

O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990

Giovanni Ottone

A retomada do cinema brasileiro a partir de 1994, depois da grave crise no período 1990-1993, com o risco de uma “solução final” liquidatória para o cinema nacional, é um fenômeno de grande interesse e emblemático, seja para o país, seja para um panorama internacional. Trata-se de um novo início, não simplesmente de um ciclo, de uma fase intermédica entre grandes expectativas e novos sinais de crise, mas antes de tudo, na opinião de muitos críticos, trata-se de um verdadeiro renascimento, definido também como uma retomada, ao qual corresponde a um retorno em termos de atenção e reconhecimento mundial (participações em festivais internacionais e obtenção de prêmios).

Todavia, em primeiro lugar, é preciso compreender que a presença de muitos novos autores, a retomada da atividade de diretores protagonistas já nos anos 1960 e 1970 e os novos fenômenos produtivos partem de motivações variadas que se entrelaçam e interagem. De um lado, temos o resultado de um itinerário de resistência a uma grave crise moral e a desastrosas tentativas de modernização neoliberal, mas também a procura de identidade, o anseio de liberdade e de renovação expressiva, depois dos 20 anos de ditadura militar e, enfim, um certo nacionalismo por reação ao colonialismo cultural norte-americano. De outro, existem as medidas legislativas, administrativas e econômicas de uma nova política de incentivo à atividade cinematográfica por parte do governo federal.

A conotação mais saliente da nova produção, bem consolidada a partir de 1996, é a sua variedade, um fato e um valor ao mesmo tempo, um quadro multicultural e uma diversidade que tornam difícil a caracterização bem delimitada de perfis estilísticos e temáticos. Na situação atual, a ausência de movimentos estéticos capazes

de impor um estilo dominante determina uma situação diferente das anteriores, marcadas por tendências hegemônicas (basta pensar no Cinema Novo e no Cinema Marginal nos anos 1960 e 1970): o autor prevalece, sendo o fator decisivo para a qualidade da produção, mas reina o pragmatismo.

Segundo o crítico Ismail Xavier, o cinema nacional atual mostra a sua diferença em relação ao passado, mas não tem a preocupação de efetuar rupturas e, num certo sentido, privilegia a continuidade e a retomada de temas clássicos com uma nova leitura. Há, portanto, uma reflexão menos ostentada e menos desconstrutiva da que se afirmou nos anos 1960 e 1970 e uma maior atenção à “experiência” contemporânea. E os diretores, sobretudo, estão mais abertos às colaborações, não valorizam as questões de princípio e não enfatizam a luta por um cinema de autor contra a uniformização do mercado. No quadro da liberdade de estilo, consentida pelas medidas legislativas de apoio, o diretor, por convicção pessoal, dirige o seu projeto num sentido ou noutro: a inclusão do filme no circuito do “cinema de arte” ou a tentativa de comunicar com o grande público.

Para o crítico José Carlos Avellar, o cinema dos anos 1990 apresenta uma relação dialética com o dos anos 1960. Partindo de confrontos estéticos e de comparações, ele afirma: “Os filmes atuais procuram estabelecer um diálogo com o passado recente, um diálogo um pouco discurso, um pouco desafio, um pouco consenso, um pouco recusa, um diálogo/desafio”. E ainda, integrando a tese anterior: “Hoje a câmera, quase sempre num tripé, escreve, assim como a câmera, quase sempre na mão, ontem falava... hoje escrever (como era a fala dos anos 1960) é um processo de sensibilização e também um processo de novo encontro com o pai (o Cinema Novo?)”.

Tentaremos, então, aprofundar esse tema, além das coordenadas críticas expostas acima, analisando brevemente o contexto político e social, percorrendo os aspectos gerais do cinema dos anos 1980, os motivos da crise do início dos anos 1990, as tendências temáticas e estéticas atuais, as características das imagens e da imaginação e abordando, enfim, alguns aspectos da produção, da distribuição e do mercado.

Sociedade e cinema: da volta à democracia à opção reformista

Durante a ditadura militar o cinema brasileiro viveu 20 anos sem liberdade de expressão, mas se desenvolveu podendo valer-se de um sistema de financiamento, a fundo perdido, do Estado. O movimento do Cinema Novo, que tentou criar um novo cinema nacional antiindustrial que rejeitasse as estruturas tradicionais de distribuição e exibição, foi obrigado a estabelecer uma aliança, inicialmente tácita e depois declarada, com o Estado autoritário. Muitos diretores participaram dos programas estabelecidos pelo Instituto Nacional do Cinema, criado em 1966 pelo regime militar, e receberam financiamentos da Embrafilme, a agência estatal para o cinema, criada em 1969, encarregada pela produção e distribuição. A ação desta que, no período de

maior desenvolvimento (1976-1988), chegou a produzir em média oitenta filmes por ano, estimulou a participação de empresários particulares e facilitou os empréstimos bancários. A aliança mencionada acima foi de certo modo formalizada quando, em 1973, o cineasta Roberto Farias tornou-se diretor da Embrafilme. É a época da expansão das atividades da agência estatal e do *slogan* “Mercado é cultura” do diretor Gustavo Dahl. O debate estético entre os autores singularmente e entre grupos dos mesmos foi animado e a divergência expressou-se na alternativa entre adaptar-se às orientações do governo, dependendo do Estado para o financiamento produtivo, ou recusá-las. Esta situação, estabelecida na metade dos anos 1970, produziu a realização seja de obras atentas ao que era aceitável para o mercado, que marcaram, portanto, um retorno a um tipo de cinema mais tradicional, seja de filmes caracterizados por uma procura modernista através da experimentação.

Os anos 1980 nasceram sob o indício de uma proclamada reviravolta libertária. O regime do presidente João Figueiredo alimentou muitas ilusões através de iniciativas de concretização, no que diz respeito à cultura e ao espetáculo, do projeto de abertura política. A censura se atenuou e a tímida retomada do debate político entre o público chamou a atenção da mídia para o cinema nacional que reconheceu a possibilidade de enfrentar novos temas, com mais liberdade, informando até sobre os mais graves problemas sociais. Todavia, o resultado complexivamente foi controverso e em grande parte frustrante com a exceção de alguns filmes de maior consistência pelo seu núcleo dramático, pela sua procura introspectiva em relação a personagens representativos da vida comum ou pela ótica humanista. Mas muitas vezes estes, além das intenções artísticas, tornaram-se fechados em si mesmos e/ou crípticos e foram condenados ao insucesso comercial. Desenvolveu-se, então, uma semiindústria de filmes “populares”, destinados ao grande público, principalmente comédias ou obras fáceis e até os novos videoclipes. Muitos destes representavam um verdadeiro prolongamento de programas de sucesso do rádio, da televisão ou do teatro de *boulevard*. Apesar disso, é preciso lembrar que, na década de 1980, a televisão brasileira consolidou-se no papel de grande produtora e exportadora de dramaturgia autóctone convencional e original ao mesmo tempo (as assim chamadas telenovelas). Além disso, não podemos esquecer a ofensiva ideológica, produtiva e distributiva do cinema hollywoodiano muito mais eficiente e avançado tecnicamente do que o cinema nacional e, talvez, até mesmo preferido por um corpo social brasileiro dividido e fragmentado no qual convivem difusamente aspectos de modernidade e de subdesenvolvimento.

As eleições presidenciais de 1985 foram organizadas com um sistema de colégios eleitorais destinado a garantir a vitória do candidato patrocinado pelos militares. Todavia foi eleito, surpreendentemente, o candidato da frente de oposição: Tancredo Neves. Este fato determinou o fim da influência dos militares no sistema político, celebrada por manifestações públicas de entusiasmo por parte de milhões de brasileiros. O aspecto

trágico veio com a inesperada morte de Tancredo, por doença cardíaca, nas vésperas da sua posse. Segundo as regras constitucionais, o seu candidato à vice-presidência, José Sarney, tomou posse no seu lugar. Houve, então, um êxito contraditório, dado que Sarney, não muito conhecido, havia de certo modo apoiado os militares até 1984. Durante o seu mandato assistiu-se a um crescimento da inflação fora do comum (com índices de 2% ao dia, 80% ao mês e 1000% ao ano) com conseguinte histeria coletiva e grave prejuízo para as atividades produtivas e comerciais. Em 1990 a dívida externa do país chegou a uma dimensão enorme, equivalente a 115 bilhões de dólares. Enquanto isso, em 1988, o Congresso aprovou uma nova Constituição mais liberal que, teoricamente, garantia os direitos civis e os direitos humanos.

Em 1989, as primeiras eleições presidenciais propriamente democráticas legitimaram a vitória de Fernando Collor de Mello, que prevaleceu sobre o candidato Luiz Inácio “Lula” da Silva, ex-sindicalista e líder do Partido dos Trabalhadores (PT). O neoliberal Collor tomou posse prometendo reduzir a inflação e combater a corrupção, mas no final de 1992 foi afastado pelo fato de ter sido indiciado por corrupção grave, com a acusação de ter subtraído com fraude e extorsão mais de um bilhão de dólares (todavia, em 1994 a Corte Suprema julgou-o não culpado de corrupção passiva e ele livrou-se da prisão).

