Janeiro, a *Central do Brasil*. A tomada do diretor, que passa de personagem a personagem, mostra um aspecto de um Brasil onde pessoas não sabem ler ou escrever e dos mais variados tipos: negros, brancos, mestiços. Esse é o Brasil. Misturado, diversificado, contraditório. O filme também ajudou a criar uma imagem romantizada do sertão brasileiro, como um lugar idílico, de encontros e de redenção.

A personagem Dora é uma mulher da cidade grande, que *engana* as pessoas escrevendo as cartas, recolhendo o dinheiro por esse serviço prestado e prometendo a postagem das missivas que nunca saem de uma gaveta. A atitude de Dora é de alguma forma “legitimada” pela necessidade de sua própria sobrevivência numa cidade “demonizada”. No filme, a cidade - no caso o Rio de Janeiro - é mostrada como um lugar onde as pessoas se corrompem, sofrem; cidade perigosa onde cada um é responsável somente por si próprio e onde vale tudo para “sobreviver”. O ser humano como fruto do seu próprio meio. O aspecto da solidariedade é mostrada como uma expressão que não se enquadra na vivência das pessoas das grandes cidades, lugar onde a esperança é fácil de ser perdida. É lá que ela conhece o menino Josué (Vinícius de Oliveira), que devido a um acontecimento, inicia uma busca pelo pai no sertão brasileiro. Nesse processo de busca, no qual Dora acaba sendo envolvida e a sua transformação é inevitável. O filme tenta mostrar que as pessoas são o que são de acordo com o local onde estão, pois a medida em que ela entra no universo do sertão, a personagem endurecida vai se solidarizando com o outro, tornando-se mais *humana* ao assumir uma

atitude protetora em relação ao menino Josué. Dora na viagem ao sertão, é de alguma forma afetada pela paisagem simples e natural da região, pelo contato com as pessoas da terra e sua forte religiosidade.



A cena final do filme, com a leitura da carta que Dora deixa ao menino, é um ato de entrega, uma retomada das lembranças que lhe são caras, onde o sertão teve um papel fundamental para o afloramento do sentimento uma vez esquecido. Ela, que antes escrevia cartas para os analfabetos, se viu na situação de verdadeira remetente, como se fosse um daqueles que mandavam as cartas na esperança de um encontro.

Josué

Faz muito tempo que eu não mando um carta para alguém. Agora eu estou mandando essa carta pra você. Você tem razão. Seu pai ainda vai aparecer e com certeza ele é tudo aquilo que você diz que ele é. Eu lembro do meu pai me levando na locomotiva que ele dirigia. Ele deixou eu, uma menininha, dar o apito do trem a viagem inteira. Quando você estiver

cruzando as estradas no seu caminhão enorme eu espero que você lembre que fui a primeira pessoa a te fazer botar a mão no volante. Também vai ser melhor pra você ficar aí com seus irmãos. Você merece muito, muito mais do que eu tenho para te dar. No dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada no retratinho que a gente tirou junto. Eu digo isso porque tenho medo que um dia você também me esqueça. Tenho saudade do meu pai. Tenho saudade de tudo.

Dora.

A personagem precisou dessa imersão no Brasil “puro” e “idílico” para se encontrar, para perceber sua verdadeira condição humana, de mulher e porque não, de sonhadora.

O morador do sertão documentado: *O fim e o princípio* de Eduardo Coutinho.

Eduardo Coutinho pode ser considerado um dos grandes nomes do documentário brasileiro. Munido de uma linguagem própria de fazer cinema documentário, é um inovador. Seus trabalhos são chamados por muitos de *cinema de conversa*, onde suas personagens – os entrevistados - são a história, o tema. Coutinho iniciou sua carreira nos anos 60, fazendo parte da geração do *Cinema Novo*, cuja proposta era um cinema intervencionista, de mudanças políticas e sociais. O controverso lema dos cineastas do *Cinema Novo* – “uma idéia na cabeça e uma camera na mão”- pode ser percebida nos documentários de Coutinho. A sua aproximação com o movimento é no sentido de ser um trabalho duro, forte, real. O documento de Coutinho não tem efeitos especiais, não tem narração, não remete a outros artifícios que costumamos observar em documentários. O

filme é seco: apenas a personagem que dialoga com o próprio diretor e sua câmera.

São diversos assuntos que já foram abordados por Coutinho: religião (em *Santo Forte*, 1999); vida dos moradores de uma favela numa virada de ano (*Babilônia 2000*, em 2000); moradores de um prédio de apartamentos em Copacabana no Rio de Janeiro (*Edifício Master*, 2002), entre outros. A temática acaba sendo secundária dentro do seu documentário; é apenas um fio condutor que nos leva às personagens do mundo real.

Em “O fim e o princípio” (2005), Coutinho juntamente com sua equipe, parte ao sertão nordestino em busca de personagens com histórias interessantes para contar. Chega no sítio de Araças, no interior da Paraíba, local escolhido aleatoriamente.



