

JUSSARA FRANÇA

“PRECISAMOS TER UM CINEMA NACIONAL?”

A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO:

1993-2002

Doutorado – História Social

PUC-SP  
São Paulo  
2005

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM  
HISTÓRIA DOUTORADO

“PRECISAMOS TER UM CINEMA NACIONAL?”

A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO:

1993-2002

Tese apresentada à Banca Examinadora da  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,  
como exigência parcial para obtenção do título  
de Doutor em História Social, sob a orientação  
da Profa. Dra. Déa Ribeiro Fenelon

Jussara França

São Paulo  
2005

## Folha de Aprovação – Banca Examinadora

Dra. Dea Ribeiro Fenelon (orientadora)

Dra. Denise Bernuzzi de Sant'Ana

Dra. Maria do Rosário Cunha Peixoto

Dr. Marcos Antônio da Silva

Dra. Regina Helena Alves da Silva

À memória de meu pai,  
Francisco França Júnior.

## Resumo

O tema deste trabalho é a “Retomada” do cinema nacional, desde a criação da Lei do Audiovisual, em 1993, até a constituição da ANCINE em 2002. Duas indagações direcionaram a pesquisa: *precisamos ter um cinema nacional?* Qual cinema queremos ter? Elas exigiram reflexões em três aspectos que compõem o fenômeno cinematográfico: a indústria cultural, a política do Audiovisual e o imaginário. A primeira trata da possibilidade de a indústria cinematográfica, que visa atender aos interesses do mercado, produzir obras reflexivas. A segunda aponta as fragilidades da política do audiovisual e a necessidade de ela criar medidas que limitem a invasão do cinema estrangeiro e favoreçam o cinema nacional. A terceira, interpreta os filmes *Cronicamente Inviável* e *Terra Estrangeira* para relacionar os aspectos citados ao ambiente social no qual se inserem.

## Abstract

The subject of the present dissertation is the 'Return' of Brazilian national cinema, since the creation of the Audiovisual Bill, in 1993, up to the creation of ANCINE in 2003. Two questions guided this research: *do we need to have national cinema?* What kind of cinema do we find desirable? Both questions require reflecting over three aspects, which constitute the cinematographic phenomena: the mass culture industry, the Audiovisual policy and the imaginary. The first reflection investigates whether it is possible for the movies industry, whose goal is to serve the market's economical interests, to produce insightful works. The second one discusses the conflict of interests between Brazilian filmmakers, foreign companies and the National Government in debating the adoption of protective measures to benefit national cinema. The third one interprets the films *Cronicamente Inviável* and *Terra Estrangeira*, relating them to the abovementioned aspects in the light of the social environment in which they are inserted.

## Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Doutora Dea Ribeiro Fenelon, pela competência profissional, interlocução luminosa, respeito às minhas escolhas, pelo carinho e compreensão com que me acolheu nessa difícil e prazerosa caminhada.

Ao meu filho André, razão primeira da minha existência, por ter enfrentado comigo as dificuldades, suportado corajosamente minha ausência e me incentivado a continuar.

Ao Roger, companheiro de todas as horas, pela interlocução intelectual, dedicação, carinho e estímulo nos momentos em que eu sentida não ser mais possível continuar.

À minha mãe Teresinha, presença sempre amorosa e generosa, pelo apoio incondicional. Sem ela eu não poderia fazer esta tese.

Ao meu irmão Osvaldo, por me estender a mão nos momentos em que tudo parecia inviável.

Ao meu irmão Djalma, pelo carinho e respeito ao meu trabalho.

À Kátia, pela amizade, companheirismo, generosidade e presença nas horas difíceis e alegres.

À Roseli, pela sua amizade e companheirismo.

À Aline, pela generosidade, ternura e amizade.

À Jane, pela dedicação e afeto nesse período turbulento.

À Geralda, pela atenção, cuidado e carinho durante todos os anos em que estive conosco.

À Regina Helena Alves da Silva, pelo incentivo desde o primeiro momento em que cogitei fazer o curso.

À Denise Bernuzzi de Sant'Antana, pelas contribuições e convivência ao longo desse período.

Às professoras Estefânia Fraga, Maria Antonieta Antonacci, Maria Odila Leite da Silva Dias, pela competência profissional, pela relevância de suas contribuições, pela qualidade da convivência.

Aos colegas do Programa de História da PUC/SP, particularmente à Ana Yara, Celeste, Ely, Marta e Regina, pelos debates e pela convivência afetuosa.

À Betinha, pela disposição em ajudar e pelo carinho com que me acolheu.

Aos meus colegas do Centro de Estudos Históricos e Culturais, da Fundação João Pinheiro, que tanto se dedicaram ao setor durante a minha ausência, pela amizade e apoio.

Aos meus ex-alunos da Universidade Federal de Minas Gerais, pela convivência, estímulo, dedicação às atividades acadêmicas.

À Fundação João Pinheiro, pela liberação do meu trabalho institucional.

À PUC/SP, pela qualidade do curso de Pós-graduação em História, pela abertura e estímulo às pesquisas relativas aos mais variados temas e pelo respeito aos alunos.

À CAPES, pela bolsa modalidade II. À FAPEMIG, pelos 18 meses de bolsa.

# Sumário

<u>Introdução</u>	<u>10</u>
<u>1 Razões Sensíveis do Cinema</u>	<u>25</u>
1.1 Cinema e História	25
1.2 Indústria Cultural	40
1.3 Cinema e Estado	62
<u>2 Nihilismo de Cronicamente Inviável</u>	<u>101</u>
2.1 Uma perfeita forma de dominação autoritária: a felicidade	101
2.2 Aproximando temporalidades	107
2.3 Identidade nacional ou a lógica da destruição	120
<u>3 Experiência do Trágico em Terra Estrangeira</u>	<u>125</u>
3.1 A tragédia moderna	131
3.2 Perda da Experiência	142
3.3 Que a minha vida seja o custo	162
3.4 O Exílio	171
3.5 Fora de lugar: fracasso e utopia em tempos de globalização	186
<u>Considerações finais</u>	<u>207</u>
<u>Bibliografia</u>	<u>214</u>

## Introdução

O cinema sempre foi o lugar do sonho, do desejo. O ritual de entrar numa sala que de repente escurece, remete as pessoas a outro lugar, o da imaginação. A beleza ou o choque das imagens, os sons que fazem o corpo vibrar, mesmo que de maneira imperceptível, são experiências que sensibilizam. Na sala de cinema o espectador entra em suspensão. Já não é apenas ele, mas vários na roupagem das personagens. As pessoas sorriem, sofrem e se identificam com elas, vivenciam a vida delas.

No cinema nacional reflexivo o sonho é esmagado pelo choque de realidade. É a tendência em fazer cinema engajado politicamente, representação da realidade embrutecida da luta pela sobrevivência, pelas condições insuportáveis da vida de muitos brasileiros. O encontro com o sofrimento do outro toca. Nada que as pessoas já não saibam, mas na tela de cinema o que vêm toma outra dimensão. O sofrimento imaginado mistura-se com o da vida real. O Brasil representado no cinema, atualmente, é trágico e niilista – exhibe os becos imundos do Brasil, sua fome e desesperança, mas também, por vezes, nos enche de esperança. A saída nem sempre é apontada pela transformação política, mas, principalmente, pela arte.

A dureza de certas imagens faz-me pensar se seria mesmo necessária essa representação da realidade tão didática e truculenta, próxima dos noticiários e documentários, os quais transformam a violência em espetáculo. Isto não quer dizer que o cinema deva evitar os confrontos. Pelo contrário, a sociedade brasileira precisa deparar-se com seus conflitos, enfrentá-los de modo radical, sem tangenciá-los e estabelecer tensões que possam provocar incômodo e busca

de saídas. Algumas produções abandonaram a força do que se insinua para exibir filmes fechados à imaginação do espectador, apresentando tudo pronto, dispensando o trabalho de reflexão e mediação entre o visível e o invisível, o dito e o não dito.

Já quando o cinema aproxima-se da arte, o real e o imaginado parecem fundir-se num único horizonte. Independentemente do gênero a sensação é de que não somos apenas sobreviventes de um cotidiano sem sentido. Alguma coisa nos transforma, pelo choque ou pela delicadeza, puxando-nos para além de nós mesmos, provocando sensações novas, provavelmente libertadoras. Não é isso que faz a arte? Não tem ela a capacidade de criticar esteticamente os absurdos que nos envolvem e oferecer-nos espaços de reflexão para inventarmos outros caminhos? Independentemente de ter a pretensão política de conscientizar o espectador ou de entretê-lo, a narrativa imagética permite o contato com a dimensão mítica capaz de oferecer sentido às nossas existências “sem eternidades”, como já disse o poeta Manoel de Barros.

Essas sensações e divagações são parte de minha experiência pessoal com o cinema e ponto de partida para algumas inquietações e aspectos que desenvolvo nesta pesquisa sobre o cinema nacional. O interesse pelo estudo do imaginário e das representações me acompanha já há alguns anos, desde o final da década de 1980, quando realizei o trabalho *Racismo nas escolas: a linguagem do silêncio*. Naquela ocasião relatei formas de segregação étnica à política de educação, articulando produção de saber e poder.

Posteriormente, na dissertação de mestrado, trabalhei a paixão amorosa no filme *Beröringen*,<sup>1</sup> de Ingmar Bergman. As versões conservadoras e mais usuais concebem esse sentimento uma doença destrutiva. Bergman, ao contrário, a vê

---

<sup>1</sup> *Beröringen* quer dizer “O toque”; foi traduzido no Brasil como “A hora do amor”.

como oportunidade de auto-conhecimento e de construção da subjetividade não por meios racionais, mas pela sensibilidade. *Beröringen* abre a possibilidade de produção de uma subjetividade singular e livre, fora dos padrões normativos da sociedade moderna. No doutorado continuo interessada no estudo do cinema não apenas como fonte, mas principalmente como expressão cultural simbólica construída nas relações políticas, sociais e econômicas do mundo moderno.

Nas últimas décadas o interesse pela história cultural tem sido cada vez maior, especialmente depois dos trabalhos de historiadores de inspiração marxista adeptos da escola dos *Annales*. E P. Thompson e Roger Chartier, dentre outros, dedicaram-se ao estudo das relações entre infra e superestrutura, rejeitando a dependência das formas de representação social às estruturas materiais. A partir de então, as imagens adquiriram outro status na investigação dos historiadores, dentre eles Marc Ferro e Randolph Starn, não apenas por serem consideradas portadoras de historicidade, mas porque seu conteúdo histórico foi reconhecido.

No Brasil o cinema tem sido alvo de investigação em várias áreas do conhecimento, como filosofia, comunicação<sup>2</sup>, sociologia e política, mas pouco trabalhadas pelos historiadores. Independente disso, o dialogo interdisciplinar me pareceu fundamental para evitar uma visão unificada de um fenômeno complexo como o cinema. Contribuiu, também, para ligar os sistemas de pensamento ao fazer concreto.

Os historiadores têm se ausentado do debate sobre a "Retomada", seja do ponto de vista imaginário ou da política do audiovisual. A maior parte dos estudos sobre o cinema brasileiro possuem uma abordagem tradicional e

---

<sup>2</sup> A Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo tem realizado trabalhos importantes sobre o cinema nacional, mas numa perspectiva voltada mais especificamente para sua área de interesse.

limitada, quase sempre descritiva e restrita aos seus significados imediatos, sem pretensão reflexiva.

De modo geral os trabalhos são conduzidos segundo três vetores: a *história no cinema*, a *história do cinema*, o *cinema na história*. Essa limitação não é característica exclusiva da historiografia brasileira. O italiano Antônio Costa (1989) já havia mencionado essas vertentes em seu livro de introdução aos estudos sobre o cinema. Segundo ele, a *história no cinema* utiliza os filmes como material didático para ilustrar determinado “fato” ou momento da nossa história. Outras vezes eles são usados como fonte complementar a outras fontes históricas em pesquisas sobre temas específicos. A *história do cinema* descreve, quase sempre de modo evolutivo, as etapas que o cinema brasileiro percorreu – cinema mudo, cinema sonoro e assim por diante – a exemplo de histórias de outras áreas de atividade ou conhecimento como teatro, literatura, música etc. Por último o *cinema na história* enfoca principalmente seu uso como propaganda política e difusão ideológica em certos contextos sociais, a exemplo do que ocorreu durante o nazismo e outros regimes totalitários, como o Estado Novo no Brasil.

Meu interesse é outro. Não separo realidade política e imaginário, o fazer concreto e formas de expressão desse fazer, realidades vividas e expressão estética dessas realidades, de modo a tecer os fios desse emaranhado e relacionar as vicissitudes econômicas e políticas – parte da experiência de vida dos brasileiros – e a produção imaginária e simbólica dessa mesma vida, atravessada por interesses políticos, desigualdades sociais, alienações, sofrimentos, alegrias, desilusões, sonhos.

Para empreender essa tarefa abordei três dimensões do problema: indústria cultural, política do audiovisual e imaginário. Do ponto de vista imaginário, destaca-se o fato de o cinema ser uma forma comunicação simbólica,

representativa das relações sociais, capaz de representar em imagens, emoções e mentalidades não apenas do artista em sua singularidade, mas também de seu ambiente social. A materialidade da imagem, assim como a da escrita, é dotada de historicidade – situa-se num tempo e num lugar, constitui e é constituída pelo universo no qual se situa. O cinema produz seus próprios códigos interativos pela forma como as imagens são representadas, pelo movimento e o manejo dos ângulos da câmera, iluminação, som etc.

O título do trabalho – *Precisamos ter um cinema nacional?* – foi inspirado numa provocação do cineasta Roberto Farias durante um debate na Subcomissão de Cinema do Senado Federal realizado em 1999 e publicado em 2001. Quando fez essa pergunta, Farias seguia o mesmo caminho já trilhado por cineastas de vários países, com intuito de barrarem a avalanche da indústria norte-americana sobre as culturas nacionais. Grã-Bretanha, Canadá, França e Nova Zelândia, dentre outros, adotaram políticas governamentais vigorosas para estimular a produção doméstica.

Por ser uma indústria que demanda investimentos muito elevados, a viabilidade da produção cinematográfica não pode depender apenas de investimentos privados, tem que contar com o apoio dos estados nacionais, onde quer que ela exista. Constituído o aparato de apoio ao cinema doméstico, outra questão se levanta: se a indústria do cinema depende de recursos públicos para sobreviver é preciso que ela tenha compromisso com os interesses do país, tenha qualidade, mas ao mesmo tempo preserve a liberdade de criação. O principal argumento utilizado para esse fim é o potencial do cinema em transformar mentalidades, isto é, a preservação das identidades nacionais. Esta questão veio a baila com mais veemência com a globalização, fenômeno que tende a homogeneizar comportamentos e valores segundo padrões estabelecidos principalmente pelos EUA.

No caso específico do Brasil, a “Retomada” tem provocado intensos debates sobre a política do audiovisual e sobre a insuficiência dos incentivos para a comercialização e distribuição dos filmes, sem as quais o cinema não se efetiva. Mas outro problema não menos importante deve ser levantado. Se o principal argumento utilizado para a legitimação da lei de incentivo é a identidade nacional, então as mensagens transmitidas pelos filmes devem ser consideradas no processo de seleção dos projetos que buscam aprovação de incentivos junto à Secretaria do Audiovisual. Nesse caso, a pergunta precisamos ter um cinema nacional? deve ser completada: qual cinema queremos ter? Ou, ainda, É possível produzir cinema reflexivo no âmbito da indústria cultural? Como ingressar no mercado cinematográfico sem comprometer a qualidade artística e reflexiva? É possível produzir cinema sem mergulhar no puro jogo comercial? Como competir sem sucumbir à força da produção estrangeira?

Essas indagações atingem o ponto central do debate sobre a indústria cinematográfica em geral e a brasileira, em particular, dada a sua dupla condição de indústria e arte. Enquanto arte situa-se numa dimensão imaginária e simbólica, não tangível, embora se refira a objetos concretos. Tem a capacidade de nos fazer refletir sobre a nossa existência, nossos problemas individuais e coletivos, o país onde vivemos, isto é, “fazer as nossas cabeças”, como diz Farias. Na qualidade de indústria visa o lucro como outra mercadoria qualquer, submetendo-se às pressões e ao jogo do mercado e privilegiando filmes de entretenimento. Os discursos<sup>3</sup> dos cineastas e políticos revelam as inquietações, o jogo de interesses que se trava nos bastidores, as contradições, servidões e lutas nas quais estão envolvidos, constituindo-se em fontes fundamentais para articular diversas perguntas e respostas que envolvem o cinema.

---

<sup>3</sup> Os discursos sobre os filmes aos quais me refiro não se confundem com a narrativa fílmica, a qual inclui não apenas as palavras, mas todo o aparato comunicativo que envolve o cinema: imagens, sons, músicas, palavras.

Do ponto de vista político o cinema depende de apoio governamental para se desenvolver. A Lei do Audiovisual sancionada em 1993 teve essa intenção. Ampliou as possibilidades do cinema nacional propiciando debates muito frutíferos, como a política nacional de cultura, os obstáculos enfrentados pelos cineastas para a produção e distribuição dos filmes, as dificuldades para a aquisição de recursos para a produção cinematográfica, sua importância para a preservação da identidade nacional.

Minha investigação concentra-se no período da “Retomada”, tendo como baliza o período compreendido entre a Lei 8.685 de 1993 – do Audiovisual e a criação da Agência Nacional de Cinema – ANCINE – em 2002, órgão de fomento, regulação e fiscalização do setor cinematográfico, vinculado ao Ministério da Cultura. Esta instituição respondeu à antiga reivindicação dos cineastas brasileiros de realizar uma aliança entre cinema e televisão, por meio de co-produções.