Pouco depois do início do seu mandato, o presidente Collor começou um ousado e rápido processo da assim chamada modernização do país, abrindo o mercado brasileiro à concorrência externa e decretando uma inédita legislação monetária de emergência que determinou na prática, o bloqueio forçado das contas bancárias e a transferência temporária de 80% dos depósitos, em favor do Estado. Conseqüentemente se propôs a redimensionar o dispositivo administrativo estatal eliminando várias fundações e instituições públicas. Em especial, rebaixou o Ministério da Cultura para Secretaria e estabeleceu o repentino fechamento de vários organismos culturais entre os quais a Embrafilme. Em decorrência disso em 1992 foram produzidos e distribuídos só dois longas-metragens brasileiros. A intervenção foi também favorecida por uma campanha jornalística sistemática de desestabilização dos organismos de gestão do cinema nacional em nome de vagos conceitos de moralização. Contemporaneamente foi abolida o “sistema de quotas” estabelecido pela CONCINE (a agência estatal que regulamentou a atividade cinematográfica de 1975 a 1990) que obrigava os cinemas a garantirem, na programação das salas, um tempo de exibição fixo para os filmes brasileiros (até 140 dias em 1982).

Em seguida ao *impeachment*, Collor foi deposto e o vice-presidente Itamar Franco foi proclamado presidente, segundo a norma constitucional. A sua administração revelou-se correta e competente e, sobretudo, teve o mérito da introdução da nova moeda, o real, mediante o chamado Plano Real, idealizado pelo ministro da Fazenda Fernando Henrique Cardoso, que produziu um imediato crescimento econômico, acabando com a superinflação.

Itamar Franco criou a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e, em 1993, promulgou a Lei do Audiovisual (Lei n. 8685) que estabelece um sistema de incentivos fiscais à produção e à distribuição (na prática permite um abatimento fiscal de 70% do imposto a pagar sobre os lucros das empresas estrangeiras de distribuição cinematográfica mediante o investimento na produção de filmes brasileiros e estabelece que tanto empresas quanto pessoas físicas podem participar do financiamento da produção audiovisual nacional, obtendo descontos fiscais). Além disso é preciso citar outros dois acontecimentos da mesma época que favoreceram a retomada da atividade cinematográfica e a sua abertura democrática a vários diretores até então limitados à direção de curtas-metragens. Em novembro de 1992 a prefeitura do Rio de Janeiro criou a agência de distribuição de filmes, vídeos e programas televisivos brasileiros, denominada Riofilme, destinada também ao financiamento e à co-produção de curtas e longas-metragens brasileiros e à iniciativas culturais e de promoção. O Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, no curso das três seleções promovidas entre 1993 e 1994, contribuiu à finalização de 90 projetos (25 curtas, 9 médias e 56 longas-metragens).

Em 1994, o sociólogo e professor universitário, centrista e social-democrático, Fernando Henrique Cardoso ganhou as eleições presidenciais batendo novamente o candidato do PT, Lula. Cardoso, apoiado por uma formação política composta por partidos centristas e de direita também, encorajou o desenvolvimento econômico de acordo com os organismos financeiros internacionais. Garantiu o crescimento favorecendo os investimentos de capitais estrangeiros, que chegaram no curso desses anos a uma dimensão recorde, e decretando numerosas privatizações de empresas públicas. No curso do seu primeiro mandato a moeda manteve-se estável e a taxa de inflação foi contida. Obtendo no parlamento uma modificação constitucional, ele teve a possibilidade de concorrer às eleições presidenciais de 1998 e ganhou, superando mais uma vez Lula. Logo depois, a crise econômica, em parte decorrente da conjuntura internacional, determinou a desvalorização do real, mas no ano 2000 a economia voltou a crescer. Apesar de algumas melhorias no sistema educacional público, de uma tentativa tímida, largamente ineficaz, de iniciar a reforma agrária (num país dominado pelo latifúndio e pela prática corrupta da grilagem, o registro ilegal das propriedades de terras, transferidas do patrimônio público para particulares) e da criação de alguns programas de assistência e de bem-estar social, a progressiva perda de credibilidade de Cardoso derivou essencialmente da sua escassa ou nula iniciativa na luta contra a grave corrupção presente a nível político e social.

No início do século XXI o Brasil, mesmo apresentando bons resultados em termos de modernização tecnológica e industrial, encontra-se a enfrentar graves emergências sociais. O serviço nacional de saúde é extremamente carente (o plano de saúde privado é uma necessidade custosa raramente acessível para quem não pertence à classe média), as grandes cidades são superpovoadas e ciclicamente em

crise no caso de modestas emergências ambientais, em muitas zonas persistem as especulações imobiliárias, poluição e problemas ecológicos, muitas áreas rurais assistem à convivência entre latifúndio e subalimentação. E, sobretudo, ademais da corrupção, o maior problema é a violência, em grande parte ligada ao narcotráfico, às disputas de terras e ao crime contra proprietários e indivíduos de posses (assaltos à mão armada, furtos e seqüestros). Frente a estes problemas é evidente que as políticas neoliberais, mesmo em uma versão social-democrática, faliram e é claro que até a burguesia industrial teme a colonização capitalística americana (os EUA insistem na criação de um mercado único de livre comércio, o tratado ALCA, que os ligue estavelmente a todos os países da América Latina).

Portanto, estavam presentes todos os pressupostos para a afirmação de uma alternativa política que apostasse num reformismo avançado. Nas eleições presidenciais de novembro 2002 o eterno candidato do PT, Luiz Inácio “Lula” da Silva, obteve uma vitória eleitoral com 63% dos votos no segundo turno (cerca de 56 milhões de votos), batendo o candidato social-democrático, José Serra, ex-ministro do governo de coalizão de Cardoso. O programa político de Lula intitulado “Um Brasil decente”, com a promessa de distribuição de terras (aos 23 milhões de agricultores), de duplicação do salário mínimo (atualmente cerca de 65 dólares mensais), de um projeto gigantesco de luta contra a fome (44 milhões de habitantes, cerca de um quarto da população, vivem abaixo da linha de pobreza) e de luta intransigente contra a corrupção, abriu uma brecha seja na classe popular, seja entre a classe média. Todavia, o desafio é sério, considerando a enorme dívida externa do país que soma 270 bilhões de dólares e a desvalorização de mais de 30% do real em relação ao dólar nos últimos 18 meses antes da eleições. E ainda, atualmente estão emergindo grandes contrastes no partido principal da coalizão de governo, no próprio PT, diante das iniciativas do executivo que efetuou cortes de orçamento de vários ministérios, reduziu os investimentos na área social, apresentou um projeto de lei de reforma da previdência para os funcionários públicos fortemente hostilizado pelos sindicatos.

A retomada da produção cinematográfica, a partir dos anos 1994-1995, foi caracterizada por uma variedade de filmes, diferentes entre eles, sem gêneros específicos, realizados com o financiamento complementar da legislação de incentivos (entre os quais citamos também a Lei Rouanet, a Lei Mendonça e a Lei da Agência Nacional do Cinema, ANCINE). O primeiro grande sucesso da retomada, que totalizou um público de mais de um milhão de espectadores, foi *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati. Nos três anos sucessivos verificou-se uma tendência comum entre os novos cineastas: o aprofundamento da tentativa de confronto entre o Brasil real e uma certa redescoberta dos problemas atuais da pátria. O filme mais emblemático foi, sem dúvida, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, que obteve também um grande sucesso internacional. Evidenciou-se um fenômeno repetitivo: diretores de origem social burguesa ou da classe média mostram um

interesse antropológico, e sinceramente humano, em relação às classes e à cultura populares, com especial referência aos movimentos religiosos. Trata-se de filmes que comunicam coragem, ternura e esperança em relação ao país, mas não apresentam nenhum projeto político ou ideológico. Contemporaneamente, no período 1996-1998, a produção conheceu um ulterior incremento graças a uma modificação provisória da Lei do Audiovisual que elevou o limite de abatimento dos impostos permitido às empresas, garantindo novas fontes de financiamento.

O sucesso de um cinema com uma forte originalidade autoral, que se qualifica pelo respeito da narração e pela pesquisa lingüística, com obras que muitas vezes se colocam entre a ficção e o documentário, foi reconhecido internacionalmente. Por três anos, filmes brasileiros foram escolhidos para o concurso ao Oscar para o melhor filme estrangeiro: *O quatrilho*, de Fabio Barreto (1995, indicado em 1996), *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto (1997, indicado em 1998) e *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998, indicado em 1999). Os cineastas brasileiros viram a oportunidade de inclusão no mercado internacional, assim como os componentes da classe média, na época da equiparação real/dólar, viram a possibilidade de se libertar do complexo de inferioridade que os classifica como habitantes do Terceiro Mundo.

O ano de 1998 é considerado o ápice da retomada e, de fato, desde janeiro de 1999, com a primeira drástica desvalorização do real, assistiu-se a uma momentânea redução na participação das empresas privadas no cinema. Todavia, nestes últimos anos são muitos os sinais de novas iniciativas de apoio à produção (por exemplo, por parte da gigante industrial Petrobrás, do Banespa e da TV Cultura) e da vontade de superar a precariedade na distribuição e na exibição de filmes nacionais. Enfim, um ótimo sinal vem do novo governo, dado pelo presidente Lula, para o qual foram nomeados o famoso músico Gilberto Gil, para dirigir o Ministério da Cultura, e o diretor e crítico cinematográfico Orlando Senna, para dirigir a Secretaria do Audiovisual.