O cineasta com uma entrevistada

Nessa comunidade rural onde vivem 86 famílias, muitas delas ligadas por laços familiares, “conversa” com muitas pessoas, na sua maioria idosas. Sua estética e estilo se caracteriza por filmar as personagens em *close-up*, com quase nenhum plano de fundo, a não ser o do próprio local onde a pessoa é entrevistada: numa janela,

numa cadeira ou em cima de uma cama. O documentário é o resultado de cerca de quatro semanas de filmagens, onde o espectador tem contato com histórias de pessoas simples, marcadas pela religião, crenças e histórias familiares.

No caso específico da obra de Coutinho, ele acredita na força da oralidade, muito mais do que na imagem. O seus documentários ajudam a reforçar a idéia de que ouvir o que o outro tem a dizer é de uma importância fundamental e que serve de instrumento tanto de preservação de uma cultura popular única quanto de reconhecimento do *outro* como um ser humano de igual valor. O espectador ao ver e ouvir os relatos das personagens cria uma espécie de empatia com eles, rindo, sofrendo ou compartilhando de sentimentos e opiniões. O “Fim e o Princípio” não propõe uma discussão sobre o sertão em si, mas as histórias desses moradores de realidade tão distinta do eixo Rio-São Paulo, acabam virando palco de reflexões sobre as contradições, princípios morais e sobre o *viver em sociedade*.



A favela no cinema: o filme *Cidade de Deus*.

'Cidade de Deus'
desmascara nossa crueldade.

Arnaldo Jabor, O Estado de S. Paulo, 27/08/2002.

Não. Cidade de Deus não é um filme, apenas. É um fato importante, é um acontecimento crucial, um furo na consciência nacional. Fui ver o filme e saí modificado. Tenho a impressão de que esse filme não se diluirá como um espetáculo digerível. Nós não vemos esse filme; esse filme nos vê. Com essa epopéia da guerra dos miseráveis que nasceram no livro de Paulo Lins, sentimo-nos desamparados na platéia. Nossa vida de espectadores, com roupas e comidas, com namorada do lado, com pizza depois, ficou ridícula. Cidade de Deus faz balançar nossa sensação de "normalidade". Não dá mais para acreditarmos apenas que o crime tem de ser combatido para que a "ordem" seja mantida. Destrói-se nosso "ponto de vista" e viramos uma platéia de culpados. Esse filme agrega uma descoberta à opinião pública do País que nunca mais poderá ser ignorada. Enquanto a miséria era dócil, ninguém se preocupava com ela. Nossas empregadas surgiam de manhã, sumiam de noite, nossos faxineiros, copeiros e engraxates eram seres abstratos. Os pobres pareciam não

ter vida interior. Podíamos romantizá-los, rir deles, paternalizá-los, tudo. Mas, a TV, a comunicação democratizante do consumo fez surgir uma massa miserável, mas desejante. Pulsa nos bailes funk uma brutal corrente de expressão, a violência como fome e linguagem. A indústria cultural estimulou o desejo e a cocaína e o tráfico de armas trouxeram os meios para sua possível realização.

Depois que a cocaína despejou milhões de dólares sobre o mundo da miséria, o contentamento letárgico da exclusão virou fome de consumo, a aceitação da escravidão disfarçada de "emprego" virou uma invasão do país "branco". Não é mais inferioridade; é diferença. Agora, é pau a pau. Existimos nós e eles. Um outro mundo está aparecendo, não como decadência ou ameaça, mas como sinistra cultura, pavorosos valores, tudo sob o manto sombrio da morte. Estamos enfrentando agora a morte no olho. A tragédia das periferias brasileiras sempre foi um terremoto ignorado, para o qual ninguém enviou patrulhas de salvamento. Já houve um terremoto e todos nós tentamos esquecê-lo, subindo grades em nossas casas, com os socialites cheirando o pó malhado de otários e perpetuando essa miséria. Sempre tivemos uma consciência epidérmica

dos problemas do crime. E só sabíamos dizer "que horror!", mas esse filme nos faz entrar dentro dos lamaçais, dentro das chacinhas, dentro de tudo que sempre detestamos ver. Cidade de Deus não é o retrato condoído das favelas; não tem um só traço de sentimentalismo. Ele é também o nosso retrato, a 24 quadros por segundo, com nossos rostos aparecendo por trás dos meninos de 10 anos se matando com metralhadoras e fuzis. Ali estão visíveis todas as pistas de nosso caos, que levam à sordidez de nossas classes dominantes, às mentiras políticas, às falsas bondades, aos retóricos ideais nacionais. O filme prova nosso despreparo para resolver as tragédias sociais, mesmo que houvesse vontade política. O filme não conta o que aconteceu; o filme mostra o que está acontecendo agora, sem parar, enquanto o assistimos ou lemos estas linhas. O filme nos revela que houve uma "mutação social", ética, física. Ao sair do cinema, tive vontade de gritar nas ruas: "E aí? Ninguém vai fazer nada? Há milhares de crianças se matando e vamos continuar falando em criminalidade como um caso de polícia?" E logo depois penso: "Fazer o quê? Com que verbas, com que bilhões de dólares, com que vontade política, com que aparelhos do Estado, se o Estado está sendo tragado para dentro da