A maneira de entrelaçar esses vários aspectos que envolvem o cinema brasileiro, tal como me propus, foi considerar o cinema integrado à experiência cotidiana das pessoas, algo que toca os sentimentos, anseios, fracassos, sonhos, o mundo do trabalho, indignações e esperanças. Experiência entendida não como unidade, mas como pluralidade de histórias e realidades distintas que, no entanto, partilham problemas, espaços e temporalidades. Em meio à diversidade das formas de viver no país, indagava-me se existiria uma experiência comum, independente da posição social ou cultural, capaz de ligar ou atravessar todas as outras. Acreditava que sim, mas só consegui formulá-la num estágio mais avançado da pesquisa.

Como aproximei cinema e experiência? A primeira medida foi encontrar uma qualidade comum a ambos. Esta qualidade comum é o fato de os dois fenômenos se constituírem enquanto formas de percepção. Assim pensando,

procurei relacionar os filmes à minha vida cotidiana, buscando aspectos comuns entre o mundo real e o imaginário. Com este intuito, busquei me inteirar de tudo que pudesse aguçar minha percepção. Assisti ao maior número de filmes nacionais que pude; li e ouvi várias críticas e comentários sobre eles; percorri diversos meios de comunicação para informar-me sobre as políticas cultural e audiovisual; acompanhei notícias veiculadas nos vários meios de comunicação – jornais, revistas, telejornais – não apenas relacionadas ao cinema, mas sobre várias questões que acometem a população brasileira: política econômica, desigualdade social, violência urbana, reforma agrária, meio ambiente, movimentos sociais, eleições, luta anti-manicomial, direitos humanos, preconceitos étnicos, saúde, educação, saneamento, desemprego e muitas outras.

Mantive conversas aleatórias com pessoas comuns sobre a situação do país; visitei sistematicamente diversas livrarias para inteirar-me das produções relativas ao tema; acompanhei entrevistas e debates com cineastas e outros profissionais ligados ao cinema; procurei fontes oficiais produzidas pelas instituições do Estado, sobretudo os discursos proferidos entre cineastas e comissões encarregadas de traçar políticas para o setor audiovisual. Em síntese, procurei informar-me sobre diversos temas que pudessem ancorar meu trabalho.

Esse procedimento auxiliou-me a estabelecer elos entre diversas dimensões da nossa cotidiana. Relacionei cada experiência da minha própria vida a este trabalho, percebendo os sentimentos que me incitavam a observação da minha inserção no mundo. Fiquei atenta a tudo que se passava à minha volta, aos detalhes que pudessem me oferecer chaves de entendimento e conexões entre imaginário, política e vida cotidiana. Assim, fui enredando mundo real e imaginado, coisas ditas e silenciadas, identificações e estranhamentos, tempo e lugar, eu mesma e meu trabalho.

Em meio à grande diversidade temática e estética, a seleção dos filmes visou a capacidade de estimular reflexões sobre a nossa realidade social. Deparei-me com obras primorosas como *A ostra e o vento*, *Lavoura arcaica*, *Abril despedaçado*, dentre outros, que contradizem as versões pessimistas sobre a viabilidade da produção de “qualidade” no âmbito da indústria cultural. As produções de tendência neo-realista se destacaram, a exemplo do que ocorreu durante as décadas de 1950 e 60, quando os cineastas brasileiros seguiram os passos do importante movimento italiano. Este privilegiou a realidade cotidiana das pessoas comuns e, algumas vezes, aproximou-se da estética televisiva. Imprimiu estéticas e técnicas narrativas inovadoras, a exemplo dos movimentos de câmera que, nos dizeres de André Bazin, “tornou-se uma coisa só entre o olho e a mão que a conduzem”.

Já *Cidade de Deus*, a despeito de se reportar a problemas sociais, é um exemplo típico de filme comercial. A narrativa produz o mesmo efeito apelativo dos *mídia* e do telejornalismo, exibindo fórmulas estereotipadas, prontas e simplistas da realidade. Não deixa abertura para interpretação do espectador, nem provoca dúvidas ou questionamentos. A impressão que se tem é que tudo é como ali está. Para ultrapassar o entretenimento o filme não precisa ser direto, como o documentário ou a fotografia (que também são interpretações da realidade), mas ter potencial transformador, deixar lacunas e brechas para interrogações, apresentar ângulos incomuns, pontos de vista diferentes das formas cristalizadas de pensar e viver. São essas frestas que iluminam o diálogo e o exercício da liberdade imaginativa.

A seleção dos filmes obedeceu a alguns critérios como, problematizar a realidade brasileira entrelaçando política, desigualdade social, banalização da vida humana, preconceitos étnicos e sociais, migrações, neoliberalismo e a cultura autoritária. Muitos filmes preenchem esses atributos, de modo que optei por fazer dois tipos de interpretação. Uma mais detalhada, concentrada num só

filme, para exemplificar o potencial do cinema para a pesquisa histórica. Outra, que realiza um diálogo entre um filme central e outros filmes, sejam eles da Retomada ou do movimento cinemanovista. Para a primeira escolhi *Terra Estrangeira*, de Walter Salles; para a segunda *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi.

*Terra estrangeira* foi lançado em 1995, período no qual pairava um grande sentimento de fracasso em relação ao país e à vida individual. Pela primeira vez o Brasil assistiu a um movimento migratório expressivo de pessoas que buscavam alternativas de sobrevivência no estrangeiro. É um filme trágico inspirado em Fausto de Goethe, que expressa a ambição e a destruição desmedida que perpassa a sociedade moderna. O filme enfoca o sofrimento de pessoas comuns e sua impotência frente ao poder do Estado, que se posta acima delas e as coloca diante de circunstâncias para as quais não encontram saídas. O filme não vislumbra conciliação entre os conflitos enfrentados e expressa a falta de alternativas e de liberdade numa sociedade desigual e autoritária como a brasileira.

*Cronicamente Inviável* expressa a desesperança que assolou o país na década de 90, apresentando o clássico conflito entre as classes sociais, a falta de organização dos oprimidos, a alienação e a dominação simbólica dos imperativos de felicidade, a separação entre palavras e ações, a inversão de valores operada numa sociedade que tem no dinheiro a finalidade última da vida, dentre outros problemas. Realizo um diálogo entre ele e a vanguarda<sup>4</sup> dos anos 60 e 70, cotejando seus traços comuns e divergentes, a maneira como abordam os conflitos sociais, a singularidade das narrativas.

---

<sup>4</sup> O termo vanguarda aqui utilizado refere-se ao movimento inovador ocorrido nos campos das idéias, das artes etc., no Brasil, na esteira dos *avant-garde* europeus nos anos 1950-60.

Ao trabalhar *Terra Estrangeira* tive a oportunidade de permanecer três meses em Lisboa, onde a maior parte do filme foi rodada. Lisboa, para nós brasileiros, é um lugar onde se sente semelhanças e estranhamentos culturais. Lá pude observar o Brasil com distanciamento e sentir no corpo o significado da palavra “desenraizamento”. Notei meu sotaque e pude refletir, de modo mediatizado, o que é ser brasileira. Ser o “outro”, em Lisboa, significa ter o estigma do “colonizado”, ser acolhido e também rejeitado.

Embora essa situação não seja percebida no ambiente acadêmico, no dia a dia, nos lugares comuns, ela está presente. No meu cotidiano convivi e observei o padeiro da esquina, os vizinhos, bares e cafés, livrarias, bibliotecas, pesquisadores e estudantes da Universidade de Lisboa, estudantes de escolas públicas, farmácias, burocratas, idosos nas ruas, nas filas, nos transportes de massa. Mendigos tocando nos metrô, *shoppings centers* e muitas outras pessoas e lugares. Andei pelas ruas tortuosas da cidade, visitei seus pontos turísticos, os locais antigos e modernos, assisti a várias sessões de cinema na sua bonita cinemateca, senti a brisa que soprava do Tejo, respirei seus ares.

O preconceito de muitos lisboetas não se dirige apenas aos brasileiros, mas a qualquer pessoa originária das ex-colônias portuguesas. Coisas que o turista não vê. Para o português comum, os brasileiros são inferiores e considerados, em princípio, clandestinos<sup>5</sup>. De fato, muitos brasileiros vivem lá na ilegalidade, trabalhando em atividades consideradas subalternas. Este, aliás, é um

---

<sup>5</sup> Eu mesma passei por esta experiência numa ocasião em que precisei de atendimento médico e dirigi-me ao posto de saúde próximo aonde morava. Embora estivesse munida de todos os documentos fornecidos pelo Ministério de Saúde do Brasil, conforme acordo firmado entre os dois países – o qual dá direito a qualquer cidadão brasileiro a utilizar assistência médica em Portugal –, a burocrata do posto, aparentando grande má vontade, exigiu vários documentos não previstos no acordo e não autorizou minha consulta. Ela insistia em saber, falando português pouco claro, qual era o meu trabalho em Lisboa e não aceitava o fato de eu estar lá para pesquisar.

fenômeno comum a vários migrantes oriundos de suas ex-colônias<sup>6</sup>. A grande maioria dos brasileiros vive em condições muito precárias, assim como outros grupos de migrantes, a exemplo dos ucranianos, angolanos e moçambicanos. Outro aspecto digno de registro é o comportamento limitado da vida social dos brasileiros e dos imigrantes de modo geral. Esse fenômeno não ocorre como resistência cultural, mas pelas limitações pessoais ou coletivas, como por exemplo, dificuldades de inclusão social e preconceito.

O distanciamento do Brasil ajudou-me a encontrar um traço comum que atravessa as relações sociais independentemente da inserção de classe dos indivíduos. Compreendi o que então me pareceu óbvio. O que integra a pluralidade das nossas experiências cotidianas e perpassa toda a sociedade brasileira é a cultura autoritária<sup>7</sup>. Esta era a chave que me faltava para estabelecer a relação entre imaginário, política do audiovisual e vida cotidiana. Essa marca era perceptível tanto nos grandes espaços de poder – estado e aparelhos, legislação, estratégias políticas, como também nos pequenos espaços individualizados e institucionalizados, nas práticas cotidianas das pessoas em suas relações sociais<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Este fenômeno, comum a vários grupos de imigrantes de países do Terceiro Mundo na Europa e nos Estados Unidos, explica, em parte, a importância dos estudos sobre o multiculturalismo entre certos intelectuais, a exemplo de Stuart Hall. Ele é jamaicano e vive na Grã-Bretanha desde 1951, dedicando-se a estudos sobre o que denomina “diáspora pós-colonial”, abordando temas como multiculturalismo, identidade e meios de comunicação. É membro fundador do movimento acadêmico inglês denominado “Estudos Culturais”, juntamente com Raymond Williams, Richard Hoggart e E. P. Thompson.

<sup>7</sup> Sobre esse assunto recorri a Marilena Chaui (2000), Renato Janine Ribeiro (1994) e Michel Foucault (1979).

<sup>8</sup> Utilizo aqui a concepção de Michel Foucault quanto às articulações entre dois eixos constitutivos do poder: os macro espaços verticalizados e gerais como as estratégias do Estado, seus aparelhos e legislações, e os micro espaços horizontalizados e individualizados nos mecanismos e práticas cotidianas como hospitais, escolas, famílias etc. Embora os estudos de Foucault refiram-se à sociedade francesa, sua concepção de poder, no meu ponto de vista, ajuda a entender a rede mantenedora da cultura autoritária no Brasil.

Essas considerações foram a base do trabalho de interpretação das minhas fontes. Se a hermenêutica visa aproximar temporalidades e circunstâncias de modo a estabelecer elos de sentido entre eles, busquei situar o que é representado na tela a um determinado contexto histórico e cultural, tecendo elos de sentido entre o filme, a realidade e o espectador. Não é um trabalho estritamente objetivo, que busca uma “verdade”, já que na perspectiva hermenêutica o mundo é sempre interpretado.

Isso não significa relativismo nem falta de critério. A hermenêutica demanda alguns cuidados relativos aos limites da interpretação. Um tipo de extrapolação comum é tendência em se desvendar os *sentidos ocultos* da obra, acessível apenas aos *iniciados*. A interpretação, no entanto, é um trabalho de “reconhecimento” da obra que leva em conta os sentidos manifestos e explícitos nela contidos, e a conjuntura na qual foi produzida.

Outro aspecto a ser considerado no trabalho hermenêutico é a preocupação com intencionalidade do autor, na verdade irrelevante, tendo em vista que entre cineasta e espectador há sempre uma relação dialética, na qual o mais relevante é a convergência semântica. A interpretação, portanto, é inseparável das coisas da vida, das questões políticas, econômicas e sociais<sup>9</sup>, dimensões diferentes mas interligadas, imbricadas ao trabalho humano de construção e transformação do mundo. Nesse fazer as pessoas se transformam – *praxis* – e interpretam suas ações e suas crenças – hermenêutica.

Este trabalho foi dividido em três capítulos, conforme afinidades temáticas. No primeiro – As razões sensíveis do cinema – busquei rastrear a produção teórica sistematizando pontos de vista e tendências, de modo a situar minha investigação num debate mais amplo. Concentrei meu esforço nas fontes

---

<sup>9</sup> Raymond Williams: 1979.

primárias, imagéticas ou escritas, de modo a relacionar o fazer cinematográfico às suas circunstâncias, isto é, imaginário, indústria cultural e política do audiovisual. Trabalhei com fontes oficiais, dentre elas os debates entre governo, profissionais do cinema e representantes de empresas norte-americanas que atuam no Brasil; informações veiculadas na imprensa e outras formas de publicação; entrevistas com cineastas veiculadas na mídia etc.

Este capítulo contém três seções. Na primeira relaciono o cinema com a vida urbana moderna, apontando as alterações nas formas de percepção – o olhar, a memória, o tempo – e a importância da hermenêutica nesse tipo de investigação. Na segunda seção faço uma sistematização do debate que envolve o cinema do ponto de vista industrial e cultural. Apresento diferentes conceitos de cultura, indústria cultural e massa, de modo a refletir sobre a possibilidade de a indústria do cinema apresentar brechas para a construção de sujeitos reflexivos.

A terceira seção foi dedicada à política do audiovisual no Brasil. Abordo a conflituosa relação entre a Secretaria do Audiovisual, instituição responsável pela política direcionada ao setor, e os representantes das várias atividades que o compõem traçando pontos de encontro e distanciamento entre palavras e ações, o dito e o não dito. A política do audiovisual é permeada por contradições e se organiza em torno das disputas de poder, como em todas as relações políticas e sociais. Guarda restos de clientelismo e colonialismo identificados nas trocas de favores, na concessão de privilégios, na utilização da máquina pública em favor de interesses privados. No entanto, esses traços são encobertos por discursos que universalizam interesses privados como se fossem coletivos, percebidos nos interstícios dos debates e justificam a pergunta “Precisamos ter um cinema nacional?”

No segundo capítulo abordo *Cronicamente Inviável* relacionando-o a outros filmes, dentre eles os da vanguarda brasileira das décadas de 1960 e 70, a

exemplo do “Cinema Novo” e do “Cinema Marginal”. É um filme que aborda a banalização da vida humana, a violência, o tráfico de órgãos, a corrupção, a concentração de renda, a prostituição etc. As cenas percorrem o país de norte a sul, leste a oeste, encontrando em todos os lugares a destruição das paisagens e das pessoas. Apresenta um quadro nefasto do Brasil atual, o qual pode ser historicamente situado no contexto do neoliberalismo, que produziu o agravamento da crise social no país. O filme desconstrói a noção de poder centralizado e do Estado detentor do monopólio da violência. Ela é tanto simbólica como materializada, manifesta-se em todos os lugares e em todas as relações sociais.

No terceiro capítulo interpreto *Terra estrangeira*. A trama se passa na cidade de São Paulo. A costureira espanhola Manuela assiste o noticiário da TV e sofre um ataque cardíaco seguido de morte ao saber que o presidente Collor havia confiscado os recursos de milhões de brasileiros. Ela havia guardado suas economias na Caderneta de Poupança para levar o filho Paco à sua cidade natal, San Sebastián. Paco, confuso pela perda da mãe, e sem alternativas de emprego no Brasil, aceita um serviço de “courier” internacional (sem saber que se tratava apenas de fachada para o contrabando de drogas) e parte para Lisboa com intenção de dirigir-se, posteriormente, à terra materna. Em Lisboa, conhece a brasileira Alex, e juntos vivem situações dramáticas ligadas ao mundo do crime. A questão central do filme é a dupla orfandade de Paco, sem pais e sem país, enfrentando um tipo de desterritorialização, como inúmeros brasileiros que deixaram sua terra em busca de alternativas de vida.

Ao interpretar esses dois filmes mergulho no universo imaginário e sinto a “experiência do cinema”. Sou envolvida por uma “sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro”, como disse Fernando Pessoa. Ao sair do estado de suspensão, me volta a consciência de que o trabalho de pesquisa é um processo sempre inacabado, como é a própria construção da vida humana.

# 1 Razões Sensíveis do Cinema

## 1.1 Cinema e História

Assim como as palavras, as imagens portam significações e conexões com o sistema cultural. Porém, o cinema<sup>10</sup> desenvolve seus próprios sistemas de comunicação e os símbolos representativos do imaginário social circulam nos textos, nas palavras, nas imagens. A ideologia e as formas simbólicas de um filme manifestam-se na estrutura narrativa, nos discursos apresentados, nas imagens, na forma como estas são exibidas. Por isso é necessário lidar com as estruturas significativas das narrativas – compostas por todos os elementos que as constituem, tais como imagem, discurso e som – de modo a articulá-las ao universo cultural que as produziu. A hermenêutica de um filme é específica, lida com o ritmo, o movimento e o manejo dos ângulos de câmera, com a iluminação, o som que acompanha as cenas e lhes reforça o significado.