Características e tendências do cinema dos anos 1990

A crise sufocante e o colapso produtivo ocorridos em 1990, em seguida ao fechamento da Embrafilme e do CONCINE, chegaram no momento em que o cinema brasileiro vivia uma fase de esgotamento do seu dinamismo e de perda da originalidade estilística e temática. No final dos anos 1980, perante a hipertrofia crescente da televisão e o processo mundial da “nova ordem” na esfera da produção audiovisual, decaiu a tendência do cinema para entrar em sintonia com o contemporâneo, enfrentando, de uma forma muito específica, a “questão nacional” com várias temáticas e referências, embora existissem diferentes tendências conflituosas.

Com efeito, nos anos 1980, as transformações do cinema brasileiro emergiram em várias áreas territoriais, São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro, mas a produção mais emblemática de um novo cinema foi a paulista. Os diretores paulistas (Suzana

Amaral, Chico Botelho, Djalma Batista e Sérgio Bianchi, por exemplo), ainda que com propostas diferenciadas, correlacionaram-se com as modificações econômicas e sociais produzidas pela crescente urbanização de grandes massas populares e reformularam o diálogo entre os gêneros.

É útil, além disso, recordar o filme que mais emblematicamente recapitula o processo de interação entre o Cinema Novo e a vida política nacional, a partir do início dos anos 1960. Trata-se do famoso documentário *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), de Eduardo Coutinho, que condensa 20 anos de regime militar e mistura a história do próprio filme com a das pessoas com quem o cineasta dialoga. O filme integra a estrutura do documentário político tradicional, mostrando um estilo didático e neo-realista (na primeira parte, filmada em 1964), com as mais modernas técnicas de cinema apreendidas também da experiência televisiva, articulando o discurso sobre o estado de consciência, sobre a evolução dos destinos e sobre o resgate da identidade. E ainda, a equipe de produção está abertamente visível, tornando mais contundente o contato com a atualidade tratada (na segunda parte, filmada em 1984).

Paradoxalmente, a partir de 1985, com a instituição da nova democracia republicana, concluiu-se uma fase fecunda do pensamento sobre o cinema e sobre o país e prevaleceu a dissolução das referências culturais modernas presentes a partir dos anos 1960. Nesse quadro, o cinema nacional, não conseguindo constituir um público fiel, nem planificar modelos para superar a dependência quase total do financiamento estatal, diante da crise financeira do próprio Estado, chegou ao final dos anos 1980, desprovido de legitimidade social e incapaz de se opor ao projeto liquidatório neoliberal.

Pode-se, portanto, afirmar que a crise do período 1990-1993 estabeleceu um hiato radical entre o ciclo produtivo anterior e a retomada e, conseqüentemente, a nova dinâmica foi bem diferente. A partir de 1994-1995 o diretor se reconhece como parte integrante dos meios de comunicação de massa, que transforma freqüentemente em temática. Há uma mudança evidente no modo de compreender o papel da fotografia, do cinema e também da televisão na formação do argumento e no modo de conceber o jogo de poder, no qual os produtores de imagens estão inseridos. Muitas vezes o diálogo crítico com os produtos da cultura de massa acontece através da inclusão dirigida das suas regras e a rejeição final do espírito da produção mais comercial.

Como já foi dito, a característica mais marcante do cinema dos anos 1990 é a sua variedade de estilos e diversidade, protegida certamente pela presença da nova legislação de apoio e ajuda à produção. Uma coisa parece, todavia, certa: a retomada tem a ver com a mesma vontade de fazer cinema a qualquer preço dos anos 1960. O cinema brasileiro conta histórias numa língua que lhe pertence, descobre o Brasil e recupera as identidades num determinado espaço e tempo. Segundo uma expressão

de Walter Salles (usada para definir a experiência de Dora em *Central do Brasil*), o cinema atual “vive um processo de resensibilização”.

Além disso, um dos aspectos mais positivos do fenômeno é a sua difusão, em termos produtivos, em vários estados da República federal (Amazonas, Brasília, Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Sul), que rompe o monopólio virtual do eixo Rio-São Paulo, presente nos anos 1970 e 1980.

É um cinema que compete com os problemas de representação da experiência, buscando dominá-la e, uma vez aceita a crise do realismo e de uma alegoria nacional totalizante, tenta compor histórias que põem em cena o diálogo com a ficção mais popular (o melodrama, o *film noir*, a chanchada, o *thriller* etc.). Em certos casos privilegia uma continuidade temática ou retoma, com uma nova interpretação, temas clássicos: o sertão e a seca; os cangaceiros; a migração e a viagem; a alma feminina; a tradicional oposição entre cidade e campo; o debate sobre a identidade nacional e a representação alegórica do poder. Mas, sobretudo, há o interesse em analisar, fazer conhecer e tornar protagonistas as zonas de fronteira e as áreas de ruptura social.

As problemáticas da vida urbana, especialmente nas favelas, as escolhas religiosas e os aspectos da violência (bandidos, narcotraficantes, polícia, justiça, prisões) são os temas a partir dos quais se desenvolvem as maiores novidades de narração e de linguagem cinematográficas. Há uma dramaturgia disposta a explorar os aspectos táticos destas situações limite onde emerge o princípio do “salve-se quem puder”. Em especial modo, o cinema confronta-se com a violência aceita como horizonte comum, ao mesmo tempo cotidiano e imprevisível, definido por um estado de coisas que projeta sobre comunidades inteiras o cenário das disputas de território nas guerras entre gangues rivais, sem uma solução possível a médio prazo.

A partir das reflexões acima mencionadas, tentaremos efetuar um *excursus* de vários autores e filmes na tentativa de identificar como foram recuperados e/ou escolhidos alguns núcleos temáticos e, então, distinguiremos, provavelmente de modo um pouco arbitrário e impróprio, algumas tendências.

Para dar uma idéia da capacidade de exprimir a tristeza de uma época, a sensação sufocante de estranheza e de abandono, mas também a vontade existencial de resistência juntamente ao anseio pelos aspectos explicitamente estéticos e filosóficos, parece-nos oportuno começar com *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas. É um filme de raro requinte visual e sonoro, que se situa no ápice da produção de toda a década. Filmado com uma emocionante fotografia em preto e branco, é “urgente” e emblemático porque conta a história de alguns jovens brasileiros de 20 anos, perdidos do outro lado do Atlântico (na impossível busca de um novo “pai/país”, na península ibérica) na fase absurda derivada do caos provocado pela política econômica do presidente Collor e, sobretudo, pelo bloqueio dos depósitos bancários em 1990. É uma metáfora total construída com um processo inverso, da ficção ao fato real, uma saga moderna de exílio e perdição que enche os olhos do

espectador do primeiro ao último fotograma. A sua força deriva da rejeição de um único gênero. O filme, de fato, começa com um melodrama, desenvolve-se como um policial e termina como um trágico *road movie*. É um filme introspectivo, com diálogos nada coloquiais, embora densos de palavras, com uma trama de interesse crescente, que nos prende pelos estados de espírito tormentosos dos personagens. Sofisticado e inteligente, amargo e radical, obtém sempre o efeito dramático mais agudo graças a enquadramentos construídos milimetricamente, a eficaz coluna sonora e ao empenho dos atores.

Todavia, o filme citado como primeiro grande sucesso da retomada é uma ousada comédia, insolente e impudica, com um alto nível de comicidade grotesca, realizada com um orçamento surpreendentemente baixo para a época e com um elenco de atores debutantes e distribuída inicialmente graças ao esforço voluntário da própria diretora. Trata-se de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, que narra fatos de um período crucial da história nacional, aquele considerado como o início do processo de independência, e enfrenta um importante elemento cultural, a monarquia luso-brasileira. Não é um filme histórico, mas pessoal e biográfico, reforçado pelo artifício de fazer contar em inglês, por um escocês, as aventuras e desventuras dos aristocráticos da família real (fugidos da Europa conquistada por Napoleão e refugiados na colorida e culturalmente bem diversa Rio de Janeiro), apresentados como feios, comilões, erotomaníacos, obtusos e inimigos da higiene. Talvez até haja uma certa influência das fórmulas cômicas norte-americanas, todavia, o filme de Carla Camurati, diverge totalmente pela sua irreverência e originalidade de linguagem e, sobretudo, suscitou debates e polêmicas e marcou a volta do cinema para um papel de estímulo à reflexão sobre a identidade e sobre a história nacional.

O quatrilho (1995), de Fabio Barreto, foi um outro grande sucesso. Conta uma história de amor, traição e recomposição das situações pessoais, insistindo sobretudo no tipo do *self-made man* e adaptando ao clima do Sul do Brasil, na época da grande imigração italiana, algumas fórmulas dramáticas das novelas da Rede Globo. Um filme leve, romântico, com uma boa ambientação natural e uma fotografia preciosa, mas bastante superficial na descrição dos personagens.