miséria armada? Os fatos estão mais adiantados que a lei. Não adianta esta eterna guerra triste de policiais mal pagos e corrompidos (justamente) contra miseráveis lutando por existir. Aquelas crianças armadas estão acima do bem e do mal, sim. Precisamos de novos conceitos para entender este problema de Estado e da sociedade. Filme e fato são um retrato da sinuca de bico em que está o País todo. Em Cidade de Deus, o documento invade a ficção. Antes, havia uma "esperança" teórica; hoje há o absoluto impasse. Há 40 anos talvez houvesse uma solução higiênica, assistencialista. Hoje, não adianta mais o papo de luta de classes, de conscientização, cidadania. Eles já se "conscientizaram" sozinhos, em outra direção. Tarde demais, políticos egoístas; trata-se agora de um muro de chumbo, com raízes fundas. Quem vai resolver? Com que verbas, com que direito, com que poderes? E quem disse que eles ainda querem que nós os "salvemos"? O filme de Fernando Meirelles, co-dirigido por Katia Lund, é extraordinariamente bem produzido, bem dirigido, bem fotografado. Uma obra-prima; mas, não se trata de dizer na saída: "Gostei ou não gostei." Não se qualifica a descoberta de uma doença. Cidade de Deus fura as leis do espetáculo normal, trai a

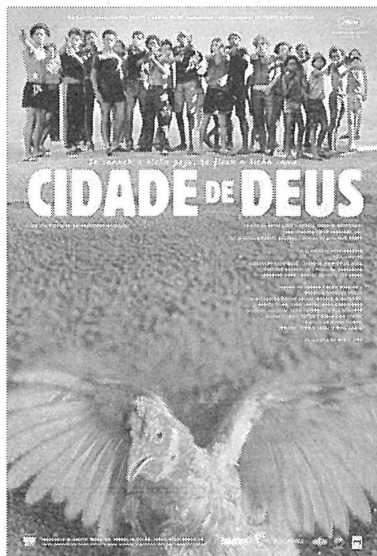
indústria cultural e joga em nossa cara não uma "mensagem", mas uma sentença. Estamos condenados a viver com essa tragédia, ela vai continuar crescendo como um tumor e não estamos preparados para curá-lo, porque fazemos parte dele, com a polícia vendida, a lei vendida, os negociantes envolvidos, aqui e nas fronteiras. Esse filme vai ser visto pelo País todo, num terror fascinado. Creio que vai provocar mudanças na conduta política, pois faz parte de um processo de conscientização que ninguém pode

mais deter, dentro e fora do cinturão da miséria. Qualquer projeto nacional teria de passar prioritariamente pela salvação das periferias. Infelizmente, os projetos nacionais" chegam sempre depois. Cidade de Deus já foi vendido para o mundo todo. Será um sucesso planetário e vai revelar para sempre nosso segredo: somos um dos países mais cruéis do mundo. Cidade de Deus mostra que o inferno é aqui, atrás de Ipanema ou dos Jardins. Esse filme nos desmascara para sempre.

Esse texto, publicado em um grande jornal de São Paulo, reflete o sentimento oculto da classe média no Brasil. Arnaldo Jabor de alguma forma toca na ferida exposta: o impasse, a imobilidade, a impotência diante de uma situação. Nesse filme, a linha tênue que separa a ficção da realidade muitas vezes se rompe, atingindo o espectador.

Inspirado na obra de Paulo Lins (que morou na favela que dá nome ao filme durante a sua infância), o filme buscou se aproximar da realidade relatada na obra, tanto que utilizou como atores os próprios moradores da favela carioca *Cidade de Deus*. Apesar da linguagem que dá uma aura de ficção às obras cinematográficas, o filme é frio e cortante, como uma navalha. Com uma linguagem inovadora, as câmeras rápidas atordoam e envolvem o espectador. Para quem assiste ao filme, não é uma tarefa fácil absorver as imagens e as histórias das personagens do filme, que não deixam de ser um fragmento do mundo real. A ficção está bem próxima de uma realidade que é possível se deparar nas ruas e nas periferias das grandes cidades brasileiras. E essa realidade nada palatável

transporta-se e transfigura-se num “grito” na tela do cinema. Nos resta saber se queremos fechar os olhos diante dela ou enfrentá-la, assumindo as dores e as responsabilidades dos problemas sociais cada vez mais evidentes no país.