O trabalho hermenêutico demanda alguns cuidados relativos aos limites da interpretação. Umberto Eco<sup>11</sup> chama a atenção para uma tendência em se desvendar os *sentidos ocultos* da obra, acessível apenas aos *iniciados*. Uma interpretação criteriosa, na qual um texto é *reconhecido*, deve levar em conta os

---

<sup>10</sup> Entendo o cinema como algo que não se reduz ao filme - película montada, sonorizada e impressa de uma maneira definida e fixa. O cinema remete ao universo mais amplo da cultura, entendida como modos de os indivíduos ou comunidades serem, fazerem e responderem às suas necessidades ou desejos simbólicos.

<sup>11</sup> Ver a respeito ECO (1993) e RICOEUR (1987) e GADAMER (1999). Embora estes autores refiram-se à linguagem e aos textos escritos, considero suas propostas pertinentes também para o cinema, já que linguagem e cinema têm em comum o fato de serem formas de comunicação.

sentidos manifestos e explícitos contidos no próprio texto, bem como a conjuntura na qual ele foi produzido. Outro aspecto relevante apontado por Eco é o debate sobre a intencionalidade do autor. Entre autor e espectador há sempre uma relação dialética, na qual o sentido partilhado se realiza por meio do diálogo entre temporalidades distintas. Ponty explica de maneira muito bonita, como isso se dá:

*Quando evoco um passado distante, eu reabro o tempo, me recoloco em um momento em que ele ainda comportava um horizonte de porvir hoje fechado, um horizonte de passado próximo hoje distante. Portanto, tudo me reenvia ao campo de presença como à experiência originária em que o tempo e suas dimensões aparecem “em pessoa”, sem distância entreposta e em uma evidência última. É ali que vemos um porvir deslizar no presente e no passado (PONTY: 1994, p.557).*

O termo imaginário, anteriormente citado, merece alguns esclarecimentos. Trata-se de uma categoria situada num *topo* insondável, indefinível, nos habita e guarda a nossa potência criadora<sup>12</sup>. Para pensá-lo é fundamental considerar a noção de mundo real, com a qual é cotejado, sendo ambos sujeitos a debates infundáveis<sup>13</sup>. Para sair das aporias que atravessam essa relação considere a concepção de imaginário defendida por Jean Paul Sartre. Para ele, a distinção entre objeto presente e seu simulacro (imaginação) foi aceita pelos filósofos desde os pré-socráticos e foi responsável por se atribuir à imagem uma inferioridade metafísica na relação imagem-pensamento. Contudo, diz Sartre, são duas dimensões de uma única e mesma coisa que se apresenta por meio de diferenças, contradições e tensões. Objeto e imagem são uma única e mesma coisa vivida em dois planos de existência. A imaginação é um ato que se

---

<sup>12</sup> RUIZ: 2003.

<sup>13</sup> Este tema é trabalhado de forma muito interessante por Hermínio Martins no texto Verdade, realismo e virtude. In: SANTOS, Boaventura (org). *Conhecimento prudente para uma vida decente, um discurso sobre as ciências revisitado*. Porto: Edições Afrontamento, 2003.

une a um saber concreto, não sendo, simplesmente, algo intermediário entre o objeto e a consciência, como já se pensou. A imagem “é um certo *tipo de consciência*”, “um acto e não uma coisa”, “é consciência *de* alguma coisa” (SARTRE: 2002).

O imaginário manifesta-se sob formas simbólicas, isto é, apresenta os fenômenos do mundo sensível de modo significativo<sup>14</sup>. Dada a confusão entre os dois termos é importante esclarecer que o mundo simbólico refere-se a uma dimensão antropológica do ser humano, capaz de dar sentido às suas realizações objetivas<sup>15</sup>. Esses sentidos são construídos em conformidade às realizações humanas que, por sua vez, são tão diversas quantos são os seres humanos e suas culturas. Assim considerando, há que se reconhecer que a objetividade concreta à qual denominamos realidade não pode ser uma coisa única e homogênea. Elas são múltiplas como as próprias existências humanas, cabendo ao sistema simbólico a possibilidade de nos deslocar de um mundo meramente físico para uma outra dimensão de realidade:

*“o homem vive num universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião constituem partes deste universo. São os fios variados que tecem a rede simbólica, a emaranhada teia da experiência humana. Todo o progresso humano no pensamento e na experiência requinta e fortalece esta rede. O homem já não pode defrontar imediatamente a realidade; não pode vê-la, por assim dizer, face a face. A realidade física parece recuar na proporção em que a actividade simbólica do homem avança” (Cassirer: 1960, 54).*

De fato, o imaginário expresso no sistema simbólico nos permite enfrentar certos sofrimentos como, por exemplo, a morte, sem a eles

---

<sup>14</sup> Este assunto é tratado por Ernest Cassirer (1960) e Castor Bartolomé Ruiz (2003).

<sup>15</sup> Símbolos e sinais pertencem a universos do discurso diferentes. Um sinal faz parte do mundo físico do ser; um símbolo faz parte do mundo humano do significado. Os sinais são operadores; os símbolos são “designadores” (Cassirer, p. 64-5).

sucumbirmos<sup>16</sup>, e pode manifestar-se tanto no âmbito da inserção física das pessoas – formas de comportamento – como nas formas geradas em contextos históricos singulares, sendo ambos inseparáveis. As duas formas são responsáveis pelo efeito de mundo no sujeito e pelo efeito de discurso ou de representação do mundo ao qual o sujeito faz parte<sup>17</sup>. Pelo fato de o cinema expressar-se de maneira simbólica, mítica<sup>18</sup> e tocar a dimensão sensível constrói-se, como toda obra de arte, de modo articulado a um tempo, um espaço e episódios. A comunicação se dá pela capacidade das pessoas de compartilharem sentidos que se formam não apenas pelo que se exhibe de modo imediato em imagens e linguagens mas, principalmente, pelas suas anterioridades, ou seja, pelo que os sujeitos históricos realizam em suas relações sociais e culturais. Estas relações se constituem em imagens por meio do sistema de representações, o que vale dizer que nossos padrões de pensamento são definidos segundo nossos modelos culturais, os quais, uma vez difundidos, passam a ser considerados “verdadeiros”. Isto vale particularmente para o mundo ocidental, onde a noção de representação está atrelada ao modelo lógico-racional<sup>19</sup>.

Quando fazemos a hermenêutica de um filme lidamos com um sistema de representações<sup>20</sup> no qual situam-se categorias como tempo, olhar e memória,

---

<sup>16</sup> Essas considerações são fartamente trabalhadas por Freud (1973) e Rosset (1988).

<sup>17</sup> Ver a respeito DURANT (1997) e LE GOFF (1998).

<sup>18</sup> Considero o mito um sistema de comunicação; possui mensagens que expressam dilemas e ambigüidades humanas nem sempre apreensíveis ao entendimento racional, já que atuam mais no nível psíquico e simbólico. Ver Roland Barthes (1989).

<sup>19</sup> Este traço, algumas vezes, causa uma certa confusão nos espectadores que não conseguem perceber a diferença entre a coisa real e a representação do real. Até no ambiente acadêmico é possível encontrar críticas relacionadas à veracidade de acontecimentos representados, mesmo quando a obra é produzida e veiculada para o grande público, como por exemplo na televisão. Este é o caso de uma historiadora da UFMG, especialista em Chica da Silva, personagem histórica da cidade de Diamantina, em Minas Gerais. Ela chegou a denunciar uma novela dirigida por Walter Avancini, por não apresentar a “verdadeira” história daquela personagem.

<sup>20</sup> O termo representação em sua origem *Repraesentatio* significa imagem. Foi utilizado pelos escolásticos, em especial São Tomás, no sentido de conter a semelhança da coisa, ligado,

cujos padrões de conhecimento são construções históricas sempre provisórias e inacabadas. Ao aprofundar o conceito de representação, Foucault atrelou-o à noção de verdade, e esta, por sua vez, à de acontecimento<sup>21</sup>. Acontecimento é a maneira pela qual as verdades se constituem, pela capacidade de os saberes se difundirem e alcançarem a rede das práticas e exercícios de poder. Poder, bem entendido, não como propriedade ou fixado em alguém ou algum lugar específico, mas como prática presente nas múltiplas relações de forças existentes em toda a estrutura social. A concepção de poder, para Foucault, é dissociada das noções de repressão. Não se situa especificamente no nível do direito, do contrato ou da violência, mas possui estratégia de positividade e eficácia produtivas. Materializa-se no corpo das pessoas por meio da disciplina e do controle das suas ações, comportamentos e pensamentos, tornando-as politicamente dóceis e adequadas ao sistema produtivo (FOUCAULT: 1995).

Podemos dizer, concordando com Foucault, que as concepções de imaginário, real e verdade são elaboradas no âmbito do paradigma lógico-racional<sup>22</sup> e se afirmam nas práticas de poder existentes na vida social, não sendo cabível pensar estas categorias como universais fundados na neutralidade ou

---

portanto, ao conceito de conhecimento. Apesar de sofrer variações ao longo do tempo, a palavra manteve-se vinculada às noções de conhecimento, imagem e idéia para, mais recentemente, referir-se à relação entre palavras, objetos e significados. A tradição antropológica (Durkheim) considera-a um sistema de pensamento produzido de modo coletivo e vinculado a conceitos comuns de uma dada sociedade, de modo a fazê-la expressar sua realidade e formar consciência a respeito de si mesma.

<sup>21</sup> Refiro-me ao conceito elaborado por Foucault em "*As palavras e as coisas*" (1995).

<sup>22</sup> O paradigma lógico-racional ou moderno foi forjado na modernidade europeia e não apenas domina a produção do conhecimento científico como é considerado universalmente aceito. Descarta o que escapa aos seus próprios padrões de conhecimento, a exemplo dos saberes coloniais. A crítica deste paradigma, considerado colonialista por alguns estudiosos, tem favorecido a busca de outro paradigma, denominado "emergente", o qual procura ser mais inclusivo no que se refere a outras dimensões do conhecimento para além da razão – formas de sensibilidade, estética e narrativas míticas, bem como aquelas produzidas a partir das experiências de vida do Terceiro Mundo. Este assunto foi amplamente debatido em SANTOS, Boaventura (org): 2003.

objetividade do pensamento. Tempo e espaço, real e virtual, sujeito e objeto não têm limites muito definidos, como quer o pensamento racional, em especial na modernidade. As noções de realidade e verdade objetivas supõem a existência da essência das coisas e elas não existem independentes de quem as vivencia<sup>23</sup>, além do que isenta o pesquisador das responsabilidades advindas de suas investigações. Se concordamos que não existe uma realidade em si, a noção de realidade única é dissolvida. Assim também se dá com a crença num fato verdadeiro. Se as realidades se constroem pelas várias experiências humanas, então elas não podem ser consideradas objetivas, mas intersubjetivas, ou seja, partilhadas como sentido comum.

A intersubjetividade<sup>24</sup> ressalta uma questão relevante numa abordagem sobre o cinema: a recepção das mensagens que o filme produz. Como situar o espectador? Ele as recebe de maneira passiva, podendo ser manipulado ou as recebe de maneira ativa, partilhando sentidos e reelaborando-os conforme suas experiências (coletivas) e vivências (individuais)? Essa discussão nos remete novamente à separação das dimensões racional e sensitiva operada pelo paradigma positivista, o qual apresenta vários problemas, dentre eles dois que me interessam mais diretamente.

---

<sup>23</sup> Em *O real e seu duplo*, ROSSET (1988) afirma que a capacidade humana de admitir a verdade é frágil e limitada. Só a admitimos até certo ponto. Quando ela ultrapassa nossa tolerância não é simplesmente negada, mas deslocada, tornando-se, então, uma ilusão. Esta é uma ruptura entre a percepção e a ação. O iludido percebe o real, mas suas ações continuam idênticas ao que eram antes de deparar-se com ele.

<sup>24</sup> O termo intersubjetividade refere-se à comunicação entre subjetividades. Esta é entendida como capacidade psíquica, emocional e cognitiva de cada pessoa particular, que se forja e se manifesta nos âmbitos individual e coletivo. Refere-se, ainda, ao termo sujeito, empregado aqui de modo equivalente a indivíduo, categoria social e histórica construída a partir do Iluminismo e da Declaração dos Direitos do Homem. A Declaração foi um instrumento legal que visava garantir os direitos de liberdade e igualdade do indivíduo perante o poder do estado. Sujeito reflexivo é aquele consciente das questões que afetam sua vida em todas as suas dimensões (política, econômica, social e cultural) e é capaz de criticar e lutar pela melhoria da sua própria vida e da sociedade.

O primeiro consiste na separação entre objeto de análise e pesquisador, pretendendo neutralidade por parte deste como forma de alcançar uma possível realidade da coisa analisada. O segundo postula uma hierarquia entre os saberes do senso comum (espectador) e acadêmico (pesquisador), dando a este o estatuto privilegiado de desvendar os sentidos ocultos do que se passa nas telas de cinema, enquanto o espectador seria um receptor passivo por não deter os conhecimentos racionais exigidos para a compreensão das mensagens transmitidas.

Mas se considerarmos o imaginário produzido no cinema como portador de materialidade, portanto produzida nas relações sociais, teremos uma relação cinema/espectador mais dinâmica, na qual espectador, pesquisador e o próprio filme partilham sentidos construídos coletivamente e não de forma unívoca, mas plural. Ora, se a estética, assim como a significação de um filme, se produzem nas relações sociais, sejam elas de poder ou conflito, mas sempre ligadas aos processos sociais e organizadas expressivamente conforme as diferentes maneiras de viver do grupo ao qual pertencem, não faz sentido atribuir ao processo de recepção uma forma passiva ou manipulada, nem um único sentido semântico.

A mesma lógica aplicada a crítica da noção de verdade pode ser utilizada para discordar da noção segundo a qual o cinema é reflexo da realidade ou mera ficção. O cinema possui campo próprio de percepção articulado a outros campos da experiência, não sendo casual o fato de ele estar atrelado à nossa condição de vida moderna e urbana. Não se trata de reflexo, mas de um fenômeno cultural intimamente imbricado na experiência cotidiana da vida moderna e urbana, a qual tem operado profundas transformações nas nossas formas de percepção.

Nas metrópoles as pessoas deslocam-se de um lugar a outro rapidamente, utilizam trens, ônibus, metrô etc., expõem-se umas às outras sem

trocar palavras, olham as paisagens que passam rapidamente. O movimento do olhar segue a velocidade dos movimentos, mas não consegue captar todas as imagens que se lhe apresentam, retêm apenas *flashes* do passado em instantes, como já assinalou Simmel (1967).

O ritmo acelerado e fugidio da vida na metrópole foi explicado por Heidegger pela categoria do *instante*<sup>25</sup>. Ele é um momento que se esvai rapidamente, que não pode ser capturado ou fixado, mas pode produzir sensações intensas e estas sim, podem ser retidas mais tempo. Se o movimento é esvaziado pelo tempo, mas a sensação o acompanha no momento de sua presença, ocorre uma separação entre sensação e cognição porque o reconhecimento do instante pela mente só acontece após ele ter ocorrido. Para Heidegger, este fenômeno esvazia o tempo presente já que só podemos ter consciência dele quando já se tornou passado. Por conseqüência, na vida moderna o presente “está perdido” enquanto consciência. Porém, se o instante é capaz de produzir sensações experimentadas pelo nosso corpo é possível fazer o caminho inverso, ou seja, adquirir consciência da sensação e, por meio dela, capturar o tempo presente. Dizendo de outra maneira, o instante materializado na sensação corpórea pode ser retido na memória, permitindo, assim, a redenção do tempo presente.

A experiência sensorial do *instante* (*choque* ou *fotogenia*) é fundamentalmente visual e fugaz. Daí a importância que pensadores como Heidegger, Benjamin e Epstein atribuem à sensação; é ela que liga a concentração do momento presente à visão. E por quê, de todos os sentidos, a

---

<sup>25</sup> A categoria do instante foi trabalhada por pensadores como Heidegger, Benjamin e Epstein. Ao que Heidegger denominou “instante”, Benjamin chamou “experiência do choque” e Epstein “fotogenia” (CHARNEY: 2001).

visão é considerada privilegiada<sup>26</sup>? Pelo fato de ela, mais que os outros, lançar-nos para fora de nós mesmos, captando, do exterior, o imediato, o efêmero do movimento. Por meio da dialética do olhar, que se dá pela relação exterioridade-interioridade, podemos produzir conhecimento.

Os conceitos de *choque*, *instante* ou *fotogenia* contribuíram para quebrar, no campo das ciências humanas, a noção de linearidade do tempo, do pensamento e das formas de vivência cotidiana. Se o instante é a sensação do tempo fragmentado, isto acontece porque a vida moderna é sentida por fragmentos sempre descontínuos. Os pedaços, ao serem colados pela nossa memória, deixam sempre espaços vazios, de maneira que a nossa própria subjetividade constitui-se de modo descontínuo, inacabado, num eterno fazer-se e refazer-se.

Benjamin associou essa descontinuidade à montagem do cinema por ser, também ela, construída por fragmentos de imagens. Estes conseguem capturar o passado e torná-lo presente por meio de sua reconhecibilidade, vivida como lembrança da experiência do *choque*, a qual nunca é igual ao que ocorreu, mas chega até o presente conforme a sensação experimentada no momento em que aconteceu. Pelo fato de a imagem aproximar passado e presente, Benjamin denominou-a “dialética imobilizada num instante”. Sem ela o passado estaria totalmente perdido e, mesmo que se tornasse presente, desvaneceria, porque o próprio presente é instável, está sempre indo embora. Por isso, a única coisa a fazer é senti-lo e quanto mais visual a sensação, mais intensa ela é.