Enfim, é oportuno citar, no que diz respeito a um cinema mais pessoal, de autor e poético, que também teve a sua importância no processo de renovação expressiva e de resistência ao desânimo da época da crise produtiva, *Alma corsária* (1994), de Carlos Reichenbach. Trata-se de um longo *flashback*, uma viagem no tempo, na vida de dois amigos, de classes sociais opostas, a partir de um livro de poesias-memórias, do qual os dois são autores, no momento da sua apresentação oficial. É um filme sutil e alegórico que, a partir do seu olhar sobre a amizade entre dois homens, na sua verdadeira essência, reúne um quadro das manifestações comportamentais humanas mais importantes de uma época, a da ditadura, em termos sociais, políticos e

artísticos. Resulta disso um traçado da fisionomia mental, intelectual e emotiva de uma geração. E ainda, a sua particularidade deriva do fato de que, além das imagens, há um papel bem definido para a música que interfere na narrativa numa função comunicativa que vai além do racional e dirige o destino dos personagens. Esta é particularmente essencial para o protagonista mais marginal e concentrado no seu mundo interior, excluído da realidade objetiva.

Entre os núcleos temáticos mais significativos certamente emerge o do diálogo com obras e gêneros do Cinema Novo, em filmes diferentes entre eles. Por exemplo, *Capitalismo selvagem* (1994), de André Klotzel, que focaliza a questão da identidade no eixo São Paulo/Amazonas e define-se na sua ambivalência tentando mostrar o objeto criticado e fazer a crítica ao mesmo tempo. E, sobretudo, o resgate de um universo típico do cinema dos anos 1960, o sertão, e de um tema, o cangaço, que foi um mito, e um gênero, definido também “nordestern”, que compreende obras-primas como *O cangaceiro* (1952), de Lima Barreto, e *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963), de Glauber Rocha. Portanto, um retorno ao Nordeste, a região agrária formada pelos estados denominados Ceará, Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, a parte sul do Maranhão e a parte norte da Bahia (que cobre 18% do território brasileiro e contém 29% da população nacional), e ao sertão, a faixa de território que se estende no interior dos estados mencionados acima e chega até Minas Gerais, a mais pobre do país, atormentada por uma terrível seca crônica. Todavia, trata-se de filmes que, na maior parte, não partem de nenhuma análise política ou econômica (diferentemente do Cinema Novo) e afastam-se do gênero, preferindo exercícios de imaginação, visões nostálgicas e idealizadas ou a evocação de percursos de migração e de viagens iniciáticas. O sertão é representado como um lugar essencial, de verdade e de essência pura (e, quando ambientado no passado, um lugar com precisos valores éticos), no qual o homem é colocado diante da sua natureza, da sua condição e do seu destino sem possibilidade de fuga.

Entre os exemplos mais interessantes citamos alguns filmes. *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariri, cearense e sertanejo, retoma os personagens históricos dos dois últimos cangaceiros, tendo como fio condutor a incrível história de amor entre Corisco, o Diabo louro, e a sua mulher, Dadá, desde o seu primeiro encontro até o trágico duelo final com a Volante. O diretor tem o objetivo artístico de focalizar o significado metafísico da relação do cangaceiro (um personagem apresentado como unitário e paranóico) com Deus e a questão da vida e da morte. *Baile perfumado* (1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, nordestinos também, conta a aventura do fotógrafo e *cameraman* de origem libanesa Benjamin Abraão que viajou na região dos Agrestes, nos anos 1920-30, e filmou corajosamente o mítico chefe cangaceiro Virgulino Lampião, a sua fascinante companheira Maria Bonita e o seu grupo. É sabido que Lampião gostava muito de cinema e o diretor tenta nos mostrar a sua imagem de poder efetivo, mas aponta sobretudo para as suas fraquezas humanas,

para a vaidade, a preguiça e até a luxúria. É um filme audaz que busca o confronto entre estímulos modernos (o uso singular da filmadora, o som e a montagem) e a tradição do argumento tratado, numa releitura quase *pop*, e define em novos termos a relação entre o sertão e a costa. *O sertão das memórias* (1996), de José Araújo, também cearense e sertanejo, é caracterizado pela reminiscência autobiográfica e familiar e nos leva em uma viagem místico-onírica pelo seu vilarejo situado no interior da região. Há uma espécie de classicismo visual a partir do início do filme com a lente panorâmica sobre uma parede de fotografias em preto e branco, *ex-votos* deixados pelos sertanejos na igreja de Miraima. Aqui também o sertão é visto do mar, ponto de partida dos personagens nas suas peregrinações em direção ao interior, uma realidade na qual se amalgamam a terra, o sol com a sua luz ofuscante e as pessoas do povo. E, em duas situações opostas, o grande espetáculo, embora carente de aprofundamento dos personagens, que oferece *A guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Resende, que reevoca a comunidade camponesa dos Canudos no estado da Bahia, organizada segundo princípios de um comunismo primitivo e destruída pelo exército, em 1897, com um massacre de 30.000 pessoas, e o experimentalismo de *Crede-mi* (1997), de Bia Lessa e Dany Roland, que filma em super-oito, com a câmera na mão, um laboratório teatral, a partir do drama *Der Erwählte*, de Thomas Mann, realizado com a população do interior do Ceará.

Enfim *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, que conta a viagem iniciática, do Rio de Janeiro até Cruzeiro do Norte e Vila do João, de um menino de nove anos, Josué, à procura do pai que mora no Nordeste. Uma obra magistral, densa de referências ao cinema brasileiro antecedente que já tratou o tema da migração, iluminada pela presença de uma grande atriz, Fernanda Montenegro, e que lembra o grande cinema neo-realista italiano. O sertão aqui é a meta de uma volta emotiva (em oposição à cidade), é a projeção romântica de uma dignidade perdida e torna-se a terra da pacificação e da reconciliação social (Josué, a geração jovem, reencontra as suas raízes e Dora, a geração velha, reencontra a ética e a humanidade).

Também a favela é um território no limite da “civilização moderna”, onde trabalhadores comuns (com uma grande presença de afro-brasileiros) convivem com bandidos e onde se pode tocar com a mão a miséria e a violência. Referimo-nos, então, a alguns filmes que, com espírito e estilos diferentes, forneceram imagens de uma realidade marginalizada que reage chocando-se com violência no mundo que a rejeita. *Como nascem os anjos* (1996), de Murilo Salles, é uma comédia dos horrores que se transforma em tragédia através de uma espiral surrealista de equívocos inacreditáveis e de situações violentas. Filmado na forma de um “*huis clos*”, é um antimelodrama que conta a história de três crianças moradoras da favela carioca do morro de Santa Marta, que irrompem por acaso numa rica casa de São Conrado e terminam matando uma empregada doméstica e seqüestrando dois norte-americanos temporariamente residentes. *O primeiro dia* (1998), de Walter Salles e Daniela

Thomas, é um filme absolutamente emocionante e intenso que narra um encontro casual entre um homem e uma mulher na noite do fim do milênio. Ambos estão desesperados por motivos distintos e pertencem a contextos sociais muito distantes. João vem de uma favela, condenado a 30 anos de prisão, foi liberado no dia 31 de dezembro de 1999 com a condição de assassinar o seu melhor amigo. Logo depois que cometeu o homicídio se dá conta de que está sendo seguido, percebe que foi usado e sabe que será eliminado. Esconde-se no telhado de um edifício elegante em Copacabana e vê Maria, uma mulher jovem, que, naquela mesma noite, se vê abandonada pelo marido sem nenhuma explicação, e que está para jogar-se no vazio, aniquilada de dor. Ele a segura no último segundo e por um único momento um homem e uma mulher, símbolos de um país dividido, se unem e se amam, enquanto que lá embaixo na praia todas as pessoas do Rio, vestidas de branco, festejam o novo milênio. Mas poucas horas depois, João, deitado na praia, será justicado com um tiro na nuca por policiais corruptos e Maria, que olha para ele do mar, cairá no horror e no desespero. O encontro impossível concluiu-se e a rebelião contra a ordem pré-estabelecida das coisas foi destruída. *Orfeu* (1999), de Carlos “Cacá” Diegues, transpõe o trágico mito grego do Orfeu e Eurídice transferindo-o para o coração do carnaval carioca e ambientando-o numa favela (na verdade, um lugar virtual porque as tomadas foram feitas em 5 ou 6 favelas diferentes). Trata-se de uma fábula um pouco delirante, que faz emergir plenamente a pobreza, a generosidade, a criatividade, mas também um certo caráter dissipador, a fragilidade e a crueldade presentes na população das favelas. A qualidade da fotografia, a esplêndida coluna sonora realizada por Caetano Veloso e o ótimo elenco dão força a um filme não desprovido de incertezas. *Amarelo manga* (2002), do pernambucano Cláudio Assis, descreve um universo popular no qual se entrelaçam as histórias de alguns personagens obscuros que vão e vêm e se encontram nos bares, num decadente hotel do centro de Recife e nas favelas. Carnal e direto, distante da fria radiografia antropológica, o filme é rico em cores e, sobretudo, contém uma linguagem com expressões populares deliciosas e abundantemente vulgares. *Rua 6 s/nº* (2002), do veterano João Batista de Andrade, é filmado em Brasília e mostra as peregrinações de Solano, um jornalista sem trabalho, que vagueia pelas favelas à procura de uma fantasmática mulher loira para lhe entregar o dinheiro que lhe fora confiado por um velho moribundo esfaqueado por um menino de rua. Um *thriller* atípico, com uma sábia abordagem documentarística, que mostra a ameaça contínua da violência e termina com uma surpresa final. *O homem do ano* (2002), obra-prima de José Henrique Fonseca, narra, com eficazes tons surreais, a irresistível parábola social de um jovem morador de uma favela carioca. Depois de ter punido com a morte um pequeno malandro do bairro que havia debochado dele, o protagonista, em vez de ser preso, é cumprimentado por todos (inclusive pela polícia) e inicia uma carreira como matador de aluguel para acertar pequenas e grandes vinganças pessoais, até ser

proclamado “homem do ano” pela associação dos comerciantes. Abrirá uma empresa de vigilância e proteção, mas no fim será passado para trás pelo seu conselheiro e pelos seus protetores e não hesitará em matar estes também.