São inúmeros os filmes produzidos no Brasil que tratam tanto do espaço do *sertão* quanto das *favelas*. Desde o período do *Cinema Novo*, essas temáticas com suas diferentes abordagens, contribuem para o enriquecimento do cenário cinematográfico.

Segundo Ivana Bentes⁵, “os dois temas (*sertão e favela*) são áreas reais e simbólicas, que numa grande escala invoca o imaginário brasileiro; elas são áreas em crises, onde as personagens desesperadas ou revolucionárias vivem ou perambulam; elas são símbolos de uma revolução que virá ou de uma modernidade falida. No período do Cinema Novo, as pessoas do *sertão*, que viajavam da

área rural para as grandes áreas urbanas do Brasil, tornaram-se moradores marginalizados das periferias pobres, “ignorantes” e “despolitizados”, mas eles também são rebeldes e revolucionários primitivos, capazes de uma mudança radical, como nos filmes de Glauber Rocha. Os filmes brasileiros dos anos 90 mudaram radicalmente esse tom de narrativa quando focaram nessas mesmas áreas e seus habitantes.”

Um ponto interessante que a autora do artigo revela é o modo com tal tema é abordado pelos diferentes cineastas e gerações. Na sua obra, Glauber Rocha rejeitou o discurso de “denúncia” e “vitimização”, combatendo firmemente o paternalismo europeu ao Terceiro Mundo. O que ele não queria é que seus filmes resultassem em olhares benevolentes, de pena e senso humanitário. E uma questão é colocada pela autora:

“Há uma questão ética que se refere em como mostrar o sofrimento e os territórios de pobreza e exclusão sem cair no folclore, paternalismo, conformismo e humanismo.”⁶

Para lidar com essa questão ética a autora aponta um caminho, conferido pelo próprio Glauber Rocha:

“(...) ele (G. Rocha) propõe uma ‘Estética da Violência’, que significa violar a percepção do espectador, seus pensamentos e senso, destruindo os clichês do comportamento sociológico e político sobre a miséria. Essa exposição do espectador a essa estética, mostrando imagens de insuportável poder, faria com que o público deixasse de olhar a miséria dos países da América Latina com sentimentalismo e paternalismo”⁷.

Ivana Bentes também aborda um ponto importante acerca dos filmes que retratam “sertão” e “favela” no período pós *Cinema Novo*. Para a pesquisadora, eles estão inseridos num outro contexto e imaginário, onde a miséria é consumida como um elemento “natural” e típico” e que não se pode fazer nada para mudar a situação.

“Hoje, as favelas fazem parte da cultura de massa e seus produtos e sua população é devota à televisão, música e consumo de drogas. As favelas nos filmes dos anos 1950 e 1960 eram totalmente

diferentes. Eram sempre um lugar de sonhos idealizados sobre uma pobreza bonita e digna.”⁸

Essa afirmação pode ser notada não só nos filmes, como também nas músicas onde as favelas eram um lugar edílico, mesmo com toda a pobreza.

Ave Maria no Morro
(Herivelto Martins, 1942)

*Barracão de zinco, sem telhado, sem pintura,
lá no morro, barracão é bangalô
Lá não existe felicidade de arranha-céu
Pois quem mora lá no morro já vive pertinho do céu.
Tem alvorada, tem passarada, alvorecer,
Sinfonia de pardais, anunciando o amanhecer.
E o morro inteiro no fim do dia, reza uma prece Ave Maria
Ave Maria, Ave Maria e quando o morro escurece eleva a Deus
uma prece Ave Maria...*

Sala de Recepção
(Cartola, 1976)

*Habitada por gente simples e tão pobre
Que só tem o sol que a todos cobre
Como podes, Mangueira, cantar?
Pois então saiba que não desejamos mais nada
A noite, a lua prateada
Silenciosa, ouve as nossas canções
Tem lá no alto um cruzeiro
Onde fazemos nossas orações
E temos orgulho de ser os primeiros campeões

Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora
E as outras escolas até choram
Invejando a tua posição

Minha mangueira da sala de recepção
Aqui se abraça o inimigo
Como se fosse um irmão*

O morro, idílico e poético se transforma num palco de conflitos, problemas e contradições.

Segundo meu ponto de vista, o filme de Fernando Meirelles, mesmo distante cronologicamente da lógica do *Cinema Novo*, absorve o conceito de Rocha, onde a “Estética da Violência” faz com que o público não sinta *pena*; nem solidariedade; o filme clama por um posicionamento diante dos fatos não tão fictícios assim. A violência é realidade. Fechar os olhos para essa realidade é negar o próprio país e seus problemas.

O cinema brasileiro fora do Brasil – impressões sobre o filme *Cidade de Deus* no Japão.

Ismail Xavier, grande nome acadêmico de estudos da linguagem cinematográfica, lança uma questão crucial para se pensar:

*“Como o cinema pode efetivamente falar sobre as experiências pessoais num mundo saturado de imagens manipuladas?”*⁹

Analiso tal questionamento com base na minha própria vivência pessoal em um país estrangeiro. Olhando de fora e percebendo como ocorre o processo de manipulação das imagens do meu próprio país, é importante colocar nesse artigo algumas considerações.