Essa característica do instante, de combinar presença e ausência, elevou o cinema à condição de ser a arte que melhor representa a experiência ótica e temporal da modernidade. A agilidade da câmera obriga nossos olhos a

---

<sup>26</sup> Além da visão a audição também é considerada um sentido privilegiado, mas enquanto a visão pode nos lançar para fora de nós mesmos, a audição lança-nos para dentro, podendo ambos remeter-nos ao conhecimento (Chauí: 1998).

acompanharem seu ritmo, modificando nossa própria capacidade de ver e sentir. Se a câmera percorre os planos muito lentamente, especialmente o primeiro plano<sup>27</sup>, a sensação não se torna duradoura, pelo contrário, perde sua força emocional. Jean Epstein expressou esse paradoxo, essa qualidade fugidia e indefinível da sensação intensa e puramente ótica do cinema, da seguinte maneira:

*(...) fotogenia é um valor da ordem do segundo. Se [o primeiro plano] for longo não experimentarei um prazer contínuo. Paroxismos intermitentes me emocionam como picadas. Até hoje nunca vi fotogenia durar um minuto inteiro. É preciso, pois, admitir que ela é uma faísca e uma exceção que se dá como um abalo (...). O rosto que se prepara para o riso é mais bonito que o próprio riso.*

*Embora a visão, como é do conhecimento de todos, seja o sentido mais desenvolvido é considerado o ponto de vista segundo o qual nossa inteligência e nossos costume são visuais nunca houve no entanto um processo emotivo tão homogêneo, tão exclusivamente ótico quanto o cinema. O cinema cria verdadeiramente um regime de consciência particular que envolve um único sentido<sup>28</sup>.*

Assim como a fotogenia, também nossa experiência visual, na modernidade, é feita de fragmentos. As imagens no cinema são descontínuas, tornando-se ininterruptas somente pela visão subjetiva. O movimento rápido cria a impressão de fluxo contínuo, pois “a fotogenia não admite estagnação”, diz Epstein. Daí o fato de o cinema ser considerado, acima de tudo, movimento.

Não é na película ou em qualquer equipamento utilizado pelo cinema que se opera a animação. A percepção de movimento de seus quadros resulta não só do movimento produzido pela moviola mas, sobretudo, ao penetrar no olho do espectador. Trata-se, portanto, de uma tarefa puramente subjetiva de

---

<sup>27</sup> Na linguagem do cinema “plano” é entendido como “proporção em que a figura humana é enquadrada” dentro de um campo, ou seja, dimensão do espaço captado pela câmera. O primeiro plano refere-se ao enquadramento da personagem de “meio busto para cima” (COSTA: 1989).

<sup>28</sup> Texto apresentado em XAVIER (org): 1983, p. 278.

interpretação do objeto visto. Sendo assim, a rigor não existe contínuo nem descontínuo no cinema. Ambos funcionam de maneira complementar, de modo que o movimento carrega em si tanto o móvel quanto o imóvel, cuja dialética só se realiza no sujeito que olha<sup>29</sup>.

O olhar não se confunde com um ato simplesmente físico ou biológico, mas trata-se de um fenômeno sensorial e cognitivo individual, formado no âmbito das relações sociais. De fato precisamos aprender a olhar para estabelecermos relações de sentido com o que vemos. Nossa tradição ocidental considera a visão uma aptidão necessária ao desenvolvimento intelectual, por acreditar que a criação de imagens mentais, seja de objetos, movimentos, figuras, ações, pessoas etc., constitui parte da nossa memória e nos permite construir as percepções de espaço e profundidade, elaborar conceitos, desenvolver a comunicação verbal e cognitiva, além de nos dar acesso ao conhecimento, isto é, à *verdade*. O vínculo entre ver e saber parte da crença de que as coisas têm uma essência e para alcançá-la é preciso separar o simulacro - a imagem da coisa, da coisa mesma. Para separar o verdadeiro de sua representação o pensamento racional pretende fabricar um olhar observador, vigilante e reflexivo; um olhar protegido dos sentidos do corpo pela faculdade intelectual<sup>30</sup>.

Na modernidade, o pensamento Iluminista adotou a concepção clássica da primazia da razão sobre os sentidos do nosso corpo, sendo função da ciência

---

<sup>29</sup> Como se sabe, a película é constituída por fragmentos de imagens; a percepção de continuidade resulta não só do movimento produzido pela moviola, mas sobretudo do olho do espectador.

<sup>30</sup> Na alegoria da caverna, Platão adverte que o olhar investigativo possibilita-nos sair do simulacro, onde vemos apenas sombras da realidade, e conhecermos o mundo real em sua verdade. PLATÃO (1991) e REALE (1990, v.1). Alguns autores preferem denominar alegoria da caverna ao invés de mito. Prefiro utilizar alegoria por se tratar de um modo de comunicação que busca interpretar concepções filosóficas contidas nos mitos. O mito, para ser mais precisa, é um sistema de comunicação próprio da tradição oral que produz, de forma simbólica, mensagens e ensinamentos.

encontrar formas de superar as limitações subjetivas por meio da razão objetiva, única capaz de produzir conhecimento legítimo. Foi nesta época que a ciência construiu a noção de normalidade segundo padrões forjados pelo próprio pensamento Iluminista. Ele afasta ou estranha o que está fora da norma que ele mesmo estabelece, rejeitando tudo que considera diferente.

No caso específico do olhar, o pensamento científico buscou submetê-lo à teoria físico-matemática da luz, a qual permite a visão daquilo que o olho nu não vê, coisa que o telescópio e o microscópio possibilitam. Estes instrumentos são importantes não tanto para aproximar ou aumentar os objetos, mas para submeter o olho ao intelecto e utilizá-lo a serviço do conhecimento, separando as coisas subjetivas ou ilusórias das objetivas ou verdadeiras (CHAUI: 1997).

Embora essa concepção cartesiana do olhar tenha dominado as ciências modernas, ela não foi unânime. No século XVIII os trabalhos de Nicholas Saunderson e Diderot já apontavam para o relativismo cultural. Posteriormente, estudos antropológicos<sup>31</sup> colocaram em xeque a universalidade do pensamento cartesiano e elaboraram importantes indagações relacionadas à dialética entre o olhar e o sujeito que olha. Na perspectiva dessa abordagem, o olhar não é apenas uma capacidade biológica ou natural, mas também uma construção social e subjetiva.

Este assunto é analisado de maneira muito interessante pelo neurologista Oliver Sacks (1995), ao narrar o caso de Virgil. Ele havia ficado cego aos seis anos de idade e assim permaneceu por aproximadamente 40 anos, quando submeteu-se a uma cirurgia de retina. Qual foi o espanto dos médicos quando, após a cirurgia considerada tecnicamente bem sucedida, Virgil não conseguia ver. Percebia tudo misturado, as imagens não passavam de borrões, não distinguia

---

<sup>31</sup> Refiro-me aos trabalhos de DURKHEIM (1996), MAUSS (1960) e MALINOWSKI (1963).

detalhes de um rosto, nem reconhecia pessoas ou identificava objetos. Só olhava na direção de alguém quando ouvia-lhe a voz. No entanto, seus olhos estavam fisicamente aptos a enxergar. Por que, então, Virgil não enxergava? Sacks argumenta que ele não “sabia ver”; não conseguia atribuir sentido ao que seus olhos captavam. Isto porque o mundo visual não nos é dado, mas construído pela nossa experiência e memória de maneira muito complexa, exigindo anos para imprimir no nosso cérebro memórias visuais que possam dar sentido aos impulsos físicos que recebemos<sup>32</sup>.

Para olharmos uma tela de cinema também precisamos aprender. Não foi por acaso que o cinema nasceu na metrópole, onde o olhar se adestrou à fugacidade dos movimentos, à velocidade dos meios de transportes, à diversidade de perspectivas e ângulos, à altitude dos edifícios, aos diferentes tipos de transeuntes e paisagens. A estreita relação entre sensação, tempo e memória foi a razão pela qual os pensadores Heidegger, Benjamin e Epstein atribuíram singular valor à experiência sensorial - instante, choque ou fotogenia – especialmente à percepção visual. Isto porque a visão, mais que os outros sentidos, é capaz de perceber o imediato, o efêmero do movimento. O olhar acompanha a aceleração dos deslocamentos, capta imagens e retém *flashes* de instantes que se fragmentam em tempos descontínuos.

O terceiro elemento constitutivo da categoria do instante é a memória. A relação tempo-memória difere conforme o tipo de sociedade. Alguns estudos sobre essa relação na modernidade<sup>33</sup> pensam-na como híbridos<sup>34</sup>, isto é, processos e práticas sociais do passado que coexistem com outras no presente.

---

<sup>32</sup> O documentário *Janela da alma* (2002), de João Jardim e Walter Carvalho, é exemplar no que diz respeito a construção do olhar como fenômeno individualizado, singular e, ainda assim, coletivo.

<sup>33</sup> Refiro-me particularmente ao trabalho de José Maurício Domingues (2000).

<sup>34</sup> Maiores informações sobre o conceito de culturas híbridas estão em Cancline: 1992.

Segundo estas concepções, a construção da memória não pode ser pensada, mesmo na modernidade, como sendo descolada de valores e práticas tradicionais, mas como processo imbricado no conhecimento e reconhecimento do mundo, cujo sentido se realiza na interação entre vivências e percepções individuais e coletivas, as quais envolvem experiências produzidas no passado. Mesmo guardando suas especificidades temporais e culturais, a memória se constrói nas relações que os indivíduos estabelecem em sociedade. Isto quer dizer que não existe memória individual independente da coletiva, da mesma forma como não há indivíduo totalmente isolado da vida comum.

Para abordar a memória na vida moderna usarei uma representação realizada na dimensão imaginária do filme *Memento Mori*<sup>35</sup>. Este termo significa lembrança que se perde ou memória moribunda que se esvai, que não sobrevive, que está morrendo. O filme apresenta o drama de Leonard<sup>36</sup>, sujeito cuja memória só dura dez minutos. Para tentar materializar o que é fugaz e sobreviver sem memória, Leonard utiliza fotos e anotações em blocos de papel ou tatuadas no próprio corpo. Não é por acaso que escreve no corpo, pois corpo e memória não se separam<sup>37</sup>. É o corpo que dá sentido à escrita, que sofre a dor do que é registrado e do que se perde na lembrança. É o corpo, ainda, que dá sentido de identidade ao sujeito.

Se na modernidade o sujeito padece do esvaziamento do tempo presente, compensando essa perda pela busca incessante do novo; isto acontece porque também a sensação do instante está perdida pela alienação do próprio corpo. Neste caso, podemos dizer que Leonard representa a alegoria de um paradoxo

---

<sup>35</sup> Traduzido no Brasil como *Amnésia*, o filme de Christopher Nolan foi baseado no conto *Memento Mori*, de seu irmão Jonathan Nolan. Foi publicado na íntegra no Caderno Mais! do Jornal Folha de São Paulo em 12/08/2001.

<sup>36</sup> No conto o nome do personagem é Earl.

<sup>37</sup> Ver a respeito o texto "A tortura nas sociedades primitivas" de Pierre Clastres (2003).

moderno: o apego que se registra no corpo e o corpo que se esquece de lembrar. Tempo sem memória é um tempo perdido num presente vazio. Sem memória o tempo é sem sentido. Esta é uma das tragédias dos tempos modernos, a sua busca incessante e incontrolável do sucesso e do progresso<sup>38</sup>. O fugaz que realiza a repetição, o momento que também se perde e se abre novamente para o absurdo da repetição. Como sair deste círculo vicioso? Certamente pela consciência das sensações. É a consciência que permite a construção da subjetividade, entendida aqui não como qualidade puramente individual, mas como produto de uma relação dialética entre sujeito e sociedade.

A memória não se constrói sem laços afetivos. Sem ela o sujeito se coloca diante do vazio, como se fosse um não ser. Este estado não se confunde com a solidão. Esta, no sentido que lhe dá Cícero – *travessia de desertos imensos*<sup>39</sup> –, permite a entrega para o que se apresenta no caminho; é sempre a possibilidade do encontro com o outro. Se a existência é vazia, fica destituída de sentido e de experiência. É a experiência que lança o indivíduo para fora de si mesmo e o permite retornar, permanecendo ele mesmo, mas sempre transformado (Benjamin: 1985). Apartado da experiência (*Erfahrung*), que é um partilhar com o outro, o sujeito esquece de si para construir “com”. Caso contrário, vive a repetição e não sai do lugar.

Considerando *Memento Mori* uma alegoria do mundo moderno, é possível relacionar experiência sensorial, tempo e memória e então compreender o esvaziamento do sentido da existência humana. O termo “processo” aponta para uma continuidade de formas de percepção e reconhecimento, pois não se pode lembrar o que não foi antes percebido. Dessa maneira, a memória não deve ser concebida como resposta imediata, sem anterioridades; ela se constrói por meio

---

<sup>38</sup> Essa tragédia foi magistralmente representada na figura de Fausto, de Goethe, símbolo da ambição desmesurada, irresponsável e incontrolável do homem moderno.

<sup>39</sup> Citado em FARES: 1996, p. 60.

do universo cognitivo, o que não significa que se limite a construtos do pensamento, mas sim que exige conhecimento e reconhecibilidade, os quais se forjam também pelas vias da percepção.

É assim que se compreende a importância atribuída às formas de sensibilidade apontadas por Heidegger, Benjamin e Epstein. As sensações, quando intensas, marcam o próprio corpo, estabelecem novas maneiras de cognição e reconhecimento estabelecidas não por palavras, mas inscritas no próprio corpo. Da mesma forma, compreende-se a importância que o trabalho psicanalítico atribuiu, desde o seu nascimento, aos fragmentos de memórias e sensações, buscando relacioná-los para dar-lhes sentido e consciência. É um modo de reapresentar ao tempo presente o que estava perdido para a consciência. Ao aproximar inconsciente e consciente, a psicanálise, em sintonia com a física de Einstein e a arte surrealista, dissolveu as fronteiras entre passado, presente e futuro, bem como entre o real e o onírico, por entender que a mediação entre temporalidades é feita por nós; como também a ponte entre o real e o sonho.

## 1.2 Indústria Cultural

A palavra cultura recebeu significados distintos conforme diferentes épocas e vertentes teóricas. O exame dessas concepções parece relevante não só para elucidar a gênese das discordâncias como, principalmente, para estabelecer os elos de sentido entre o conceito e o grupo social que o forjou. O debate em torno do conceito, ainda hoje caloroso, torna-se mais necessário quando a palavra “cultura” se agrega a outras palavras também problemáticas, como indústria cultural, cultura de massa, cultura erudita ou cultura popular. Apesar das diferenças históricas e sociais em que foram construídos, os conceitos de cultura foram forjados, as vezes apresentam uma complementaridade e

funcionam simultaneamente. Os estudos direcionados à cultura receberam contribuições de diversas disciplinas como a filosofia, a história, a sociologia e a antropologia, dentre outras, de modo que a abordagem do tema também é interdisciplinar<sup>40</sup>.

Dentre as várias concepções de cultura algumas se destacam. A primeira delas, de origem latina, insere-se na clássica oposição entre cultura e natureza. Refere-se ao ato de cuidar, à capacidade humana de se transformar e de mudar a natureza melhorando-as. A segunda foi desenvolvida no séc. XIX como sinônimo de *civilização*, no sentido de evolução. Correspondia à palavra alemã *Kultur* e a *civilisation* do inglês e do francês. Aludia, também, à herança ou posse de um bem valioso ou propriedade, condição indispensável para uma pessoa “civilizada” ou “refinada”, isto é, adepta a um conjunto de práticas e comportamentos adotados pela elite no convívio da vida pública e civil.

A noção antropológica foi desenvolvida a partir de meados do século XX. Criticou o caráter evolutivo e elitista da cultura como civilização, pautados em princípios universalistas e eurocêntricos. A nova perspectiva considera que cada sociedade elabora seu próprio sistema de símbolos, práticas e valores, não cabendo enquadrá-las numa hierarquia de valores. Ao serem reconhecidas as diferentes maneiras de as sociedades se representarem e se criarem, os antropólogos acharam mais adequado utilizar a palavra “cultura” no plural. Outra vantagem da concepção antropológica foi considerar que o trabalho também deve ser incorporado à noção de cultura tendo em vista que o fazer humano não é separado das formas de viver e de conceber o mundo.

Uma outra concepção importante foi elaborada sob a influência do pensamento marxista, sobretudo o de ideologia: *as idéias da classe dominante são, em*

---

<sup>40</sup> Os debates em torno dos significados da palavra cultura foram utilizados, sobretudo, a partir das abordagens de LEACH (1985), BOSI (1997), CAHUI (2000) e GUATTARI (1996).

*cada época, as idéias dominantes*<sup>41</sup>. Manteve a idéia original de cultivo mediado pelo trabalho humano e acrescentou a capacidade de ela contribuir para a formação de sujeitos críticos, habilitados a conduzir sua própria história de vida, ou seja, reflexivos. Essa abordagem buscou superar as problemáticas concepções de *cultura dominante* e *cultura popular*, integrando-as ao mesmo sistema de símbolos, valores, comportamentos e contradições produzidos pela sociedade de classes. É um fenômeno característico das formas de dominação das sociedades modernas, que consiste em neutralizar o particularismo das formas de pensar dominantes dando-lhes aparência de coletiva e universal, legitimando-as. Assim fazendo, a ideologia não só encobre a origem nos conflitos e interesses da sociedade de classes como, ainda, realiza uma dominação simbólica.