Alguns dos filmes comentados anteriormente também abordam o tema da violência que é o assunto central de muitos outros. Entre eles, citamos dois, do jovem diretor paulista, de grande talento, Beto Brant. *Os matadores* (1997) é um filme inteligente, original e surpreendente, sendo caracterizado por uma narração lógica, geométrica e construída com um claro apelo ao raciocínio do espectador. Na verdade, conta duas histórias: uma aparente e linear e a outra oculta que se revela somente no final. Na primeira, temos as aventuras de Múcio, um matador de aluguel, proveniente do Paraguai, que mata segundo as ordens de um fazendeiro na zona da fronteira entre os dois países; os seus crimes são contados em *flashback* por um velho parceiro. A segunda, é a do jovem que escuta as histórias. O resultado é um filme clássico, absolutamente antiparodístico, sério e moderno ao mesmo tempo, de rara elegância estética e profundidade moral. *O invasor* (2002) é só aparentemente um *thriller*, filmado com pleno controle do assunto e com sábia reinvenção dos mecanismos deste gênero. Na verdade, é muito mais do que isso, porque traça um quadro cru, muito expressivo e eficaz, do lastimável estado da ética no país e da criminalidade e da violência habitual ainda mais impressionante pela sua abrangência social. A história, narrada evitando qualquer princípio moralista, refere-se a temas fortes como o poder e a ambição, a amizade e a traição, a perversão e a contaminação comportamental entre indivíduos da classe popular e das classes média e alta. Dois jovens engenheiros pagam um assassino profissional para eliminar o terceiro sócio da empresa de construção deles. Cumprido o delito, o matador chega ao escritório da empresa e, aos poucos, invade a vida e o trabalho deles, não porque quisesse uma recompensa maior, mas porque pretende fazer parte nos negócios e efetuar uma escalada social.

Contra todos (2004), do diretor paulistano Roberto Moreira, é um filme muito duro que documenta a impressionante realidade dos comportamentos e das relações humanas no ambiente social da favela. O diretor privilegia a ação nos ambientes fechados, com habilidosas tomadas em digital com a câmera na mão, usando com eficácia o espaço cênico e os planos fechados. Neste drama, no qual não existem outras saídas, além da trágica e incontrolável tendência à autodestruição do protagonista e da traição recíproca de todos contra todos, ressalta a pesquisa antropológica desprovida de qualquer moralismo. E é preciso ter presente que não se trata de denúncia, mas de crua representação de seres humanos que, em alguns casos, pensam em poder conciliar uma suposta adesão aos princípios de vida religiosa na fé evangélica com uma prática de violência absoluta que se exprime através da vingança terrível e no tranqüilo trabalho de assassino profissional para acertar, sob encomenda, pequenas e grandes discórdias pessoais. E ainda, *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi,

que, alternando ficção e documentário, oferece imagens verdadeiras e paradigmáticas das duras condições de vida, dificuldades e desagregação das relações sociais e humanas, falta de solidariedade e violência, presentes no país. A panorâmica vai da migração interna à prostituição, à homossexualidade, à corrupção política, aos homicídios impunes, ao problema dos camponeses sem terra do interior do país. É um olhar frio, mas nunca estéril, que põe a nu uma sociedade em busca contínua de uma identidade e de uma estabilidade que não existe.

Uma outra tendência que vale a pena citar, em consideração à alta qualidade de alguns exemplos, é constituída por filmes relativos à identidade feminina. Eles abordam sentimentos e comportamentos de mulheres em diferentes situações. Entre muitos títulos podemos citar: *As meninas* (1996), de Emiliano Ribeiro; *Mil e uma* (1996), de Suzana Moraes; *Iremos a Beirute* (1998), de Marcos Moura; *Eu não conhecia Tururu* (2000), de Florinda Bolkan; *Amélia* (2000), de Ana Carolina. São filmes muito diferentes, alguns são suaves e elegantes, outros são irônicos ou grotescos, outros são vagamente melancólicos e nem sempre o estudo psicológico das personalidades é bem delineado.

Comentaremos, porém, cinco desses filmes. *Um céu de estrelas* (1996), primeiro trabalho de Tata Amaral, é uma tragédia paulistana que se passa quase toda entre as paredes de uma casa pobre de um bairro popular. A ação se concentra no último encontro entre Dalva, uma cabeleireira que, seduzida pelas imagens televisivas, quer ir embora dali e Vítor, o seu amante, um operário metalúrgico, desorientado e frustrado, que tenta impedi-la. O filme, um outro *huis clos* angustiante, é uma lenta descida ao inferno, com uma tensão crescente no diálogo e no comportamento ambíguo dos dois personagens, às vezes calmo, quase cordial, às vezes violentíssimo, até chegar ao final intensamente dramático. *Através da janela* (1999), segundo trabalho de Tata Amaral, descreve a relação conflituosa e carregada de um erotismo velado entre uma senhora já na terceira idade e seu filho único, ainda jovem, que poderia abandoná-la a qualquer momento para se casar. A terrível incerteza e a contínua suspeita levam a mulher ao desespero e ela termina se fechando diante de qualquer possibilidade de solucionar o problema racionalmente. O cinema de Tata Amaral tem um forte valor autoral, sobretudo pela sua refinada sensibilidade no uso do espaço cênico, fechado, asfíxiante e essencial para a progressão dramática, e do tempo, caracterizado por um ritmo cadenciado e irreversível que estimula a expectativa do espectador. *Eu, Tu, Eles* (2000), de Andrucha Waddington, apresenta o extraordinário retrato de uma mulher do campo que, em um casebre isolado no sertão, convive sob o mesmo teto com três maridos, administrando a família com uma sabedoria antiga e sendo capaz de tornar harmônica a estranha situação. Na realidade, cada homem, com suas características, responde a uma necessidade basilar da mulher, um oferece-lhe carinho, outro segurança e o terceiro o prazer sexual. É um filme que recria o estilo de um antigo cinema brasileiro de cenário rural, indaga sem psicologismo uma certa

alma feminina e descreve uma relação especial entre a mulher e a natureza. *Latitude zero* (2000), primeiro trabalho de Toni Venturi, é um drama existencial que se passa no Mato Grosso, em um ambiente duro e inóspito, em meio a uns poucos casebres de madeira próximos a uma mina abandonada, à beira de uma estrada de terra por onde passam caminhões que nunca param. Em um restaurante há muito tempo fechado e sem clientes, instala-se uma mulher grávida de oito meses, confinada ali por um oficial militar que a engravidou. Este envia até a mulher um subalterno que havia cometido um crime, para livrá-lo da justiça. O homem a seduz, rouba-lhe o dinheiro economizado e a abandona. Depois volta quando ela já havia dado à luz. A mulher havia encontrado ouro na mina e trabalha duramente. A relação entre os dois recomeça mas logo se deteriora, sobretudo por causa da decadência mental do homem, até chegar ao final (inesperado), dramático, sangrento e liberatório. Os personagens do filme são o espelho de uma condição humana extrema (a relação deles com a comida e com o sexo lembra o comportamento animal), que é, no entanto, uma alegoria a um Brasil esquecido ou ignorado pela cultura urbana. *Narradores de Javé* (2003), da diretora paulistana Eliane Caffé, é baseado em uma idéia original e explora o rico universo de mitos, lendas e estórias contadas oralmente, presentes no interior do nordeste. A ação se passa num pequeno vilarejo, Javé, do interior do estado da Bahia, que em poucos meses o vilarejo desaparecerá porque será totalmente submerso pela massa de água de um lago artificial que se formará depois da construção de uma gigantesca barragem de um complexo hidroelétrico. Diante do eminente perigo, a pequena comunidade decide recorrer à única estratégia de defesa e oposição considerada possível para salvar o vilarejo, ou seja, escrever a “história oficial” de Javé, para que as autoridades o preservem em nome dos seus altos valores históricos e culturais. O único candidato a escritor, que deverá transcrever os episódios históricos e lendários, contados oralmente pelo povo, é um estranho personagem, preguiçoso, anárquico e pouco confiável para qualquer tipo de trabalho, mas com a grande qualidade de saber escrever fluentemente. A essência do filme está no entusiasmo e na riqueza verbal e de imaginação que emerge das narrações. É portanto, um mundo mítico e mágico de cultura popular, onde muitas vezes a mesma história é contada em quatro ou cinco versões diferentes e não é possível encontrar um acordo entre os narradores.