Na estréia do filme *Cidade de Deus* no Japão em 2003, tanto a imprensa destinada à comunidade brasileira quanto a japonesa escreveram sobre o longa-metragem. Na versão em inglês do jornal *Japan Times* foi publicada uma coluna sob o título “Bad boys from Brazil”, escrita por Giovanni Fazio. Apesar de alguns erros cometidos pelo colunista – que não alteram o entendimento da estória, mas poderiam ter sido evitados se o mesmo tivesse feito uma pesquisa mais criteriosa e zelar pelas informações colocadas em um meio de comunicação tão importante como um jornal¹⁰ - ao dar esse título ao seu artigo já revela muito do que se espera do filme: a violência e o Brasil como *locus* do “mal”. A visão do colunista também revelou o

que já se esperava da repercussão do filme para além das fronteiras do Brasil. “*A presente ameaça da violência, a sensação de não escape e a impossibilidade de permanecer como um observador neutro*”¹¹.

Um filme como esse em terras estrangeiras desperta várias discussões e eu estava atenta para perceber como ele seria absorvido pela sociedade japonesa. Tive acesso a alguns japoneses que assistiram e pude inquirir sobre a percepção deles sobre o filme. Não tinha interesse em saber se os japoneses gostaram ou não do filme, pois como foi muito bem colocado por Arnaldo Jabor na coluna já aqui referida, não é um filme para se dizer “gostei” ou “não gostei”. A pergunta crucial é: “o que a comunidade internacional, em especial os japoneses, entenderam em “Cidade de Deus”? Essa questão, na verdade, tem uma gama de possíveis e variadas respostas, que dependem do quanto e o que compreendem e sabem sobre a realidade brasileira e seus múltiplos aspectos.

Na oportunidade que tive de conversar com alguns estudantes sobre o filme, fui inquirida: “O Rio de Janeiro é mesmo daquele jeito”? Questão direta, complicada e com resposta dúbia de minha parte: *é e não é*.

O universo cinematográfico pode ser um caminho cheio de espinhos se não soubermos diferenciar a ficção da realidade. Mas em casos como esse, num filme que trata de um assunto tão real, é ainda muito mais difícil trazer à tona essa distinção. Até onde vai a ficção e onde começa a realidade?

A violência abordada no filme pode chocar os estrangeiros, afinal o retrato de uma cidade violenta, com pessoas marcadas pelo seu meio, não é um dos melhores atributos para se ter orgulho. Mas, da mesma forma como esse filme causa essa sensação aos de fora, também chocou brasileiros que desconhecem a sua própria realidade.

A exibição de filmes brasileiros em terras estrangeiras tem que ser vista com cuidados especiais, pois não é difícil serem interpretados muitas vezes com estereótipos, lacunas e vazios históricos que somente podem ser sanados com um bom embasamento da realidade social brasileira.

O papel de brasileiros ou brasilianistas está em trabalhar com esses “espinhos”, explorando minuciosamente seus conceitos e o imaginário que os rodeiam. Tarefa nada fácil, pois para os estrangeiros, lidar com a cultura do “outro” requer uma imersão completa na realidade a ser explorada. No caso do Japão, a dificuldade parece ainda maior, não somente pela distância geográfica entre os dois países, mas principalmente pela dificuldade em vislumbrar uma realidade tão diversa, as desigualdades inerentes ao processo de formação do povo brasileiro e toda a violência que tais desigualdades acarretam.

O outro lado da moeda. O olhar estrangeiro sobre o Brasil.

As palavras imagem, imaginação e imaginário radicam do latim *imago-ginis*. Num dicionário da língua portuguesa, podemos encontrar as seguintes definições para a palavra imaginário: que só existe na imaginação; que não é real; ilusório; escultor de imagens.

O imaginário é sempre uma construção. Uma versão sobre uma realidade. E como se constrói o imaginário sobre um país? Ele é construído dentro do próprio país e também fora dele.

Existem milhares de imagens/imaginários que permeiam a idéia de Brasil. *Samba, carnaval, futebol, Amazônia. Seca, miséria, violência*. Todo imaginário se constrói a partir de um referencial “real” e com isso não podemos negar que o Brasil é um pouco de tudo isso. Mas o que não podemos fazer é limitar o Brasil a apenas isso.