Essa forma de dominação apaga a história e as experiências dos grupos dominados e apresenta uma versão da sua história que retira dos dominados sua capacidade de resistência ou de luta. É o caso, por exemplo, de algumas abordagens sobre a história do Brasil, que anula os conflitos e as realizações dos povos africanos e indígenas e realça as conquistas do colonizador português. Foi nessa perspectiva que Walter Benjamin disse que a dominação se realiza sobre os escombros e o silêncio dos subjugados:

*(...) O anjo da História deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma série de eventos, ele vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros, arremessando-os diante dos seus pés. Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até o céu. Aquilo que chamamos Progresso é essa tempestade (BENJAMIN: 1991, p. 158-59).*

---

<sup>41</sup> MARX & ENGELS: 1987.

A distinção entre “cultura erudita” e “cultura popular” acima mencionada também deve ser examinada no conjunto do debate sobre cultura. A discussão gira em torno da concepção de “cultura de massa”, derivada da noção de cultura popular produzida com finalidade comercial. Esse conceito foi cunhado na primeira metade do séc. XX, a partir do desenvolvimento de novas técnicas e padrões de produção, consumo e comunicação, particularmente a imprensa, o rádio, o cinema e a televisão. O termo ganhou uma conotação pejorativa entre as elites e intelectuais, sobretudo, pelo fato de os regimes políticos totalitários terem utilizado os meios de comunicação de grande alcance para fazer propaganda política. E não só os regimes totalitários o fizeram. A sociedade norte-americana liberal e democrática é um exemplo do uso dos meios de comunicação nas sociedades capitalistas modernas.

A associação entre cultura popular e de massa merece esclarecimento. Por princípio a cultura popular expressa valores e experiências de vida do povo, feita de modo espontâneo, independente e singular. A cultura erudita, também denominada “verdadeira arte”, é própria das elites e forjada de acordo com seus valores e experiências de vida. Até o advento da sociedade industrial as duas culturas tinham seus espaços respeitados e independentes, mas o desenvolvimento do capitalismo alterou essa situação demolindo as barreiras que as separavam. Misturadas e aviltadas, as duas culturas foram transformadas na “cultura de massa”, mais lucrativas e atraentes para os fins comerciais.

A cultura de massa, também conhecida como cultura-mercadoria, não valoriza a estética ou a singularidade de uma expressão ou movimento artístico, mas seu potencial mercadológico. Os objetos são reproduzidos, reconstruídos, modificados e têm seus significados alterados. São, ainda, padronizados ou segmentados de modo a atender diferentes categorias sociais e estilos de vida. Sua legitimação se faz por meio do argumento da “democracia cultural”.

Adentrando um pouco mais nessa reflexão percebe-se que a cultura de massa comporta núcleos de produções mais críticas e reflexivas. Não por tolerância ou aceitação de diferentes formas de pensar e viver, tampouco de democracia cultural. As escolhas não são feitas com consciência nem liberdade. A diferenciação dos estilos encobre a segregação social e cultural da sociedade de classe, a distribuição desigual da riqueza, o acesso diferenciado à educação e à informação. Conforme Félix Guattari,

*Atrás dessa falsa democracia da cultura continuam a se instaurar – de modo completamente subjacente – os mesmos sistemas de segregação a partir de uma categoria geral da cultura. Os Ministros da Cultura e os especialistas dos equipamentos culturais, nessa perspectiva modernista, declaram não pretender qualificar socialmente os consumidores dos objetos culturais, mas apenas difundir cultura num determinado campo social, que funcionaria segundo a lei de liberdade de trocas. No entanto, o que se omite aqui é que o campo social que recebe a cultura não é homogêneo. A difusão do livro, do disco, etc., não tem absolutamente a mesma significação quando veiculada nos meios de elites sociais ou nos meios de comunicação de massa, a título de formação ou de animação cultural (GUATTARI: 1996, p. 20).*

O debate sobre cultura de massa remete necessariamente à indústria cultural. Esta é uma forma de produção desenvolvida a partir do avanço tecnológico e da concentração econômica, organizada segundo padrões administrativos pautados nos princípios da racionalidade e da eficácia, voltada para o consumidor. Não para atendê-lo em suas necessidades, mas para usá-lo conforme as necessidades da própria indústria. Dizendo de outra maneira, embora o consumidor pareça ser a figura mais importante da indústria cultural, ele não passa de um dispositivo na engrenagem do mercado.

A polêmica em torno da indústria cultural envolve duas questões básicas: cultura de massa – que oprime e aliena – e a liberdade cultural – capaz de formar sujeitos reflexivos. O conceito de indústria cultural foi forjado por Adorno e Horkheimer, pensadores da Escola de Frankfurt, quando da elaboração da

*Dialética do Esclarecimento*, publicado em 1947. Nesse livro os autores analisam a racionalidade da sociedade moderna segundo o pensamento dialético tomando, por referência, o totalitarismo nazista e a massificação cultural – duas faces do mesmo processo de racionalização do sistema capitalista. Concluem que a racionalidade tende a tornar-se irracional, anular a liberdade e a capacidade reflexiva do sujeito<sup>42</sup>. O termo “indústria cultural” é uma idéia polêmica, segundo a qual,

*A cultura deixou de ser uma decorrência espontânea da condição humana, na qual se expressaram tradicionalmente, em termos estéticos, seus anseios e projeções mais recônditos, para se tornar mais um campo de exploração econômica, administrado de cima para baixo e voltado apenas para os objetivos supramencionados de produzir lucros e de garantir adesão ao sistema capitalista por parte do público.*<sup>43</sup>

Os produtos culturais criados industrialmente são padronizados como qualquer mercadoria que passa pelo mesmo processo de produção. Embora muitos objetos pareçam exclusivos e adequados aos anseios individuais do consumidor, ainda assim são padronizados. A indústria cultural não atende aos vários gostos, pelo contrário, é ela que modela os gostos e preferências criando necessidades que ela própria determina.

Este problema é parte de um amplo debate entre críticos da modernidade, em relação às mudanças em curso nas sociedades mundiais, decorrentes do processo de globalização<sup>44</sup>. A discussão divide-se em dois argumentos principais. O primeiro diz respeito às formas de trabalho e condutas humanas visando eficácia, forjada no modelo de racionalidade ocidental para otimizar os lucros e incrementar as atividades econômicas. Essa forma de

---

<sup>42</sup> ADORNO & HORKHEIMER: 1985.

<sup>43</sup> DUARTE: 2003, p. 9.

<sup>44</sup> ROUANET: 1993.

conceber o trabalho tende à massificação cultural, pois nivela e padroniza condutas e valores de diferentes sociedades e culturas. O segundo argumento é pautado na visão antropológica do direito às diferentes culturas se manifestarem livremente e resguardarem sua singularidade.

A interface do indivíduo com a sociedade parece ser chave para a compreensão do problema do sujeito e de sua inserção social mediante a expansão da indústria cultural. Para entender esse problema seria interessante fazer uma incursão sobre o conceito de sujeito moderno para, então, acompanhar o pensamento de Adorno. No fundamento da categoria do sujeito moderno está a figura grega do “agente”, sujeito autônomo, considerado hierarquicamente superior pelo fato de agir conforme sua capacidade reflexiva e racional. A superioridade do agente era a sua capacidade de agir segundo a realidade intelectual e racional, mantendo um distanciamento do mundo sensível. O paciente, ao contrário do agente, não tinha liberdade de ação. Era movido por alguém ou alguma coisa externa a ele sendo, por isso, considerado hierarquicamente inferior.

A valorização da racionalidade também foi a tônica da cultura moderna. Kant, um dos pensadores mais expoentes da modernidade, elaborou seu conceito de sujeito enfatizando o *eu* consciente e autônomo, o “ser pensante”. A categoria do sujeito moderno – portador de direitos e estatuto moral – foi uma construção das sociedades capitalistas industriais constituídas sob a égide da racionalidade e da especialização do trabalho. A origem do sujeito moderno decorreu, também, da confluência de outros fenômenos como a Reforma Protestante, o Renascimento e o Iluminismo, que representaram mudanças sociais fundamentais: mobilidade social, diferenciação profissional e laicização das instituições. O mundo moderno inaugurou um tipo de relação do indivíduo com a sociedade em que ele é uma unidade que encerra em si mesmo fim e sentido, mas vive em relação com os outros de modo mais ou menos

conflituoso, já que não pode negar sua condição de pertencimento ou sua natureza social.

A emergência do sujeito moderno fez ascender o individualismo como concepção do sujeito livre, portador de vontade e capacidade de decidir por si mesmo. No entanto, o reconhecimento da liberdade como atributo pessoal exigiu transformações econômicas e sociais para se instaurar, dentre elas os movimentos sociais contra o Estado. Valores como liberdade, igualdade e fraternidade formavam a bandeira da sociedade liberal, mas uma bandeira difícil de se sustentar. Isto porque liberdade e igualdade sempre guardaram uma contradição interna que a fraternidade propôs contornar por meio da abnegação do sujeito frente a uma vontade moral em relação a seus semelhantes.

Enquanto a igualdade e a fraternidade buscam estabelecer a base social e coletiva do sujeito, a liberdade envolve as necessidades e anseios individuais e as possibilidades de satisfazê-los. Os desejos individuais se formam a partir do grau de consciência do sujeito em relação à sua personalidade e singularidade. São maiores ou menores conforme o padrão de expansão e cosmopolitismo do círculo social do sujeito e, acima de tudo, pelas alternativas de sensações, pensamentos e atividades capazes de produzirem sua marca única e personalizada. Este aspecto é essencial para a compreensão do desenvolvimento da personalidade do sujeito, pois permite considerá-la não apenas como uma qualidade isolada de seu ser, mas como atributo situado e desenvolvido no ambiente social.

O termo indivíduo desenvolveu-se paralelamente aos movimentos sociais que desempenharam função importante na constituição do Estado moderno. Nas sociedades tradicionais, a noção de pertencimento do sujeito à coletividade era tão mais acentuada que não existia uma palavra para designar sua identidade como algo separável do conjunto social; a identidade do grupo

sobrepunha-se à do sujeito. A ausência de termo que pudesse expressar o ser enquanto sujeito singular sugere a existência de um tipo de configuração social que não concebia o sujeito independente do grupo <sup>45</sup>.

Segundo alguns críticos da indústria cultural<sup>46</sup>, se o sujeito é uma categoria histórica cuja construção se deu a partir de transformações ocorridas na sociedade moderna<sup>47</sup>, como a racionalização, a burocratização e a tecnocracia, as mesmas condições que propiciaram seu surgimento podem gerar o seu fim, pelo fato de a sociedade e a consciência individual serem *reificadas*. Isto quer dizer que as relações econômicas e sociais produzidas pelo homem no sistema capitalista transformam todas as coisas em mercadoria; as atividades humanas tornam-se estranhas e independentes dos homens e, no limite, eles próprios se transformam em seres semelhantes a coisas. A lógica capitalista do mercado expande-se para todos os setores e atividades universalizando-se, isto é, o valor de troca predomina sobre o valor de uso abarcando todas as esferas da vida humana, inclusive a cultura.

O predomínio da lógica do mercado, segundo Adorno, significa a transformação de toda a sociedade em ideologia. Esta é entendida não apenas como um sistema de idéias ou representações, mas como força capaz de imprimir a própria formação da consciência social. A gravidade desse fenômeno, para Adorno, reside no fato de o sujeito tomar a experiência social como algo *imediato* e não mediado pelo processo que a produziu, perdendo os elos formadores de seus sentidos; a experiência social organiza-se, então, de maneira desvinculada da concepção de sua criação, apesar de ainda contê-la.

---

<sup>45</sup> ELIAS :1994.

<sup>46</sup> JAMESON: 2001.

<sup>47</sup> Adorno discorda dessa possibilidade afirmando que a figura do indivíduo autônomo, na sociedade moderna, de fato nunca chegou a se realizar.

A eficácia da ideologia estaria na:

*(...) sua capacidade para vedar o acesso aos resultados da atividade social como produtos, mediante o bloqueio da reflexão sobre o modo como foram produzidos. Na linguagem de Adorno a ideologia apresenta os dados da experiência social como “imediatos”, como dados sem mais, quando na realidade são “mediados” por um processo que os produziu (COHN: 1986, p.11).*

A ideologia, sob a ótica adorniana, seria a chave para a compreensão da perda do sujeito no processo de mercantilização da cultura, como é o caso da indústria cultural. Isto porque ela apresenta a realidade como algo imediato, anulando a tensão entre natureza e cultura, de modo que os fenômenos culturais adquirem uma forma naturalizada. Desta feita, o potencial reflexivo do sujeito fica comprometido, ele perde a capacidade de elaborar seus próprios conceitos, por meio do aniquilamento do processo denominado *esquematismo* – forma intermediária entre a intuição e o conceito – essencial para o desempenho autêntico e autônomo do sujeito<sup>48</sup>.

Do ponto de vista de Adorno e Horkheimer, na indústria cultural o *esquematismo* é dado de antemão ao sujeito, retirando-lhe o esforço de mediar o fenômeno e refletir sobre ele, de modo que os produtos da indústria cultural, mesmo aparentando distinção, não passam de repetição, pois a multiplicidade exigida para a liberdade de escolha torna-se ilusão. A exclusão do novo, na indústria cultural, acaba por induzir o sujeito à integração e adaptação ao sistema capitalista, transformando-o num mero consumidor domesticado de um lazer travestido de cultura.

Este fenômeno é percebido em vários filmes nacionais, sendo *Cidade de Deus* o mais significativo. Ele inaugurou a tão sonhada aliança entre cinema e televisão, antiga reivindicação de alguns cineastas brasileiros, e estimulou a co-

---

<sup>48</sup> Ver mais sobre “esquematismo” em KANT (1991).

produção com empresas estrangeiras, numa tentativa de conciliar os dois interesses. Essa união representou a garantia da divulgação e da exibição do cinema nacional, bem como da ampla aceitação do público, em função da intensa propaganda veiculada nos canais abertos de televisão. Um dos fatores que concorreram para o sucesso desse filme foi a forma simplificada de lidar com os problemas enfrentados nos aglomerados urbanos, como por exemplo o tráfico de drogas e a violência, apresentados *ad nauseam* em telejornais. O formato televisivo e ágil do filme não deixa brecha para o espectador refletir sobre o que se passa na tela; as opiniões e conclusões são oferecidas *a priori*, de forma imediata, repetindo clichês e estereótipos difundidos no senso comum, dispensando qualquer esforço de reflexão.

O exemplo acima coincide com a argumentação dos pensadores da Escola de Frankfurt. Segundo eles, a indústria cultural reproduz a lógica do processo de trabalho mecanizado e repetitivo, em que o tempo de lazer do indivíduo torna-se apenas uma condição monótona de enfrentar novamente o trabalho. Nesse sentido, ela não proporcionaria prazer de fato, pois este exige um certo trabalho de “refinamento”. Por ser simplesmente de uma forma de distração imediata e conformista, a indústria cultural proporcionaria um falso prazer.

A standardização característica da indústria cultural produz também, na concepção de Adorno, uma falsa identidade entre o universal e o particular. Em seu ensaio sobre a música popular, ele trata esse problema como um fenômeno que manipula a audição dos ouvintes, contrariando o ideal de individualidade: *os ouvintes se tornam tão acostumados a recorrer às mesmas coisas que eles reagem automaticamente*<sup>49</sup>. Já na *boa música séria*<sup>50</sup>, todos os elementos musicais e todos os

---

<sup>49</sup> ADORNO: 1941, p. 27.

detalhes relacionam-se com o todo, mas são qualitativamente diferenciados e insubstituíveis. Há, neste caso, uma conciliação entre o todo e as partes exigindo do ouvinte um certo esforço para seguir o fluxo musical.

A indústria cultural, ao contrário, tende a integrar os elementos e naturalizá-los, prendendo a atenção do ouvinte não pela reflexividade, mas por estímulos padronizados. A correspondência entre estandardização e pseudo-individação é mencionada na seguinte passagem:

*O correspondente necessário da estandardização musical é a “pseudo-individação”. Por pseudo-individação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização. A estandardização de “hits” musicais mantém os usuários enquadrados, por assim dizer escutando por eles. A pseudo-individação, por sua vez, os mantém enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, “pré-digerido” (ADORNO: 1986).*

Nesta passagem o autor estabelece uma estreita correspondência entre o que ocorre na música e na sociedade capitalistas, chamando a atenção para o fato de a indústria cultural não oferecer espaços para o desenvolvimento da singularidade do indivíduo, pelo contrário, são reduzidos a mercadorias. Na indústria cultural os elementos musicais são subsumidos ao todo, a música esgota-se em si mesma gerando certo conformismo e seu valor é condicionado pelo mercado, tendo, portanto, como principal objetivo gerar lucro. Já a obra de arte é autônoma e proporciona liberdade aos elementos musicais, permitindo que eles se rebelem contra o todo mantendo, ainda, seu valor independente da lei da oferta e procura.

---

<sup>50</sup> O termo “música séria”, para Adorno, não significa simplicidade ou complexidade da obra, mas música não padronizada, que propicia reflexão. Já o que ele denomina “música popular” está relacionada ao mecanismo do *plugging*, da repetição *ad nauseam* de uma canção pelos meios de comunicação, até que o público se acostume e goste dela, independente de ela ter qualidades musicais ou não. Rodrigo Duarte: 2003.