Alguns filmes descrevem com perspicácia os mecanismos do poder e da política na história recente do país, durante e depois da ditadura militar. *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, reconstrói a ação de um comando guerrilheiro urbano que, em 1969, seqüestrou o embaixador americano no Brasil, Charles Elbrick. Apesar da linguagem cinematográfica um pouco convencional e do uso de algumas fórmulas do gênero, o filme demonstra uma boa economia de fatores dramáticos e os personagens são tratados sem convencionalismo. Falado em boa parte em inglês, mostra a tendência, comum a outros filmes, de ser preparado para o mercado

internacional. *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, conta o atormentado dilema de quatro amigos que, reunidos para uma viagem de lazer, encontram por acaso o militar que os havia torturado, quando estiveram detidos, no período da ditadura. Com um ritmo envolvente, o diretor descreve com eficácia as incertezas e as dúvidas sobre a identidade do torturador e depois as discussões e o dramático confronto para chegar à punição que gostariam de lhe infligir, e, até o final-surpresa. *Doces poderes* (1996), de Lúcia Murat, oferece um quadro sério e competente do envolvimento dos jornalistas nas campanhas eleitorais. No filme temos um amplo repertório do comportamento dos políticos e dos jornalistas, a sua relação de interseção ou de simbiose e o problema da manipulação publicitária da informação.

Outros filmes abordam o tema da identidade nacional apresentando como argumento tanto personagens da literatura e da cultura dos séculos XIX e XX, quanto a população indígena no momento do encontro com os colonizadores portugueses. Neste último caso foram realizadas obras de uma certa dignidade cultural, porque, apesar da trama bastante convencional, o empenho na pesquisa etológica e no respeito pela cultura indígena é genuíno e, em parte, satisfatório. Entre outros, citamos *Brava gente brasileira* (2001), de Lúcia Murat, e *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes. *Desmundo* (2004), de Alain Fresnot, é um filme cru e melodramático ambientado em 1570, na região costeira dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre Paraty e Ubatuba. Conta a história de uma jovem órfã, crescida num convento, mandada para o Brasil pela rainha de Portugal e obrigada a casar-se, contra a sua vontade, com um colono mais velho. Além de mostrar uma segura técnica narrativa de acordo com cânones clássicos, o filme se destaca pela verossimilhança da encenação e pelo cuidadoso estudo antropológico que consentiu recriar os costumes da época e até os diálogos num idioma espúrio no qual se misturam vocábulos portugueses arcaicos, espanhóis e dos índios guarani. É preciso lembrar, também, o documentário *Índio do Brasil* (2001), de Sylvio Back, que constrói uma espécie de autocrítica do cinema, enquanto percorre modalidades e imagens com as quais foram descritos os índios nos últimos 80 anos. O documentário mostra partes de muitos filmes nacionais e estrangeiros cujo tema são os índios e critica as iniciativas de integração forçada, preconizada pelo Exército, desde os primeiros anos da República.

Outros filmes tratam da classe média urbana. Entre os mais significativos, citamos o recente *O outro lado da rua* (2004), do diretor carioca Marcos Bernstein. A história se passa nos nossos dias e é ambientada em Copacabana, bairro que tem a particularidade de ser habitado por muitíssimos idosos, de extração social pequeno-burguesa ou de classe média, ainda ativos e extrovertidos. O filme conta a história de Regina (Fernanda Montenegro), uma funcionária pública aposentada, de 65 anos, que mora sozinha no seu apartamento, em companhia de uma cadelinha. Ela é um pouco cínica, visivelmente insatisfeita com a sua rotina e tem uma personalidade brusca e difícil. Todavia, é uma mulher que quer se sentir ativa e útil e deseja mostrar-se capaz,

por isso tornou-se uma informante da polícia local ajudando a capturar delinquentes e pequenos traficantes de droga. Uma noite, enquanto observa com um binóculo o edifício mais elegante situado em frente ao seu, é convicta de ter assistido a um obscuro e inquietante homicídio. Informa-se e descobre que o suposto assassino, que ela espiou, é o estimado juiz aposentado Camargo (Raul Cortez) e que, de fato, na noite anterior a sua mulher havia morrido. A partir daquele momento, Regina inicia a sua investigação pessoal e não hesita em se deixar envolver numa relação ambígua com Camargo. É um filme rico de sensibilidade, com um andamento contemplativo, que delineaia emoções contidas e trata, sem psicologismos inúteis, do desenvolvimento dos sentimentos, da restrição à incerteza, da dúvida em relação à confiança. E ainda, vale mencionar o ótimo aspecto documentarístico e a total credibilidade dos cenários urbanos: as ruas, a praia e as pessoas de Copacabana.

E enfim uma breve menção, no âmbito dos diretores da última geração, a filmes que focalizam o tema da família, especialmente o personagem paterno. Trata-se da vontade de falar de uma pressão social, superior e incontestável, que determina o comportamento desta figura na família e a obriga a agir de acordo com alguns princípios (a lei, a honra, o dever, a tradição etc.) que fazem dele o opressor e a vítima ao mesmo tempo. Citemos dois estreantes. *Bicho de sete cabeças* (2001), de Lais Bodanzky, narra com sinceridade a destruição psicológica e o parcial aniquilamento de um jovem estudante, independente e criativo que é internado pelo pai em várias clínicas de tratamento para doentes mentais depois de ter descoberto que o filho tinha fumado maconha. *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, representa a adaptação do romance homônimo do escritor de origem libanesa Raduan Nassar. Descreve uma família camponesa, de origem árabe, mas de religião católica, no início do século XX, dominada pela figura do pai que impõe uma moral muito rígida. O filho protagonista, vítima da situação, e atormentado sexualmente, praticará incesto com a irmã mais nova. Trata-se de um filme de grande ambição e audácia formal, que combina elementos musicais, teatrais e literários com uma liberdade estética e com sugestões visuais fora da norma.

Enfim, citamos um diretor que se dedica com uma sensibilidade especial ao mundo dos jovens. Trata-se de Jorge Furtado, um porto-alegrense com pouco mais de 40 anos, que fundou a casa de produção “Casa de Cinema de Porto Alegre”, um verdadeiro grupo de profissionais com os quais realizou, a partir de 1984, 12 curtas e dois longas-metragens. *Houve uma vez dois verões* (2002) é uma comédia sobre problemas de adolescentes centrada na descrição da sexualidade e da dificuldade em enfrentar as próprias responsabilidades. É a história do encontro de Chico, um estudante de 17 anos, com Rosa, uma moça um pouco mais velha, muito bonita, mas extremamente misteriosa e irremediavelmente mentirosa. Furtado consegue representar com eficácia as dúvidas e as angústias dos dois personagens, através de uma descrição, repleta de humor, das suas aparentes normalidades, da maneira como

eles se comportam e se comunicam. *O homem que copiava* (2003) é uma comédia rica de humor negro que demonstra grande sensibilidade e talento na representação, leve e sem maneirismos, de um universo de adolescentes e jovens adultos. É a história de um jovem negro que é operador de fotocópias em uma livraria-papelaria de um bairro operário de Porto Alegre, mas a sua paixão verdadeira é desenhar *cartoons*, na qual exprime o seu talento. Furtado narra com naturalidade uma série de acontecimentos inusitados com reviravoltas rocambolescas que levará os quatro protagonistas a um final feliz no alto do morro do Corcovado, no Rio, ricos e felizes, depois de momentos de desespero e suspeitas recíprocas. A força do filme está, certamente, no ótimo roteiro que define um mecanismo narrativo repleto de acontecimentos inesperados, propondo um jogo de caixas chinesas no qual cada esclarecimento parece esconder um engano. Todos os detalhes têm um significado preciso, não segundo uma lógica fria, mas através de um processo inteligente que estimula a nossa curiosidade para adivinhar o que é verdade e o que é mentira.

O documentário pode, com certeza, ser considerado uma vanguarda na produção audiovisual nacional. Muitos dos diretores que apareceram, ou reapareceram, nos anos 1990 têm-se dedicado ao documentário, alternando-o com a direção de obras de ficção. É preciso lembrar que na época definida como “primavera das curtas”, de 1986 a 1994, quando a crise do cinema foi parcialmente salva pela significativa produção de curtas-metragens, as obras essenciais e mais criativas foram exatamente os documentários, que manifestaram sinais importantes de renovação e de experimentalismo. O programa de televisão Globo Repórter também foi um exercício para muitos diretores, nos anos 1970 e 1980, trazendo à tona a figura do mais interessante documentarista brasileiro vivo, Eduardo Coutinho. Atualmente a produção é garantida, mesmo que com muitas contradições, por algumas redes de televisão e por algumas produtoras independentes.

O documentário brasileiro focaliza aspectos urgentes da sociedade, realizando enquetes sobre situações da vida comum, pessoais e coletivas, de grande interesse público, porque ignoradas pelos veículos de comunicação de massa. O resultado é uma tipologia humana que reflete sobre o próprio presente em busca de um futuro diferente. De filmes diferentes emerge um aspecto comum: a presença forte do autor que mantém as obras longe da objetividade aparente, distante e didática, das reportagens e dos programas jornalísticos de televisão.

São muitos os documentários que abordam o tema das diferenças religiosas no país: as contradições do catolicismo, o forte avanço dos evangélicos, as raízes africanas, entre as quais a mais difundida religião popular conhecida comumente como Umbanda, o sincretismo e as seitas messiânicas. Em *O chamado de Deus* (2000), José Joffily indaga com argúcia as razões da vocação eclesiástica e especialmente o fenômeno de massa representado pelo padre-animador Marcelo Rossi. Podemos citar, porém, outros filmes: *Iaô* (1976) e *Deus é um fogo* (1987) de Geraldo Sarno; *Fé*

(1999), de Walter Oliveira; *Pierre Fatumbi Verger* (2000), de Lula Buarque de Hollanda; *Viva São João* (2002), de Andrucha Waddington. E enfim, *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho, que revela a alma do povo e a rede de crenças presente em uma favela do Rio, onde convivem centenas de etnias diferentes.