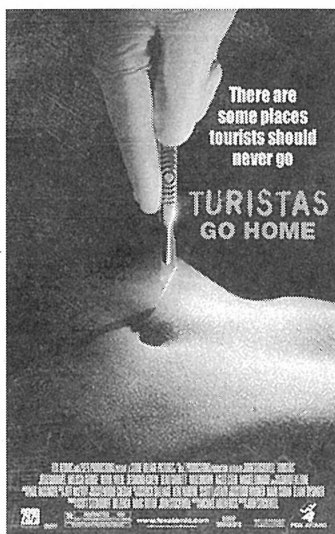
O cinema é um grande porta-voz do imaginário. Nele estão inseridas as imagens reais, as criadas e os perigosos estereótipos que são associados às imagens. Mais do que ser algo visível, o cinema é algo legível. O importante está em “ler” o que está por trás de um filme.

No final de 2006 um filme produzido nos Estados Unidos chamou a atenção da população brasileira e foi alvo de polêmicas e

críticas sobre a imagem que se cria sobre o Brasil no cinema internacional.

No filme “*Turistas*”, o Brasil é o cenário de uma estória de terror-trash, onde turistas são mortos para terem seus órgãos extraídos e doados a um hospital do Rio de Janeiro, como uma resposta aos anos de exploração dos “gringos”. O filme em si é uma representação do que se pode enquadrar na categoria “B”, sem argumentos válidos, com uma fraquíssima produção, tanto que a própria crítica norte-americana nem prestou muita atenção no longa-metragem. Mas, apesar do fracasso de bilheteria garantido, uma grande polêmica foi gerada ao mostrar um Brasil com imagens carregadas de concepções estereotipadas. A própria apresentação do filme num *website* onde o longa pode ser comprado, já é um retrato do tipo de imagem que se espera ler e ver sobre o Brasil, imagens essas que são alimentadas pela imprensa e agora também pelo cinema.

“Brazil. Beautiful women, pristine beaches, a friendly, open culture. Alex is accompanying his sister Bea and her best friend Amy for their first time abroad--young Americans who have come to exotic Brazil for fun, adventure and the promise of foreign pleasures. On a rickety bus rocketing up a twisting mountain road, they meet the beautiful Pru, who speaks the native language Portuguese, and Finn and Liam, in Brazil for the sole purpose of experiencing the beautiful Brazilian women they've heard so much about first hand. After enduring a harrowing bus crash which strands them in what seems to be the middle of nowhere, Alex, Bea, and their band of traveling companions attempt to salvage their day by seeking out a cabana bar on a nearby beach rather than wait an endless amount of time for the next bus to come by. The discovery of the beautiful and secluded beach gives way to a day in the sun and surf, an afternoon at the bar, and a night of exotic liquors and hot dancing with the locals. It's everything their vacation is supposed to be, until they wake up face down in the sand the following morning, drugged and robbed, their possessions gone, and the trace of very real danger in the air. The farther the group travels into this mysterious and isolated Brazilian community, the further they are from the possibility of escape--and the closer they come to the dark secret that waits for them in the lush jungle and underground caverns of the Brazilian jungle, and they must fight a primal battle for their lives in the most terrifying of all human traps.”



A construção de um imaginário se faz assim. Repetição de imagens, de conceitos. Seja na literatura ou no cinema, as imagens carregadas de conceitos, estão prontas para serem absorvidas e serem instaladas no inconsciente coletivo.

Não tem como negar que a sociedade brasileira é complexa e cheia de problemas, mas o que não podemos deixar acontecer é que tal complexidade se reduza a estereótipos tão grotescos.

Os brasileiros tem que se conscientizar do perigo de tais imagens para a consolidação de uma idéia. Mas uma pergunta me faço: até que ponto nós mesmos não somos responsáveis pela construção dessa imagem?

Os turistas aprendizes
Peter Burke, Folha de S.
Paulo, 17/12/2006.

**De Jorge Amado aos
"Simpsons" e ao recente filme
"Turistas", estereótipos sobre o
Brasil na mídia e nas artes se
cristalizam por convívio da
própria população**

Alguns dias atrás li num jornal britânico, o "Guardian", sobre um novo filme de horror de Hollywood intitulado "Turistas" [de John Stockwell]. É a história de oito mochileiros americanos que vão passar férias no Rio de Janeiro, onde são seqüestrados e drogados e têm seus rins retirados e vendidos. Compreensivelmente, a Riotur estaria preocupada com a notícia do filme, assim como se preocupou com um episódio de "Os Simpsons", "Blame it on Lisa", exibido pela televisão em 2002, no qual turistas americanos eram seqüestrados por um taxista, assaltados por um bando de crianças e atacados por macacos na praia. Naquela ocasião, o presidente Fernando Henrique Cardoso exigiu um pedido de desculpas e a Embratur ameaçou processar os criadores de "Os Simpsons". Desta vez, numa atitude mais construtiva que na ocasião anterior, a Riotur prometeu buscar a ajuda de uma agência publicitária para melhorar a imagem da cidade.

Por outro lado, do ponto de vista de um historiador cultural, esses são apenas os episódios mais recentes de uma seqüência muito longa de representações de mitos ou de imagens estereotipadas do Brasil. Mais precisamente, o que vemos ser representada é uma longa série de avatares dos mesmos mitos - em outras palavras, histórias que não são tanto falsas quanto exageradas.