A indústria cultural aproxima o objeto do observador e permite sua posse por meio da cópia acessível ao mercado, transformando seu *valor de uso* em *valor de troca*. Mas, segundo Adorno, se uma das características da obra de arte é a dialética entre seu *valor de uso* e sua inutilidade, entendida na qualidade de fruição, sua transformação em *valor de troca* a iguala a qualquer mercadoria, o que, no limite, nega seu valor pelo excesso de exposição.

Em sua análise sobre a obra de arte Adorno adota como uma de suas referências *O nascimento da tragédia, helenismo e pessimismo* de Nietzsche. Neste texto Nietzsche refere-se à arte como um jogo entre dois princípios míticos. O apolíneo – que simboliza a harmonia da forma, a beleza, a individuação e o ordenamento – e o dionisíaco que representa o êxtase, o sofrimento, a liberdade, a mutação, a criação e a destruição. A conciliação entre esses dois princípios, segundo Nietzsche, permitiria tocar a “essência” das coisas por meio do esquecimento do mundo cotidiano<sup>51</sup>. A tensão estabelecida entre as forças apolínea e dionisíaca, seria a substância trágica contida na arte, por meio da qual se abriria o questionamento da ordem estabelecida. Ela seria responsável pelo impulso à mudança constituindo-se, portanto, numa força poderosa para formar a identidade do sujeito e da sociedade. A dissolução do trágico, ao contrário, poderia representar a própria desagregação do sujeito (ADORNO: 1985).

Se a arte, conforme a leitura que Adorno faz de Nietzsche, contém a força propulsora da criação do sujeito e da mudança social, a indústria cultural, ao contrário, afirmaria a ordem estabelecida e convidaria o indivíduo à passividade e ao conformismo. O indivíduo viveria uma falsa liberdade, enquanto a idéia da liberdade de escolha permaneceria obscurecendo a autêntica liberdade. O indivíduo ou consumidor teria a sensação de que todas as suas necessidades poderiam ser satisfeitas pela indústria cultural, mas, na verdade,

---

<sup>51</sup> NIETZSCHE: 1996.

suas necessidades seriam criadas e organizadas de modo a mantê-lo atado ao sistema capitalista como um objeto de consumo, impedir-lhe qualquer questionamento ou resistência.

O tipo de lazer oferecido pela indústria cultural, para Adorno, está relacionado ao modo de produção racionalizado e mecanizado e ao processo de trabalho vivido pela massa de trabalhadores, no sistema capitalista. A tensão imposta ao trabalhador pela necessidade de submeter-se à organização administrativa do trabalho exige uma certa distensão das ansiedades e, nesse estado de cansaço e relaxamento, ele fica mais susceptível a receber passivamente a diversão que lhe é oferecida, moldando-se mais facilmente aos modelos e padrões sociais difundidos pela indústria cultura. Dessa maneira sua capacidade reflexiva torna-se reduzida.

Sem reflexividade, o indivíduo transforma-se em coisa, em mercadoria descartável, substituível, igualado a inúmeros outros. A vida torna-se vazia e sem sentido favorecendo a dominação ideológica e o controle social. É justamente este fenômeno da perda da consciência que conduz à reificação. Reduzido a nada o indivíduo assemelha-se ao personagem de Kafka que, anulado, se transforma em inseto, vivenciando sua metamorfose de maneira resignada, como se fosse algo quase natural.

Essa situação aterrorizante parece ser o problema central do pensamento de Adorno, qual seja, a integração do indivíduo à *sociedade administrada*, termo próximo ao que Weber denomina *gaiola de ferro*, típica da sociedade altamente burocratizada. No entanto, o autor aponta uma brecha para sair dessa situação ao afirmar que o mesmo esforço que o indivíduo faz para anular-se poderia ser

direcionado para rebelar-se. *Para ser transformado num inseto, uma pessoa precisa daquela energia que poderia eventualmente promover sua transformação numa pessoa*<sup>52</sup>.

A *Teoria Crítica* da Escola de Frankfurt foi alvo de muitas críticas, algumas delas relacionadas à noção de perda do "eu" coerente, que remonta ao Projeto Iluminista. Esse projeto, segundo os críticos, estabelece uma cadeia de sentido entre identidade pessoal e construção de uma sociedade futura melhor, a partir de uma visão temporal evolutiva que liga passado, presente e futuro. Também é motivo de crítica a oposição sujeito-consciência/massa-alienação. Embora os opositores de Adorno concordem com o fenômeno da alienação, consideram sua concepção de cultura elitista, pois acredita que o sujeito só pode se constituir em contato com a *alta cultura*.

Algumas abordagens mais recentes, a exemplo da realizada por Stuart Hall, adotaram a noção de "descentração" do sujeito na sociedade pós-moderna, em oposição à idéia iluminista de sujeito inteiro, completo e coerente. Segundo o autor, esse fenômeno acontece em função de algumas importantes transformações sociais que estimularam "grandes viradas" na teoria social moderna: o marxismo, a psicanálise, a lingüística, o poder e o feminismo. A primeira ocorreu quando Marx criticou dois fundamentos da filosofia moderna: a existência de uma essência universal do homem e a concepção do sujeito real como essência universal em cada indivíduo particular. Para Marx, a forma de ser e de pensar dos indivíduos está relacionada à maneira pela qual se organizam em sociedade e economicamente, dependendo das condições históricas por eles mesmos criadas. Esta reflexão é o principal fundamento da concepção de ideologia.

---

<sup>52</sup> ADORNO: 1941, p. 48.

A segunda virada foi dada por Freud ao questionar o conceito de identidade fixa e unificada do paradigma lógico racional pois, segundo ele, as bases dos nossos processos psíquicos são inconscientes e simbólicos. Os estudos freudianos retomados por Lacan consideram o sujeito um ser sempre fragmentado e inacabado, embora vivencie sua identidade de modo unificado. Assim, ao invés de falarmos em identidade seria mais adequado falarmos em identificação, vir-a-ser sempre incompleto, cuja falta pode ser amenizada pelo relacionamento com os outros.

A terceira deu-se a partir da lingüística de Ferdinand de Saussure, para quem a língua é um sistema social no qual o significado das palavras não é fixo, mas instável, não está na relação estrita com objetos ou eventos, porém no encontro das palavras com os sistemas de significado cultural.

A quarta decorreu do conceito de poder disciplinar de Michel Foucault. Ele deslocou o espaço de análise comumente centralizado no Estado e seus aparelhos para pequenos locais e relações sociais mais restritas. Elaborou um conceito de poder no qual este não é algo que se possui e se localiza, tampouco apenas reprime. Ele se exerce das formas mais variadas em todas as relações sociais, por meio de práticas, regulamentações, normas etc., disciplinando e adequando corpos ao sistema produtivo.

Por fim, a quinta virada deu-se com os movimentos sociais, particularmente os feministas, que politizaram o debate sobre a subjetividade, a identidade e as identificações de diversos grupos sociais enfatizando suas especificidades. Não bastava, segundo eles, resolver as diferenças de classe sem resolver as diferenças enfrentadas pelas categorias sociais<sup>53</sup>. Os movimentos

---

<sup>53</sup> A abordagem marxista das contradições entre as classes se mostra insuficiente para a reflexão das questões levantadas pelos movimentos sociais, pois perde a dimensão de suas particularidades, a exemplo dos conflitos étnicos e feministas, que atravessam indistintamente

feministas, assim como os étnicos, apontaram o autoritarismo das relações familiares e institucionais, abrindo o flanco já apontado por Foucault sobre o exercício dos micropoderes.

Uma crítica mais contundente foi realizada por Martín-Barbero. Ao trabalhar a genealogia das teorias sobre as massas, Barbero encontrou no pensamento da Escola de Frankfurt, especialmente em Adorno, a mesma matriz ideológica que alimentou o pensamento reacionário de Ortega Y Gasset, com sua teoria do homem-massa. Este autor considera que a multidão torna visível o lado sombrio da alma da maioria: sua “mediocridade, vulgaridade e incapacidade de fazer cultura”, e quando a fazem, provam sua incapacidade. Já as minorias, ao contrário, são criativas e demonstram que a massificação cultural e o igualitarismo social, ao dissolverem os limites entre o trabalho e o cultivo espiritual, realizam uma monstruosidade ao invés de arte. Mesmo afirmando que o homem-massa não pertence a uma classe específica, fica clara sua rejeição à cultura de “massa”.

*O “homem-massa” não pertence a uma classe, mas habita todas, sua “referência sócio-histórica se acha nos de baixo, dado que eles são, na atrasada Espanha do começo do século, os que conformam a maioria, a massa obscena, a multidão que nesses anos realiza justamente dia após dia insurreições, levantamentos através dos quais se alça - verticalmente! - contra a espessa capa de feudalismo político e econômico enrijecido, e invade os sagrados e aristocráticos espaços da cultura (MARTIN-BARBERO: 1997, p. 53).*

É contra o igualitarismo e a massificação cultural, continua Barbero, que Ortega Y Gasset se insurge. A arte popular é hostilizada, porque pretende estender ao campo da cultura os direitos democráticos produzindo, dessa maneira, uma ruptura entre arte e sociedade. Mas o mérito de Ortega, diz

---

diferentes classes sociais. O conceito de categoria social, neste caso, mostra-se mais adequado. É mais abrangente e refere-se às características ou problemas partilhados por grupos sociais distintos.

Barbero, está justamente em ter desvelado a ambigüidade política com que se reveste o problema cultural e o sentido que se produziu para as questões relacionadas ao popular.

A proximidade entre a Escola de Frankfurt e Ortega y Gasset pode ser sintetizada em dois argumentos que separam cultura e massa: ausência de espírito cultivado, portanto medíocre, e incapacidade de realizar algo criativo por estar contaminada pela ciência e pela técnica. Como se vê, esses argumentos apoiam-se em conceitos tradicionais de cultura – cultivo do espírito e cultura refinamento, ambos descartados pelas concepções mais democráticas, como mencionadas anteriormente.

Um pouco do radicalismo dos frankfurtianos explica-se pelo momento histórico dramático em que elaboraram grande parte de seu pensamento: a experiência radical do nazismo. Pela primeira vez o capitalismo exibiu, de forma contundente, a força do regime totalitário. Ele ultrapassou as fronteiras da economia e deixou evidente a imbricada relação entre política, economia e cultura. A partir de então, os problemas culturais passaram a ocupar lugar privilegiado e estratégico para se pensar as contradições sociais, especialmente entre pesquisadores alinhados com o pensamento de esquerda. Essa foi uma das razões pela qual os frankfurtianos se dedicaram à crítica da cultura, tendo como centro e ponto de partida a racionalidade da sociedade moderna e industrial. Seus estudos tiveram o mérito de apontar o fenômeno das massas como efeito dos processos de legitimação e manifestação de uma cultura alicerçada na lógica mercadoria. Paradoxalmente, enquanto denunciavam a standardização e a servidão da cultura na lógica do mercado, desqualificavam, também, a democracia cultural.

Essa armadilha gerada pelo paradoxo entre liberdade e igualdade já foi apontada por pensadores como Simmel, Tocqueville e Weber. Simmel<sup>54</sup> indagava sobre a possibilidade de se conciliar igualdade e liberdade já que elas guardam entre si uma contradição interna. A liberdade é um valor da sociedade liberal, que enfatiza o individualismo como valor e garantia de direitos. Mas é também um modo a abrir espaço à economia de mercado e dotar a circulação monetária de neutralidade e impessoalidade. Já a igualdade é um princípio coletivo pretende oferecer condições iguais de oportunidade aos cidadãos, freando os excessos individuais para manter a ordem social. No entanto, o exercício da liberdade compromete a igualdade e vice-versa, fato reconhecido pelos Iluministas quando propuseram a fraternidade – capacidade de abnegação e solidariedade – mas esta tornou-se totalmente insuficiente para equilibrar os dois princípios, tendo em vista o fato de a sociedade capitalista valorizar o dinheiro acima de todas as coisas.

Também Tocqueville e Weber, cada qual à sua maneira, viam com pessimismo a possibilidade da convivência equilibrada entre a igualdade democrática e a liberdade individual. Ponderavam que para garantir a igualdade e a vontade da maioria o estado democrático, fatalmente, teria que restringir as liberdades individuais. A igualdade tenderia sempre a uniformizar as pessoas, reduzir-lhes a liberdade, além de conduzi-las à servidão voluntária<sup>55</sup>. Com esse argumento volta-se novamente ao ponto inicial do problema, mas de modo mais complexo. O Estado democrático deve responder as demandas da maioria da população. No entanto, para fazê-lo necessita criar um aparato burocrático, o qual, para funcionar democraticamente impõe limites à liberdade individual.

---

<sup>54</sup> SIMMEL: 1986.

<sup>55</sup> Termo que significa servidão por força do hábito ou da tradição. Ver BOÉTIE (1999)

Quanto mais democrático for o Estado, mais amplo será seu aparelho burocrático e mais restrita a liberdade individual<sup>56</sup>.

O otimismo quanto às possibilidades da democracia só retornaram depois da derrota do fascismo na Segunda Guerra e a ascensão dos Estados Unidos. Este despontou como potência mundial nos anos 40, momento no qual alguns pensadores norte-americanos elaboraram uma concepção de cultura próxima da noção de povo e massa. A partir de então, o eixo do problema desloca-se das classes sociais para os desníveis sociais, abrindo espaço para debates sobre temas relacionados à circulação da riqueza e à variedade das experiências culturais.

Essa perspectiva encontrou ressonância em Edward Shils. Ele inverteu o argumento de Adorno sobre a dissolução do indivíduo na cultura de massa dizendo que, ao contrário, a incorporação da maioria pela sociedade poderia propiciar a revitalização do indivíduo. Era uma proposta inovadora, pois rompia com a visão unificada da cultura e incorporava à ela diversas experiências, emoções e sensações de diferentes estratos sociais. Assim fazendo, Shils abriu espaço para a comunicação e circulação de diferentes produções culturais.

As discordâncias aos estudos de Adorno e Horkheimer vieram também de dentro da Escola de Frankfurt. Walter Benjamin, membro da mesma escola, foi um deles. Em seus trabalhos privilegiou temas relacionados às novas técnicas e à vida urbana, sem tomar a realidade a partir de um ponto fixo, pois entendida que a realidade era algo descontínuo e disperso. Dirigiu seu olhar a pequenos registros, fragmentos da vida urbana moderna, observando e integrando os acontecimentos das ruas, os locais de trabalho, as salas escuras de cinema, as

---

<sup>56</sup> Ver a respeito WEBER (1996) e KREMER (org. SOUZA: 2000).

narrativas literárias, delineando, assim, as mudanças que ocorriam no espaço da vida cotidiana.

De fato, as metrópoles são um campo inesgotável para reflexões sobre a vida moderna. A profusão de alternativas possíveis de serem vivenciadas, a variedade de tipos sociais e o ritmo acelerado da vida, dentre outros estímulos, modifica as pessoas e exigem delas habilidades e percepções diferentes das necessárias às pequenas cidades ou ao meio rural. No ambiente urbano os movimentos são mais acelerados, as ruas mais agitadas, de modo que não apenas o estilo de vida é transformado, mas a forma de pensar e de sentir. Enfim, os indivíduos são impelidos a desenvolver uma base psíquica particular. Essas observações foram feitas por Simmel<sup>57</sup> e Benjamin, seu discípulo, seguiu seu mestre. Observou os gestos cotidianos, a paisagem vista do interior dos ônibus ou do alto dos edifícios, a aceleração dos movimentos e notou que tudo isso produzia grandes alterações no modo de sentir e de olhar das pessoas.

As transformações operadas nas formas de percepção constituíram-se em objeto privilegiado da investigação de Benjamin, o qual direcionou sua abordagem sobre a cultura sob um prisma diferente dos seus companheiros da Escola de Frankfurt. Para ele, a cultura popular (ou de massa, segundo seu enforque), não era uma “negação da cultura”, mas um outro tipo de experiência relacionada ao cotidiano e às formas de produção.

Foi no espaço dessa experiência que Benjamin elaborou a noção de *choque*, para explicar o instantâneo capturado pelo olhar, julgando ser este o mais importante dos órgãos dos sentidos. O *choque*, concebido como “experiência sensorial”, foi considerado por Benjamin, um fator de mediação entre as relações de produção e as mudanças culturais. Ao direcionar seu enfoque para a

---

<sup>57</sup> SIMMEL: 1967.

experiência coletiva, Benjamin afastou o campo da estética de sua investigação sobre a cultura moderna. Buscou as conexões entre as transformações sociais e sensoriais e, a partir delas, desenvolveu seus estudos sobre a arte e a técnica. Esse trajeto inovador, voltado para as coisas aparentemente banais da vida cotidiana, foi responsável pela discordância com Adorno.

Martín Barbero comenta diferença entre os dois filósofos:

*(...) o cinema constituía para Adorno o expoente máximo da degradação cultural, enquanto que para Benjamin “ao cinema corresponde a modificações de longo alcance no aparelho perceptivo, modificações hoje vivenciadas na escala de existência privada de qualquer transeunte no tráfego de uma grande urbe”. Adorno odeia o cinema e não entendeu nada de sua importância. (...) Se empenha em prosseguir julgando as novas práticas e as novas experiências culturais a partir de uma hipótese de arte que o impede de entender o enriquecimento perceptivo que o cinema nos traz ao permitir-nos ver não tanto coisas novas, mas outra maneira de ver coisas velhas e até da mais sórdida cotidianidade. Aí está o cinema de Chaplin e o neo-realismo, confirmando a hipótese de Benjamin: o cinema “com a dinamite de seus décimos de segundo” fazendo saltar o mundo aprisionante da cotidianidade de nossas casas, das fábricas, das oficinas (BARBERO: 1997, P. 75).*

Essa maneira de perceber o cinema – “uma outra maneira de ver coisas velhas” – contradiz Adorno no que diz respeito à recepção. Esta é considerada, por Benjamin, um processo ativo, nesse aspecto semelhante às narrativas orais. Estas produziam uma espécie de comunicação peculiar que extrapolava o lúdico transmitindo, de maneira simbólica e mítica, ensinamentos e normas, bem como expressando dilemas, sofrimentos e sentimentos próprios da vida humana. Assim também é o cinema. Representa a realidade sem pretender ser a própria realidade, comunicando-se não de forma racional, mas simbólica, emocional e sensível. Se tanto o cinema como a narrativa oral são formas de comunicação calcadas nas experiências cotidianas, será que o cinema tem potencial para

produzir experiência? Se assim for, será possível considerar a experiência do cinema uma espécie de versão moderna dos “cantadores”?