As pessoas, o seu dia-a-dia, seus sonhos e suas esperanças são o tema da pesquisa de Eduardo Coutinho em *Babilônia 2000* (2000), ambientado em uma favela do Rio, mas também no seu recentíssimo *Edifício Master* (2002), no qual encontra alguns moradores de um grande prédio de Copacabana, não longe da praia, de 12 andares, com 23 apartamentos por andar. O seu estilo é admirável: simples, fascinante, inquieto e enfim poético, com as entrevistas como centro dramático e a equipe de filmagem que aparece e desaparece da tela. *Saudade do futuro* (2000), de César Prates, também fala de gente comum, mas em uma condição sintomática: os nordestinos migrados para trabalhar na grande metrópole paulista e a criação de uma nova identidade feita de poesia oral e de música, uma vez que o trabalho não é o único valor da vida. *À margem da imagem* (2003), primeiro trabalho do diretor carioca, estabelecido em São Paulo, Evaldo Mocarzel, é uma extraordinária viagem pelas vidas, pensamentos, filosofia e espírito dos moradores de rua, de São Paulo. O filme se caracteriza pela sua sincera curiosidade e a sua honestidade intelectual e pela integração ativa entre o diretor e as pessoas entrevistadas. *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), do diretor paulista Paulo Sacramento, é um belíssimo *instant movie* que passa a palavra aos detentos de Carandiru, a mastodôntica prisão de São Paulo. São as histórias da vida cotidiana e das verdadeiras dinâmicas interpessoais e institucionais que ocorriam atrás das grades da prisão posteriormente demolida.

A questão da violência e da amargura da vida cotidiana nas favelas é o tema central de *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles, que expõe, com coragem, honestidade intelectual e verdadeira humanidade, as perguntas fundamentais e as respostas, através das palavras dos traficantes de droga e dos policiais, subalternos e chefes, de um jovem soldado e dos moradores, muitas vezes entre a cruz e a espada. *Fala tu* (2004), do jovem diretor carioca Guilherme Coelho, oferece uma visão interessantíssima da vida de alguns jovens nas favelas do Rio. Coelho escolheu os seus protagonistas a partir dos seus interesses comuns e envolvimento com a música *rap* afro-brasileira, um gênero onde se concentram hoje as maiores novidades experimentais, o espírito de denúncia social e a vontade de novos horizontes culturais. O espectador é introduzido na realidade cotidiana da favela: as relações interpessoais, a vida familiar, o jogo do bicho, as rádios piratas, a religião, mas também os assaltos e o narcotráfico. Sobre argumentos semelhantes, citamos o sugestivo *Rap do pequeno príncipe* (2000), rodado em Recife por Paulo Caldas e Marcelo Luna, e a crua enquete sobre as conseqüências da macroeconomia nos setores mais pobres da população em *A dívida da vida* (1993), de Otávio Becerra. *Ônibus 174* (2003), do diretor carioca José Padilha, reconstrói a dinâmica angustiante

e revela os bastidores de um trágico episódio que aconteceu na zona sul do Rio no dia 12 de junho de 2000. Naquele dia um ex-menino de rua, Sandro do Nascimento, assaltou à mão armada um ônibus de linha, fazendo os passageiros reféns por quatro horas, no curso das quais tentou uma negociação com a polícia, que havia rapidamente circundado o veículo. Esse fato dramático foi inteiramente filmado ao vivo por vários canais de televisão e manteve milhões de pessoas em todo o país grudadas ao vídeo. Padilha narra a sua enquete sobre o caso de assalto e seqüestro paralelamente com a história da vida desgraçada do próprio Sandro de Nascimento, da sua transformação de menino de rua em bandido e do contexto social e cultural no Rio nos últimos vinte anos.

Enfim, *Justiça* (2004), primeiro trabalho da diretora carioca Maria Ramos, filmado num tribunal de primeira instância, no Fórum de Justiça do Rio de Janeiro. A câmera fica simplesmente ali, é um instrumento de observação de um verdadeiro teatro social, acompanha o cotidiano de vários personagens, as pessoas processadas por pequenos delitos e aqueles que trabalham diariamente ali (defensores públicos, juízes, promotores de Justiça e advogados). Focaliza o espaço físico do Tribunal, os corredores, o processo verbal efetivo com citações dos códigos e o desenvolvimento dos debates, com filmagem direta, sem entrevistas. É um universo institucional extremamente fechado com rituais e palavras incompreensíveis aos demais. O documentário revela ao público a verdadeira estrutura do poder judiciário muito mais do que qualquer ensaio técnico ou didático.

Em síntese, pode-se afirmar que os documentários brasileiros desses últimos anos, resgatando uma disposição que já existia no cinema dos anos 1960, testemunham o esforço de criar formas de composição cinematográfica diretamente inspiradas na realidade. Estes exprimem uma reflexão a partir do cotidiano para interrogar, contemporaneamente, a coisa observada e o modo de observá-la.

Concluindo, o cinema da retomada é um cinema vital e profissional com uma dinâmica de diversidade e uma vasta riqueza de temáticas. Os diretores, embora atentos à questão da identidade nacional e à necessidade de um cinema brasileiro que supere definitivamente uma condição de subdesenvolvimento, não traduzem nos próprios filmes a convicção de serem porta-vozes de uma coletividade. Diante das pressões comerciais que induzem a uma ficção industrial e de mercado que especule sobre temas “nacionais-populares”, bem representada pela retórica da Rede Globo de Televisão, com suas novelas e minisséries, os diretores reagem de maneira diferente. Para alguns se trata de uma referência legítima, para outros de um referencial para a crítica. Pode-se então afirmar que o desafio para a superação da fragilidade institucional e para a defesa e o desenvolvimento das conquistas estéticas emersas ou *in fieri* ainda está em aberto.

Notas de análise da produção, da distribuição e do mercado

Para completar o nosso discurso sobre o cinema da retomada consideramos oportuno resumir, em breves notas, algumas reflexões relativas à produção, à distribuição, à exibição e ao mercado dos filmes brasileiros dos anos 1990. Trata-se de fornecer dados sintéticos de estatística e de analisar problemas cruciais dos quais depende a possibilidade, para um cinema de tanto interesse, de ampliar o espaço de difusão e de estabelecer estratégias que o tornem também comercialmente competitivo.

Começando da produção nacional, é necessário lembrar, mais uma vez, que, no início dos anos 1990, no período imediatamente sucessivo ao fechamento da Embrafilme, a interrupção foi praticamente total. Em 1990, não foi produzido nenhum longa metragem e foi distribuído somente um. Em 1991, a situação se repetiu. No final de 1992, com a criação da Riofilme, foram distribuídos contemporaneamente três filmes, mas somente na cidade do Rio de Janeiro e para um público muito instruído. Em 1993, os quatro filmes produzidos e distribuídos tiveram uma circulação mais ampla. A Riofilme começou a participar de iniciativas de produção, o Ministério da Cultura realizou ações concretas de promoção de projetos selecionados, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e o Governo Federal promulgou a Lei do Audiovisual.

A partir de 1994, ano em que foram produzidos seis filmes e 10 foram distribuídos, evidenciou-se a retomada da atividade cinematográfica nacional. Em 1995 foram produzidos 10 filmes, distribuídos 14 e assistiu-se a um extraordinário sucesso de público, com mais de um milhão de espectadores. Em 1996 a produção atingiu o número de 40 filmes, quota que se manteve mais ou menos constante nos anos sucessivos. Calcula-se que, sobretudo entre 1994 e o ano 2000, 55 novos diretores realizaram o seu primeiro longa-metragem.

Finalmente, ao longo dos anos 1990 verificou-se um fenômeno global de presença contemporânea de autores de uma nova geração, provenientes também da publicidade (por exemplo, Tata Amaral, Beto Brant, Eliane Café, Toni Venturi etc.), de expoentes de uma geração intermediária (Walter Salles, Murilo Salles, Sérgio Bianchi etc.) e de veteranos, já ativos na época do cinema novo (Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Reichenbach, Paulo César Saraceni etc.). A riqueza cultural deriva também da diversificação geográfica, considerada a atividade de diretores residentes em vários estados: Amazonas, Ceará, Pernambuco, Espírito Santos, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul e, naturalmente, Rio de Janeiro e São Paulo.

Nos anos 1960 e 1970, no Brasil, o mercado cinematográfico foi dominado pelo setor da distribuição que estabeleceu e impôs as suas regras econômicas tanto aos produtores quanto aos exibidores. A situação começou a modificar-se nos anos

1980 com o crescimento da influência da televisão que provocou uma diminuição de mais de 50% da presença de público nas salas, em relação à década anterior: enquanto em 1978 foram vendidos um total de cerca de 211 milhões de ingressos, em 1988 esta cifra reduziu-se a 108 milhões. Por outro lado é preciso considerar a diminuição do número de salas de 3270 em 1975 para pouco menos de 1100 em 1988.