O melhor e o pior

Nessas histórias, os protagonistas assumem dimensões supra-reais, para melhor ou para pior. Pois é possível afirmar que existem em circulação dois mitos principais relativos ao Brasil - as imagens complementares, mas opostas, do Brasil como paraíso e do Brasil como inferno. A história primeira do mito do Brasil como paraíso foi relatada por Sérgio Buarque de Hollanda, cujo livro brilhante "Visão do Paraíso - Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil" (1958, ed. Brasiliense) vai completar 50 anos em breve. O mito assumiu formas diversas ao longo de sua história posterior. Uma delas é a da terra da "democracia racial", conforme descrita por Gilberto Freyre nos anos 1930 e 1940 e reforçada por afro-americanos como Booker Washington e W.E.B. Dubois, para quem o Brasil era uma

espécie de utopia que representava tudo o que eles desejavam e de que sentiam falta nos Estados Unidos. É por essa razão que a cantora afro-americana Dionne Warwick optou por radicar-se em Salvador, dizendo, em entrevista concedida em 2002, que, "para mim, é o paraíso. Acho que é ali que Deus vive. Os valores deles (os brasileiros) estão todos no lugar certo". Essa versão do mito é elaborada e reforçada nos romances de Jorge Amado, mais especialmente em "Tenda dos Milagres" (1969, ed. Record), e, mais recentemente, em "Brasil" (1994, Companhia das Letras), de John Updike.

Uma segunda forma do mito é a imagem do Brasil como paraíso sexual (quer seja heterossexual, homossexual ou transsexual). Também essa versão pode ser encontrada em Freyre e Amado, mas ela é largamente difundida em mídias diversas. Suponhamos que você tivesse a idéia de procurar "Brasil + sexo" na internet. Um clique no mouse e aparecem mais de 9 milhões de resultados, começando -ou, pelo menos, foi o que aconteceu quando fiz a experiência recentemente- com uma série de anúncios de títulos como "Brazil - Sex for Sale" (Brasil - Sexo à Venda) ou até mesmo "Big Butt Brazil" (Brasil Bunda Grande). Esse estereótipo é reforçado, naturalmente, pela história recente sobre o plano de criação de um

museu do sexo "interativo", "Cidade do Sexo" [trabalho de final de curso apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do RJ que projeta a construção de um complexo ao longo da avenida Princesa Isabel], projetado pelo arquiteto Igor de Vetyemy e localizado perto da praia de Copacabana.

Uma terceira e mais inocente forma do mesmo mito pode ser encontrada na publicidade de agências de viagem. Uma busca na internet usando os termos "Brasil + paraíso" rapidamente gera 1,5 milhão de hits, começando por centenas de anúncios de agências de viagens, que descrevem Natal, por exemplo, Parati ou as praias brasileiras de modo geral nesses termos. Se indagarmos "para quem o Brasil é um paraíso tal" -como sociólogos e historiadores sociais devem fazer-, encontraremos uma gama de respostas que vão desde o tradicional "paraíso dos mulatos" até o moderno "turista no paraíso". Não devemos nos esquecer da idéia do Brasil como porto seguro para criminosos. Convertendo essa última idéia em narrativa, podemos descrevê-la como uma história em três partes: X infringe as leis; X foge para o Brasil; X vive feliz para sempre. O caso mais memorável de personificação dessa idéia é, com certeza, o de Ronald Biggs, cujo

percurso ganhou status de mito no filme "Prisoner of Rio" [de Lech Majewski], de 1988, mas na vida real o final feliz do mito foi substituído por doença, pobreza e o retorno à prisão na Inglaterra.

Dois mitos

Ao longo de seus 500 anos de existência, esse mito feliz vem sendo acompanhado por sua contrapartida infeliz, o mito do Brasil como inferno. "Inferno para negros", como diziam nos tempos coloniais. A versão contemporânea do mito inclui a corrupção, mas tem em seu primeiro plano a violência. Quanto à corrupção, os leitores deste jornal podem achar divertido saber que um episódio de 1999 de "The Bill", uma telenovela britânica sobre a polícia que está no ar há muito tempo, incluiu uma parte sobre o Brasil, mostrando drogas sendo trocadas por uma mala cheia de algo que se supunha fosse dinheiro mas acabou se revelando ser exemplares da **Folha**.