### 1.3 Cinema e Estado

É recorrente a utilização de argumentos sobre a intervenção ou não do Estado, quando se trata do cinema nacional e de outros setores da cultura. Certamente, a contenda tenta fazer frente à expansão imperialista dos Estados Unidos e de alguns países europeus, diante da nova ordem mundial-global. Esse recurso, no entanto, faz parte da história do cinema nacional. Já em 1930 os cineastas brasileiros denunciavam a concorrência estrangeira e a necessidade de o Estado tomar medidas protecionistas para salvaguardar o espaço do cinema nacional. Em 1990 o discurso continua semelhante: regulamentar o mercado cinematográfico nacional para protegê-lo. Esta é a função da “retomada”.

Atualmente, alguns representantes do setor avaliam as dificuldades do cinema brasileiro como sendo, ainda, a falta de articulação entre produção, exibição e distribuição. Esta situação crítica da distribuição remonta à 1920<sup>58</sup>, logo após a Primeira guerra. Naquela época a produção de material cinematográfico pelos países europeus decaiu e, sem concorrentes à altura, a indústria norte-americana fortaleceu-se; invadiu o mercado internacional, inclusive o nosso, alcançando, praticamente, o monopólio da atividade. O Brasil, que desde 1910 vinha tentando firmar o setor cinematográfico por meio da criação de salas de exibição, a organização dos produtores e conquista do mercado consumidor, viu sua pequena atividade fadada ao fracasso, de modo

---

<sup>58</sup> A revista de cinema *Sinopse* (2000, nº 5) desenvolve o argumento segundo o qual o Brasil produz filmes, isto é, registro de películas, mas não possui cinematografia. Isto porque a nossa política do audiovisual promove apenas a produção das películas, *política filmográfica*, enquanto a aproximação e o diálogo entre filme e público, *política cinematográfica*, não se viabiliza.

que os produtores passaram a gravitar em torno do Estado para conseguir seu apoio.

O domínio da atividade norte-americana no Brasil favoreceu a concentração das atividades de distribuição e exibição, atendendo a concepção de cinema como indústria. Já naquela época buscava-se atrair públicos de estilos diversificados, e para atender esse objetivo, as simples casas de apresentação foram transformadas em locais de espetáculo luxuosos e sofisticados, a exemplo da *Cinelândia* no Rio de Janeiro.

Essas casas exibiam, especialmente, filmes de longa metragem, que exigiam grandes investimentos financeiros e elevados padrões de qualidade técnica, fatores considerados inviáveis ao produtor nacional. Este permaneceu nas brechas da concorrência estrangeira de filmes ficcionais e de enredo produzindo, especialmente, curtas de cinejornais e documentários com temas locais, predominando os de propaganda política. A intervenção do Estado era solicitada pelos produtores em dois aspectos fundamentais: isenção do imposto de importação de fitas virgens e obrigatoriedade, por parte dos exibidores, de apresentação de cotas de filmes nacionais. Apesar de a atividade se dar de forma artesanal, os chamados *cinemas de caça*<sup>59</sup>, por contarem com as subvenções governamentais, foram responsáveis pela sobrevivência da produção cinematográfica no país.

Os produtores formavam dois grupos diferenciados quanto aos objetivos e reivindicações para o cinema nacional: um que propunha o seu desenvolvimento segundo o modelo industrial – a exemplo de Hollywood – tendo garantida a produção independente; outro que defendia a produção oficial

---

<sup>59</sup> O *Cinema de caça* foi uma forma de articulação direta entre o cineasta e o governo do Estado, ou empresas privadas, para conseguir emprego na administração pública realizando filmes de propaganda política ou, então, para negociar filmes já produzidos.

institucionalizada. O argumento mais utilizado pelo segundo grupo – cinema deve ser responsabilidade do governo – é ainda hoje predominante. Intelectuais como Olavo Bilac, Artur de Azevedo e Oswald de Andrade apontavam seu potencial para a formação do nacionalismo brasileiro e chamavam a atenção das autoridades para a sua importância como auxiliar na educação pública.

Hoje, o argumento predominante é o fortalecimento da identidade nacional. O cinema teria a função de preservar a singularidade cultural do povo brasileiro, especialmente devido à força da globalização<sup>60</sup>. Esta visão é comum tanto entre representantes das instituições governamentais como entre cineastas e profissionais do setor. Gustavo Dahl, por exemplo, afirma ser

*um direito inalienável das sociedades e de suas culturas verem-se transformadas em imagens, símbolos, emblemas e ícones, para se reconhecerem e se exaltarem. (...) Na geléia geral da globalização, a transculturalidade pode fazer com que as culturas não tenham mais o que comunicar entre si. (...) O papel do cinema brasileiro é a afirmação e valorização da diferenciação sincrética brasileira a fim de equilibrar a transculturação inelutável (DAHL: 2000, p. 16- 17).*

Os representantes do governo federal utilizam o mesmo argumento da identidade nacional, como forma de legitimar medidas e ações para o campo cultural. Falam das raízes ricas e diferenciadas, da necessidade de reconhecermos essa diversidade cultural do país, do equívoco em tentar homogeneizá-la. Segundo eles, o processo de modernização do país deve respeitar a pluralidade de identidades e culturas, de modo a não ferir a coexistência das várias identidades , consideradas essenciais para a formação da cidadania e da

---

<sup>60</sup> Entendo por globalização a crescente integração das empresas transnacionais, num contexto de diminuição da atuação ou intervenção do estado, especialmente nas áreas sociais e econômicas, deixando as empresas operarem livremente no mercado, em diversos países simultaneamente, e em benefício próprio. Marx já considerava em seus estudos a necessidade de expansão do sistema capitalista. Hoje, sua posição é retomada e atualizada por diversos pensadores que concordam com ele. Ver a respeito MELO (1999). Sobre pluralismo cultural, identidade e globalização ver MENDES (org. 2001).

democracia moderna. José Álvaro Moisés, Secretário do Audiovisual no governo Fernando Henrique Cardoso, também utiliza o argumento identidade como fundamento da democracia, como se pode ver abaixo:

*... a formação de identidades é um processo contínuo de construção e reconstrução de expressões lingüísticas, de modos de ser e de expressões artísticas, o que não exclui a alteridade, isto é, não exclui o reconhecimento dos diferentes que caracterizam a presença dos outros na cultura (JOSÉ ÁLVARO MOISÉS: 1995, p.25).*

Em outro momento, por ocasião do debate para a criação da ANCINE, no Senado Federal, José Álvaro Moisés refere-se à relação diretamente da função do cinema no processo de formação de identidades, especialmente porque é uma forma de o Brasil se conhecer melhor e constituir valores necessários à nossa estima e solidariedade:

*O cinema brasileiro tem sido uma fonte riquíssima, extraordinariamente rica de formação de identidades culturais, de respeito à diversidade, de compaixão cívica e de solidariedade, aquelas coisas que são tão importantes (...) No centro do argumento e da expressão desse filme [Central do Brasil], que concorreu ao Oscar e que foi tão importante para, de alguma maneira, recuperar a estima dos brasileiros, estão fortemente presentes essas duas noções de solidariedade e de compaixão de que tanto precisamos (SENADO FEDERAL: 2001, p. 84).*

De fato, as políticas culturais implantadas pelos estados nacionais produzem símbolos para construir suas identidades e legitimarem seus poderes, dado o valor evocativo dos símbolos. O próprio cinema tem sido instrumento de dominação e homogeneização das identidades, não pela força bruta, mas pela sua força enunciativa, que se exerce não só de cima para baixo, mas, sobretudo, na rede de relações sociais e políticas. A noção de poder verticalizado e opressor é limitada. Ele é exercido em todos os níveis das relações sociais, produzindo, também, prazer e saber. É uma prática produtiva e não exclusiva à instância do Estado; realiza-se também em sua horizontalidade, exercido nas práticas inscritas nas relações sociais, nos espaços cotidianos

articulados entre si, que por sua vez se articulam às instâncias verticais de poder, isto é, o Estado e seus aparelhos (FOUCAULT: 1979).

No caso específico do Brasil, não se pode perder de vista o fato de termos uma cultura permeada por traços autoritários, os quais podem esclarecer muitos dos problemas que marcaram o setor cinematográfico no curso de sua história. O autoritarismo refere-se tanto a regimes políticos quanto a comportamentos e mentalidades coletivas e individuais. Em meio à gama de acepções sobre o termo, o esclarecimento de Bobbio e colaboradores é relevante:

*...na tipologia dos sistemas políticos, são chamados autoritários os regimes que privilegiam a autoridade governamental e diminuem de forma mais ou menos radical o consenso, concentrando o poder político nas mãos de uma só pessoa ou de um só órgão e colocando em posição secundária as instituições representativas. Nesse contexto, a oposição e a autonomia dos subsistemas políticos são reduzidas à expressão mínima e as instituições destinadas a representar a autoridade de baixo para cima são aniquiladas ou substancialmente esvaziadas (BOBBIO: 1993, p. 94).*

Estes traços do autoritarismo, não se reduzem à dimensão política mas abarca os campos psicológico e ideológico: imposição de obediência e opressão dos princípios de liberdade; importância da autoridade e conservadorismo no que tange às transformações sociais; baixo grau de mobilização e participação social; concepção hierárquica da organização social que fundamenta a crença na desigualdade natural entre os homens. Essas características podem ser mais comuns em grupos sociais com baixo nível de instrução, por serem mais suscetíveis a atitudes intolerantes, especialmente pela dificuldade em lidar com situações complexas e ambivalentes.

Delimitando um pouco mais ao caso brasileiro, podemos adotar as reflexões de Chaui sobre o fenômeno do populismo<sup>61</sup>, considerado por ela paradigmático do autoritarismo político. É um tipo de poder no qual a relação entre governantes e governados se dá sem a mediação das instituições políticas; “o poder é pensado e realizado sob a forma da tutela e do favor”; “o governante se apresenta como estando fora do social”; o governante é identificado com o poder e com o lugar do poder.

Ao longo da história, vários governantes totalitários aproveitaram-se da qualidade simbólica do cinema. Ele é capaz de produzir e comunicar conhecimento, podendo contribuir tanto para manter a ordem social como para modificá-la. Os governos totalitários de Stalin e Hitler, por exemplo, utilizaram largamente o potencial do cinema como forma de propaganda ideológica, assim como os norte-americanos adotaram-no para divulgar grande parte de seus valores e estilos de vida. Juntamente com o cinema, a indústria americana vende automóveis, eletrodomésticos e vários outros produtos que representam a expansão da sociedade de consumo de massa. Essa atividade demonstrou ser um dos investimentos mais eficazes na construção do poderio econômico e bélico dos EUA<sup>62</sup>.

No Brasil, a ausência de política pública capaz de expandir a comercialização do setor cinematográfico explica-se pela forte pressão da indústria norte-americana, efetivada nos contratos de importação de longa metragens. Desde a década de 20, os contratos se davam por meio de pacotes

---

<sup>61</sup> “O populismo é uma política de manipulação das massas, às quais são imputadas passividade, imaturidade, desorganização e, conseqüentemente, um misto de inocência e de violência que justificam a necessidade de educá-las para que subam ‘corretamente’ ao palco da história” (CHAUI: 2000). Ver também ensaio da mesma autora em DAGNINO: 1994.

<sup>62</sup>Em *O imperialismo e o fascismo no Cinema*, Eduardo Geada desenvolve o argumento do uso do cinema na expansão imperialista norte-americana fundada no investimento ideológico e político de seus filmes (GEADA, 1977).

que obrigavam os exibidores a comprar filmes sem seleção prévia. Este sistema, que ocupava todo o tempo das salas de exibição, acabava por restringir ou mesmo impedir a apresentação dos filmes nacionais.

Por essa razão, é comum entre os profissionais do cinema a afirmação de que o Brasil, praticamente, nunca teve uma política pública voltada para o cinema, pois nunca foi capaz de conquistar e garantir espaço para maior participação nacional. Nas ocasiões em que Estado apoiou o cinema nacional, limitou-se às atividades de produção; a distribuição e a exibição<sup>63</sup> continuaram padecendo dos mesmos empecilhos. Se considerarmos a especificidade de cada momento da política brasileira para o audiovisual, compreenderemos melhor a posição daqueles que distinguem política filmográfica e cinematográfica<sup>64</sup>. Como bem disse Gustavo Dahl, *Cinema é o diálogo do filme com seu público* (DAHL, 2000).

Por ser uma atividade industrial e urbana, o cinema brasileiro manteve-se limitado até aproximadamente 1930, quando foram dados os primeiros passos em direção à modernização do país, embora os esforços neste sentido estivessem se arrastando desde a instauração da República. O Brasil era um país agrário e patrimonialista, de modo que as cidades, em sua maioria, viviam em função das atividades rurais. Do ponto de vista político predominavam o coronelismo, a fragilidade do poder central do Estado, a fragmentação e a autonomia regionais, e a reduzida participação popular no processo eleitoral – cerca de 24% da população em 1920 (FAORO: 1975).

---

<sup>63</sup> O discurso mais comum na Comissão foi a defesa de uma política pública que ordene e universalize direitos e deveres culturais produzidos de modo democrático (SENADO FEDERAL: 2001).

<sup>64</sup> Política filmográfica refere-se às ações governamentais direcionadas à produção dos filmes. Já a política cinematográfica atua nos três processos – produção, distribuição e exibição – e só por meio da relação com o público um filme se transforma em cinema.

Na década de 1920, o processo de centralização do poder político tomou impulso. Movimentos diversos solicitavam intervenção do Estado para modernizá-lo, o que significava, então, deslocar o decadente modelo rural para o urbano e industrial, identificado com a modernidade. As pressões vinham de diversas direções: classe média urbana, intelectuais, empresários, políticos liberais, operários. Contudo, se o processo de urbanização foi se incrementando a partir de 20, tal movimento deveu-se, nem tanto ao crescimento industrial (embora este tenha dado sua contribuição), como ocorreu nos países industrializados, mas devido, principalmente, ao aumento das ocupações burocráticas e de serviços, em especial na região centro-sul, nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.

É importante ressaltar que a chamada modernização do Estado brasileiro não rompeu com certos traços tradicionais. O patrimonialismo permaneceu, porém, com nova face, adaptando-se às alterações da própria dinâmica social. No contexto do crescimento urbano, ele se refere ao uso do Estado por parte de grupos sociais dominantes, que se apropriam de recursos públicos. Dizendo em outras palavras, o setor público favoreceu a apropriação privada de recursos econômicos, sociais, culturais etc., que deveriam, num Estado democrático, ser distribuídos à sociedade como um todo.

O que podemos observar, no caso da modernização brasileira, foi uma adaptação de um tipo de poder tradicional para beneficiar grupos privados. É nesta perspectiva que muitos autores entendem a expansão da máquina burocrática do Estado. Forma legal de assegurar privilégios e perpetuar ou ampliar as formas de desigualdade social (SORJ, 2000). No caso do cinema esta prática clientelística manteve-se, na medida em que os incentivos à produção cinematográfica estiveram voltados especialmente para grupos ligados ao poder estatal.

A partir dos anos 30 houve, de fato, alteração do jogo de forças políticas no Brasil. Na administração Vargas foi criada uma burocracia federal, com cargos e funções “técnicas”, relativamente descoladas das pressões dos partidos políticos<sup>65</sup>. Dois ministérios de grande relevância foram criados nesta época: o Ministério da Educação e Saúde Pública e o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. A intenção era viabilizar a integração nacional por meios materiais e simbólicos: formar profissionais capazes de levar adiante o projeto de modernização, ordenar e controlar as forças operárias por meio de uma legislação social.

Diversas ações foram implementadas a fim de integrar o país. Obras de infra-estrutura<sup>66</sup>, reforma do sistema de ensino (expansão do ensino fundamental e implantação de universidades), criação de espaços de preservação e promoção culturais como museus, bibliotecas, arquivos, teatros e outros. As instituições de educação e cultura objetivavam estabelecer um campo ideológico relativamente homogêneo, por meio de intervenções nas atividades culturais. Veículos de comunicação de massa, a exemplo do cinema e do rádio, foram empregados para a difusão da ideologia nacionalista (positivista), de modo a constituir valores coletivos e forjar o discurso da chamada unidade nacional. O Conselho Nacional de Cultura e o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural são exemplos de instituições responsáveis pela ordem conciliatória implantadas no início dos anos 30.

---

<sup>65</sup> Ocorre um deslocamento da classe política dominada pelos “coronéis” e bacharéis, para uma elite de formação técnica, a exemplo dos engenheiros especializados em geologia e mineralogia (DINIZ: 1981). Dentro dos aparelhos do Estado esses profissionais “técnicos” irão preencher os cargos públicos por meio de concurso, conforme o modelo racional de administração, e estabelecer as primeiras relações entre tecnocracia e sistema autoritário brasileiro (WEBER: 1974).