O quadro geral, favorecido pela relativa estabilidade econômica e pelo controle da inflação, começou a apresentar sinais de mudança em 1995, quando o volume total de negócios ficou em torno de US\$ 200 milhões. Numerosos fatores contribuíram para elevar a fatura citada à atual cifra de cerca de US\$ 600 milhões.

Em primeiro lugar convém observar que o preço médio das entradas que, até a metade dos anos 1990 nunca havia sido mais do que dois dólares, em 1995 passou para 4,5 dólares e atualmente está entre cinco e sete dólares.

Em segundo lugar é necessário ilustrar alguns dados e alguns aspectos relativos à exibição dos filmes e conseqüentemente às salas cinematográficas. De acordo com uma estimativa da *Variety* em 1994 o total global de salas estava reduzido a 800, mas a partir de 1997 assistiu-se a uma transformação que se reforçou nos anos sucessivos e hoje é dominante. Nos últimos anos verificou-se um maciço fechamento de pequenos cinemas de bairro, deficitários, que foram substituídos pelos multiplex nos *shopping centers*. Algumas grandes companhias internacionais (Cinemark e UCI inicialmente e, atualmente outras como Hoyts, Warner Cinemas, Cinebox, Luso-mundo, Great Union etc.), em concorrência ou associadas ao Grupo Severiano Ribeiro, tradicional líder nacional na detenção de salas, investiram milhões de dólares na construção de sistemas multiplex, até alcançar o número atual, superior a 200, em todo o país. As vantagens oferecidas pelos multiplex são várias: ampla escolha de filmes; aproveitamento total do espaço; economia de escala e automatismos de gestão; menor risco e maior atração para o público, graças à alta rotatividade dos filmes em programação. Calcula-se que cada um desses complexos registre uma média de presença semanal de mais de 30 mil pessoas. Assim o número total de salas aumentou para cerca de 1200 em 1996, para 1700 em 1998 e, atualmente, é de aproximadamente 2000. O resultado foi, conseqüentemente, um crescimento substancial do público global. Conforme estatísticas tivemos 52 milhões de ingressos vendidos em 1997, 70 milhões em 1998 e 75 milhões em 2001. A relação ingresso/habitante é igual a 0,4.

Em um cenário de mercado amplamente dominado pelos filmes de produção norte-americana, o espaço de público para o cinema nacional sofreu o seguinte andamento. A partir do recorde de audiência para os filmes brasileiros igual a 30% do público total em 1978, em 1988 o percentual já foi reduzido para cerca de 12% e entre os anos de 1990 e 1993 foi inferior a 1%. Em 1995 verificou-se um incremento extraordinário, equivalente a 400% de espectadores, somente para filmes brasileiros, em relação aos anos de 1993-94, ocupando um espaço equivalente a 4-5% do total. Em 1998 a taxa de ocupação do mercado aumentou de novo, alcançando 8% e em

2001 chegou a 9%, igual a cerca 7 milhões de espectadores. É preciso considerar que, a partir de 1999, a entrada em campo, em nível produtivo, do grupo TV Globo, que criou a empresa Globo Filmes, contribuiu para o crescimento e para o lançamento publicitário do cinema brasileiro. Em 2003 registrou-se, segundo os dados definitivos, um aumento formidável de público nacional para os filmes brasileiros: os espectadores passaram de 7.293.790 do ano de 2002 para cerca de 22.000.000 em 2003, que corresponde a 22% sobre quase 100 milhões de ingressos nas salas cinematográficas. Foram lançados comercialmente 30 longas-metragens brasileiros, equivalente a 15% do total dos filmes exibidos. Embora algumas revistas (por exemplo, a Revista de Cinema) tenham cunhado o termo “Globollywood”, para ressaltar que estatisticamente 92% dos espectadores nacionais correspondem à audiência de somente 10 longas-metragens produzidos ou co-produzidos pela empresa multimídia Globo, é certo que o setor cinematográfico também cresceu em termos qualitativos e encontra o favoritismo do público apesar da enorme concorrência no mercado dos filmes norte-americanos.

Existem muitos outros fatores que contribuíram para os resultados positivos descritos: a forte retomada da atividade crítica e teórica com o aumento de publicações de vários tipos (livros, revistas especializadas etc.); uma maior abertura por parte da imprensa (escrita, audiovisual, pela internet) com informações sobre a rodagem e o lançamento de filmes brasileiros; a ampliação da programação nos cinemas. Especialmente no Rio de Janeiro a administração municipal propôs uma redução da taxa local para as salas que projetem filmes brasileiros por um período superior à quota, ainda em vigor, de 28 dias por ano, para cada sala, estabelecida pelo Ministério da Cultura. A este propósito um dos atos mais significativos do governo Lula foi a promulgação de um Decreto Presidencial, que entrou em vigor imediatamente em janeiro de 2004, que quase dobrou o número de dias de exibição obrigatória de filmes brasileiros nas salas, aumentando de 35 para um mínimo de 63 dias por ano. Além disso, é oportuno indicar também o programa Petrobrás Cultural promovido em 2004 pela empresa petrolífera estatal. Trata-se de uma iniciativa de subsídio de projetos cinematográficos, com critério misto de avaliação dos projetos que considera tanto os seus valores culturais quanto os seus valores comerciais.

As notas precedentes, mesmo se baseadas em dados estatísticos, são insuficientes para uma análise crítica dos problemas e das limitações atuais do cinema nacional quando se trata de seleção de projetos, de financiamento produtivo e das carências permanentes na distribuição e na exibição. Para isso seria necessário resgatar as críticas e sugestões dos diretores e de seus associados, considerando o fato que atualmente não existem novas propostas legislativas para o cinema nacional a nível federal. Um vasto panorama de opiniões foi recolhido por Lúcia Nagib no livro, publicado em 2002, intitulado *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, nascido de um projeto de pesquisa do Centro de Estudo de Cinema do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-

SP. Não é possível reportar aqui detalhadamente o debate, mas é útil citar alguns problemas emergentes.

A Lei do Audiovisual (uma medida, ainda de um modo geral vista em termos positivos), com o seu conteúdo liberalizante, favoreceu uma fragmentação dos incentivos financeiros. Funcionaria melhor se houvesse um maior controle do profissionalismo dos projetos, com pedido de certificação por parte do Ministério da Cultura. Evidentemente o sistema atual favorece o fato que a decisão de financiar ou não um projeto é posta nas mãos dos diretores de *marketing* das produtoras que utilizam critérios de julgamento sempre discutíveis e/ou puramente comerciais.

Com relação à distribuição e à exibição, lamenta-se a inércia da política federal e a necessidade de criar modalidades e redes alternativas de distribuição de filmes brasileiros. Na realidade a distribuição nas salas é ainda precária e insuficiente. Muitas vezes, também no Rio e em São Paulo, a única possibilidade de assistir a alguns longas-metragens, especialmente documentários, é oferecida pelas pequenas salas de museus ou de centros culturais (por exemplo, o Espaço Unibanco ou o Centro Cultural Banco do Brasil). É evidente dessa forma o risco de criar guetos.

Giovanni Ottone é crítico de cinema.

Referências bibliográficas

BILHARINO, Guido. *O cinema brasileiro nos anos 90*. Uberaba: Edição Instituto Triangulino de Cultura, 2000.

Cinémas d’Amérique Latine. Revue annuelle de l’Association Rencontres Cinémas d’Amérique Latine de Toulouse (ARCALT). Toulouse, Ed. Presses Universitaires du Mirail, n° 4 (1996), n° 5 (1997), n° 7 (1999), n° 8 (2000), n° 10 (2001), n° 11 (2002).

LABAKI, Amir. *Cinema brasileiro*. São Paulo: Publifolha, 1998.

Made in Spanish ’97. Coord. Teresa Toledo, Ed. Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1997.

Made in Spanish ’98. La distribución y la exhibición en IberoAmérica. Coord. Teresa Toledo, Ed. Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1998.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

TOLEDO, Teresa (dir.). *Utopia y realidades: el cine latinoamericano de los noventa*. Ed. Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2001.

_____. *Costruyendo el cine (latinoamericano)*. Ed. Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2002.

VIEIRA, João Luiz (org.). *Cinema Novo and beyond*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1998.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

Resumo

Os documentários brasileiros destes últimos anos resgatam uma disposição que já existia no cinema dos anos 1960: testemunham o esforço de criar formas de composição cinematográfica diretamente inspiradas na realidade. O objetivo deste ensaio é mostrar a relação dialética que o cinema dos anos 1990 apresenta em relação ao dos anos 1960. Analisa-se brevemente o contexto político e social, percorrendo os aspectos gerais do cinema dos anos 1980, os motivos da crise do início dos anos 1990, a retomada, as tendências temáticas e estéticas atuais e alguns aspectos da produção, da distribuição e do mercado.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; documentários brasileiros, cinema 1980; cinema 1990; retomada.

Abstract

On the last years, the brazilian documentaries had rescued a disposal that was already existing on the cinema of the 1960's: testimony the effort of creating forms of cinematographic composition directly inspired in reality. The objective of this essay is to show a dialectical relation between the cinema of the 1990's and the one presented on the 1960's. It analyses, in a short way, the political and social context, covering the general aspects of the 1980's cinema, the reasons of the crisis in the early 1990's, the present thematic and aesthetical's tendencies, the retaking process and some aspects related to production, distribution and market.

Key-words

Brazilian cinema; brazilian documentaries; cinema 1980; cinema 1990, retaking process.