Voltando à internet e fazendo uma busca por "Brasil + violência", surgem quase 3 milhões de referências, começando com manchetes como "violência de gangues criminosas domina Estado brasileiro", "novas mortes em violência renovada no Brasil" ou "violência volta a correr solta pelo país". Essa ênfase na violência é ao

mesmo tempo justa e injusta. Justa porque Rio e São Paulo são cidades que têm índices de homicídios muito altos, mas também injusta, na medida em que cidades de outras regiões do mundo competem com elas nesse quesito. A quem culpar por essa injustiça? Antes que o leitor brasileiro conclua que a imprensa estrangeira deve ser a responsável por esse estereótipo pouco elogioso, vale formular uma segunda pergunta sociológica: quem produz ou, em todo caso, quem incentiva essa associação entre Brasil e violência? Recordemo-nos de alguns dos filmes brasileiros que tiveram mais sucesso no exterior nos últimos 20 ou 30 anos. Uma grande parcela deles diz respeito à violência, de "Pixote" (1981) a "Cidade de Deus" e "Ônibus 174" (ambos de 2002), além de "Carandiru" (2003). A concentração, em dois anos, de três filmes memoráveis e excelentes voltados para esse tópico gerou no público estrangeiro uma impressão que dificilmente qualquer filme isolado conseguiria, por si só.

Processo circular

Os diretores, naturalmente, quiseram fazer filmes sobre problemas sociais reais das favelas, prisões e de outros lugares, mas uma consequência não pretendida, a partir do momento em que seus filmes foram exibidos fora do Brasil,

foi reforçar a visão estereotipada do Brasil no exterior.

Trata-se de um processo circular, já que o mito do Brasil violento incentiva cinemas no exterior a escolher para exibir exatamente os filmes brasileiros que focalizam mais diretamente a violência, em lugar de selecionar filmes que tratam de outros temas, como "Dias Melhores Virão" (1989), "Carlota Joaquina" (1994) ou "Zuzu Angel" (2006). Em certo sentido, portanto, os brasileiros são cúmplices dos estrangeiros na criação de uma auto-imagem pouco elogiosa. Poderíamos até dizer que, no caso dos mitos de nações ou povos, de maneira geral, os estereótipos

externos não são inteiramente distintos dos estereótipos locais ou nativos. Pelo contrário -os dois tipos de estereótipo geralmente interagem. Voltando aos exemplos que provocaram o presente artigo, além da indignação da Riotur, é evidente que o episódio de "Os Simpsons" foi inspirado num repertório que incluía não apenas imagens de crianças de rua mas também comparações entre pessoas e macacos -e os próprios brasileiros não se queixam, às vezes, de sua tendência a macaquear? Quanto a "Turistas", o melhor modo de ver o filme talvez seja enxergá-lo como adaptação atualizada do mito mais antigo do Brasil, o mito do canibal.

Notas

¹ NAGIB, Lúcia. *The New Brazilian Cinema*. New York, I.B.Tauris, 2003. pg. XVIII.

² DIEGUES, Carlos. *The cinema that Brazil deserves*. In: *The New Brazilian Cinema*. New York, I.B.Tauris, 2003. pg. 24

³ IDEM. pg. 25.

⁴ O Cinema Novo (1951-1971) teve como principais nomes Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, entre outros. Propunham uma chamada “estética da fome”, levando para as telas de cinema temáticas baseadas na discussão do “nacional”, debatendo as versões oficiais da história e momentos brasileiros. Os excluídos da história – os moradores das favelas, os retirantes do Nordeste brasileiro, tiveram voz dentro do cinema proposto pelos cineastas do Cinema Novo. Durante a época da Ditadura Militar (1964-1985) foi censurado pela abordagem crítica que suas obras tinham sobre o subdesenvolvimento do Brasil.

⁵ BENTES, Ivana. *The sertão and the favela in contemporary Brazilian film*. In: *The New Brazilian Cinema*. New York, I.B.Tauris, 2003. pg. 121.

⁶ Idem. pg. 122.

⁷ Idem. pg. 123.

⁸ Idem. pg. 129.

⁹ XAVIER, Ismail. *Brazilian Cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character*. In: *The New Brazilian Cinema*. New York, I.B.Tauris, 2003. pg. 39

¹⁰ Giovanni Fazio comete alguns erros como: cita o nome do autor do livro *Cidade de Deus* como Walter Lins e não o correto, Paulo Lins; escreve que a personagem *Mané Galinha* era soldado antes de entrar para a gangue do “Cenoura”, mas na realidade ele era cobrador de ônibus; a atriz que faz o papel de Angélica (Alice Braga) foi citada como “filha” de Sônia Braga – a eterna *Gabriela* de Jorge Amado - mas na realidade ela é sobrinha da atriz.

¹¹ Japan Times, 25 de junho de 2003.

Bibliografia

Livros:

BERNARDET, Jean- Claude. O que é cinema? São Paulo, Brasiliense, 1980.

NAGIB, Lucia (org.). The New Brazilian Cinema. New York, I.B.Tauris, 2003.

Periódicos:

- Brasil

O Estado de S.Paulo – 27/08/2002

Folha de S. Paulo – 16/12/2006

- Japão

Japan Times – 25/06/2003

Sites:

Cinema com Rapadura: “A imagem estereotipada do Brasil no cinema”. www.cinemacomrapadura.com.br