<sup>66</sup> São obras tais como expansão da malha ferroviária, energia elétrica e meios de comunicação, fundamentais para os investimentos das indústrias de base e comunicação de massa.

O cinema, particularmente, foi utilizado como instrumento de educação pública, especialmente a partir de 1937. A propaganda ideológica centrada em base popular favoreceu a criação de uma imagem carismática e populista de Getúlio Vargas e preparou o solo imaginário sobre o qual se fundou o Estado Novo. Não foram outras as intenções do governo ao criar o Instituto Nacional do Cinema Educativo – INCE. Seu alvo era *promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino e, ainda como meio de educação popular* (SIMIS: 1996, p.34). O mesmo objetivo se aplicava ao DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – criado em 1939. Vinculado ao Ministério de Educação e Saúde – MES – sua ação era coordenar ‘todas as atividades concernentes ao desenvolvimento cultural realizadas pelo MES ou sob seu controle’, tais como a ‘difusão cultural entre as massas através dos diferentes processos de penetração espiritual (o livro, o rádio, o teatro, o cinema etc.) e a propaganda e a campanha em favor das causas patrióticas ou humanitárias (SIMIS: 1996, p.52).

A relação entre os produtores de cinema e o Estado, na Primeira Era Vargas (1930-45), foi marcada por conflitos. Se havia estímulo oficial à produção nacional em moldes industriais, estes eram bem vindos apenas enquanto atendiam aos interesses ufanistas do governo. A produção cinematográfica dessa época era, marcadamente, de cunho realista, no estilo dos documentários, cinejornais e filmes educativos. O direito à livre criação era tolhido e censurado e, muitas vezes, os órgãos federais responsáveis pelo cinema faziam concorrência direta aos produtores independentes. Os produtores que se destacaram no mercado foram, em sua grande maioria, aqueles que se curvaram aos interesses governamentais, a exemplo da Atlântida Empresa Cinematográfica S/A, fundada em 1941.

O método implantado por Vargas buscava o consenso em torno de certos valores que fundamentavam o discurso único. Não só governos ditatoriais

se utilizaram do cinema para produzir consenso. Também os estados democráticos, no decorrer de sua história política, o fizeram<sup>67</sup>. No Brasil, o próprio discurso do Estado, nas décadas de 30 e 40, justificou a modernização do país apelando para unidade nacional. O significava, então, a unidade? Obviamente, não se tratava apenas do território, mas também do povo que o habitava. Para produzir essa unidade em meio à diversidade cultural e social do país – composta por nações indígenas, grupos de imigrantes, grupos afro-brasileiros, populações rurais e urbanas – algumas medidas legais foram tomadas. A título de exemplo cito duas que expressam claramente o objetivo de homogeneização: era proibida a comunicação em outras línguas que não a oficial (português)<sup>68</sup> em ambientes públicos; formulou-se um projeto de reforma do ensino com vistas à redução do índice de analfabetismo etc.; foi criado o Ministério da Educação e Saúde.

E o que significava modernizar o país? Significava capacitá-lo às necessidades do sistema capitalista. Significava também centralização do poder político, racionalização da produção, especialização profissional, controle do tempo, normalização dos comportamentos, para citar apenas alguns traços. Significava, ainda, promover o progresso e o desenvolvimento da indústria, acompanhado do seu *lôcus* ideal: a cidade. Com isso a riqueza, até então situada no campo, deslocou-se para a cidade, levando consigo a população. O *ethos* rural

---

<sup>67</sup> A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789, por exemplo, alterou a relação entre governantes e governados, limitando o poder dos primeiros e dotando os segundos de direitos “naturais” inalienáveis, como igualdade e liberdade. Também a Declaração Universal dos Direitos do Homem, firmada em 1978, teve o propósito de estabelecer uma ordem jurídica internacional (não limitada aos Estados nacionais como a de 1789), ampliando os direitos humanos para os campos econômico, social e cultural.

<sup>68</sup> Era o caso de grupos de várias etnias, a exemplo dos imigrantes alemães, que não sabiam o português e só se comunicavam na língua de origem. A ênfase na unificação da língua articulada à reforma de ensino e a programas de saúde pública apontam para a padronização de comportamentos, fator necessário também ao desenvolvimento capitalista.

já não se adequava àquela sociedade em mutação<sup>69</sup>, de maneira que, dentre as tarefas do Estado estava a transformação do trabalhador rural em operário industrial. Embora no Brasil o processo de modernização tenha ocorrido de acordo com certas especificidades do país, os padrões empreendidos em outros países ocidentais foram mantidos.

A adequação do trabalhador aos padrões da indústria moderna seguiu de perto o “modelo disciplinar”<sup>70</sup> europeu, particularmente o francês. Os mesmos dispositivos utilizados nas escolas, visando moldar e fixar os indivíduos ao aparelho de produção eram adotadas nas fábricas. Também não se limitavam a uma forma de pedagogia para o exercício de algumas funções. Constituíam-se, sobretudo, em técnicas de poder capazes de modelar corpos e mentes adequadas às formas capitalistas de produção.

Não se trata de uma forma de poder imposta pelo Estado, por meio de políticas, leis e decretos, nem tampouco de um poder que se constitui de cima para baixo infiltrando-se nas instituições. Este tipo de poder não se sustentaria se não se constituísse em uma técnica, uma prática realizada nas relações sociais existentes no cotidiano das pessoas. Esses poderes se exercem horizontalmente, definindo normas e comportamentos, em todas as instituições: famílias, escolas, fábricas, universidades, hospitais etc. Estes são os espaços onde se realizam os “micropoderes”<sup>71</sup> que, articulados ao Estado, formam uma rede de poderes que

---

<sup>69</sup> A literatura de Graciliano Ramos representa esse momento de desenraizamento dos habitantes do campo, que se encontram entregues ao seu próprio destino, errantes e sem salvação.

<sup>70</sup> Foucault trata do poder disciplinar em diversas obras. Utilizo especialmente *Vigiar e punir* (2000) e *A verdade e as formas jurídicas* (2001).

<sup>71</sup> O poder não é algo que se possui, mas é exercido no nível de todas as relações sociais como micropoder. O foco da análise de Foucault desloca-se de um lugar específico de exercício do poder para constituir-se como prática exercida no corpo a corpo das relações dos indivíduos entre si (FOUCAULT: 1979).

atuam nos corpos dos indivíduos, transformando o “tempo de vida” em “tempo de trabalho”(FOUCAULT, 1999).

Focalizando um pouco mais o nível dos micropoderes, pode-se dizer que as instituições, quando articuladas, funcionam como “agências coletivas de enunciação” (GUATTARI: 1996). Que significa isto? Significa a produção de sentidos sociais que, uma vez partilhados coletivamente, produzem o mesmo sentido subjetivamente nos indivíduos. É dessa maneira, entende Guattari, que a subjetividade é fabricada e modelada nas relações sociais. São elas que fazem a mediação entre indivíduo e sociedade. No Brasil, onde as relações sociais têm por base o sistema capitalista, os processos de subjetivação e subjetividade se moldam conforme o espírito desse sistema.

É interessante notar que os dispositivos disciplinares engendrados no modelo capitalista de produção começaram a ser utilizados no Brasil desde o século XIX, por influência do modelo francês, especialmente na educação. Normas rigorosas de vigilância e controle dos corpos eram empregadas em colégios internos e indústrias têxteis no interior do país com o objetivo “pedagógico”. Em Minas Gerais, para citar apenas esta região, temos o exemplo de 4 fábricas de fiação e tecelagem: Cedro, Cachoeira, São Sebastião e São Vicente. O proprietário da Cedro refere-se à disciplina dos trabalhadores como técnica de “qualificação profissional” (GIROLETTI, 1991).

Se adotarmos o ponto de vista de Foucault, esta é uma modalidade de poder que se exerce por meios de práticas e técnicas aparentemente “invisíveis”, já que atuam no corpo e se traduzem em gestos, atitudes, comportamentos<sup>72</sup>. Se

---

<sup>72</sup> Ao estudar as fábricas localizadas em Minas Gerais, GIROLETTI (1991) descreve as normas a que são submetidos os operários, destacando duas técnicas consideradas por Foucault: “controle do horário” e “princípio da localização imediata”. Esta determina que cada operário tem seu lugar definido e não pode deixá-lo, sob pena de punição, sem autorização do Mestre-Geral, responsável pela ordem no ambiente de trabalho.

o modelo disciplinar já era utilizado antes da Era Vargas, naquele momento ele serviu para controlar as massas e adequá-las ao novo modelo de produção. Muitas instituições foram criadas para cumprir o papel de produzir normas e mecanismos de controle social. Essas técnicas, para utilizar as palavras de Foucault, tinham o objetivo era tornar os “corpos dóceis” às necessidades da modernização do país. Foi dentro desse espírito, portanto, que os veículos de comunicação de massa como rádio e cinema foram utilizados.

É importante ressaltar que mesmo após o golpe de outubro de 1945 que depôs Vargas, o governo democrático de Dutra manteve toda a estrutura institucional intervencionista montada no período da ditadura. No setor cinematográfico crescia a pressão em favor da industrialização do cinema nacional, mas esta só se concretizou nos anos 50, com a experiência da Companhia Vera Cruz. Predominava a concorrência estrangeira e, como afirmam Paulo Emílio Sales Gomes e Cavalheiro Lima<sup>73</sup>, o governo brasileiro não só facilitou o ingresso do cinema estrangeiro no país como subvencionou a produção cinematográfica estrangeira. Isto foi possível dada a permissão de remessas realizadas pelo câmbio oficial, além de autorizar importações sem nenhuma restrição, provocando excesso de oferta e inviabilizando a produção nacional.

Após a Segunda Guerra os norte-americanos expandiram ainda mais seu já imbatível setor cinematográfico. Desde que foi fundada em 1946, a *Motion Picture Association of America*, composta por nove companhias e detentora de grande importância econômica e ideológica em seu país, pressionou o governo brasileiro a abrir seus mercados. No entanto, os nacionalistas pressionavam o governo para que fosse criado um órgão que centralizasse a política cinematográfica nacional e protegesse nosso cinema dos privilégios e das

---

<sup>73</sup> SIMIS: 1996, p. 202.

condições desiguais de competição com a indústria estrangeira. Em 1955, a Comissão Municipal de Cinema de São Paulo, diante do fracasso da Vera Cruz em seu projeto de industrialização, afirmava que “cinema é problema de governo”. Na Europa, a França, a Itália e a Bélgica, dentre outros países, adotaram medidas restritivas à importação de filmes norte-americanos como forma de proteger sua própria produção.

Durante o governo Juscelino Kubitschek, a política de desenvolvimento industrial acalentou entre os cineastas a esperança de fortalecer o setor cinematográfico, porém, as medidas nesse sentido não foram tomadas. JK pretendia fortalecer a indústria de base como, por exemplo, a automobilística. O setor cultural era considerado secundário, de modo que não foi contemplado com nenhum projeto mais arrojado. Este fato explica-se, em parte, pelos objetivos do “Plano de Metas” do governo JK que visava, dentre outros, a associação do capital internacional ao nacional, não considerando, portanto, politicamente estratégico entrar em conflito com os interesses estrangeiros.

Diversas solicitações de grupos nacionais enviadas ao Congresso tentaram conquistar maior espaço para o cinema no Estado, a exemplo da criação do Instituto Nacional de Cinema – INC. Em 1961, a criação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica – GEICINE – foi uma vitória, especialmente depois de 1963, quando foi incorporado ao Ministério da Indústria e Comércio. Esta providência foi uma tentativa de aproximar produção e distribuição, adotando o modelo desenvolvimentista de associação ao capital internacional. O grupo que apoiava essa medida, denominado *industrialista*, era ligado ao cinema paulista e pretendia o suporte do Estado para estabelecer a indústria do cinema no país. O grupo *nacionalista*, ao contrário, reivindicava independência cultural. (RAMOS: 1983).

No início dos anos 60 o debate em torno do nacionalismo tomou vulto. Sua luta não se restringia ao setor cinematográfico, mas abarcava todo o campo cultural nos aspectos políticos, ideológicos e sociais, pois acreditavam ser papel do Estado promover mudanças estruturais. As questões políticas monopolizavam os debates culturais daquela época e foi diante desse cenário que surgiu o movimento *Cinema Novo*. Convictos da necessidade de o país realizar mudanças estruturais, os membros desse importante movimento pretendu formar novas mentalidades. Seus componentes buscavam as raízes brasileiras com intuito de alcançar a “autêntica brasilidade”, identificada com a cultura popular. Esta, situada no interior do território brasileiro, era considerada autêntica pelo fato de estar fora da área de influência estrangeira e do colonialismo cultural. Tal qualidade favoreceu a criação de uma concepção de “cultura da libertação nacional”, cujo objetivo era promover a consciência social com auxílio dos intelectuais. O método a ser utilizado era dialético: o conflito latente faria eclodir o conflito social para, então, realizar a síntese libertadora. Essa pretensão de “conscientizar o público ignaro”, na verdade, era inviável tendo em vista o caráter altamente simbólico e hermético de sua estética reflexiva.

A ditadura militar instituída em 1964 frustrou e reprimiu as expectativas do movimento político nacionalista. As atividades cinematográficas, no entanto, ainda permaneceram nos primeiros anos do regime, como foi o caso do *Cinema Novo*. Mesmo diante do endurecimento político do regime militar depois de 1966, alguns integrantes do *Cinema Novo* ainda acalentavam a esperança de o Estado agir em defesa do cinema nacional. E, caso isto não acontecesse, acreditavam na possibilidade do governo manter-se neutro nos assuntos relativos ao setor. Assim pensando, os membros do *Cinema Novo* acabaram operando uma separação entre os campos econômico e artístico, imaginando que o Estado se limitaria do econômico. Muitos intelectuais brasileiros, dentre eles os cineastas,

supunham, ingenuamente, ser possível trabalharem com autonomia, mantendo sua criatividade livre de intervenções. Glauber Rocha, conhecido pela acuidade de sua crítica, foi um dos que caíram nessa armadilha.

A concepção do Estado neutro então aceita pelos intelectuais do cinema, apresentava dois equívocos. Um era não entender o comprometimento do regime militar com o grande capital nacional e internacional; outro era desvincular os campos econômico e cultural. A sobrevivência do cinema de vanguarda foi curta, pois os militares viam os intelectuais e o setor cultural com desconfiança, politicamente perigosos e rebeldes. O modelo ditatorial, na verdade, buscava o consenso e o controle das pessoas e das atividades produtivas, dentre elas as cinematográficas. Com vistas a transformar o setor nos moldes industriais, os filmes reflexivos tornaram-se impraticáveis; já os de entretenimento, considerados inócuos e mais acessíveis aos espectadores, foram bem aceitos.

Depois do AI-5 em 1968, a repressão e a censura tornaram-se mais rígidas. Os adeptos do cinema industrial passaram a privilegiar temas nacionais, afastando-se de qualquer conteúdo político ou crítico que pudesse contrapor aos ideais do governo militar. Como a intenção dos produtores era conciliar indústria e cultura, acabaram tornando-se instrumentos de reforço dos símbolos nacionais. Este fato, bastante significativo, revela a contradição entre discurso e ação dos governos, pois enquanto o cinema e outras formas de comunicação de massa buscavam fortalecer o nacionalismo com o argumento desenvolvimentista, as medidas governamentais conduziam o país a uma maior dependência dos países industrializados, principalmente dos EUA.

Essas medidas fazem parte da concepção de modernização adotada pelos militares. Eles não pretendiam alterar a condição de desigualdade social, tampouco visavam o fortalecimento da economia nacional. Seu objetivo era abrir

o país ao investimento estrangeiro e às co-produções. Para esse fim algumas medidas foram adotadas, dentre elas a transferência da seleção dos filmes para exibição, então sob a responsabilidade nacional, às companhias estrangeiras, as quais, obviamente, visavam seu interesse comercial. O resultado foi avassalador. A concepção de indústria cultural associava arte e mercado, de modo que o valor da obra cultural não levava em conta seus atributos, mas seu valor comercial.

A primeira medida adotada com a finalidade de cumprir o objetivo acima mencionado foi a criação do INC. Suas principais funções eram prover o cinema brasileiro a dimensões industriais e estimular a co-produção com empresas estrangeiras. Apesar de tomar medidas desfavoráveis ao cinema brasileiro, o INC acolheu algumas sugestões protecionistas apresentadas pelo grupo nacionalista, como por exemplo, a exibição por cota compulsória e o benefício fiscal. Na prática, porém, essas medidas que poderiam resguardar o setor não foram, de fato, aplicadas, de maneira que o modelo de desenvolvimento industrial adotado pelo governo permaneceu (RAMOS: 1983).

Devem ser considerados, ainda, os impactos produzidos pelas novas tecnologias audiovisuais iniciadas nos anos 70, como por exemplo, a produção de películas em cores, que demandava investimentos financeiros muito elevados. Os investidores nacionais afastaram-se, deixando o setor ainda mais dependente da indústria estrangeira. Tentando contornar a situação, alguns cineastas optaram por produzir filmes mais baratos e de maior valor comercial, dentre eles os pornográficos. Apesar de toda sua pobreza e nudez muitos deles conseguiram apoio financeiro do Estado.

A mentalidade industrial que tomou conta de todas as atividades culturais acabou por vincular arte e mercado, fortalecendo a concepção de indústria cultural. O cinema nacional não fugiu à regra. Acresce-se a isso o fato de a

legislação brasileira não delimitar os espaços de atuação das companhias estrangeiras, particularmente as norte-americanas, favorecendo sua ocupação e dominação em todas as atividades do setor.

Em síntese, o que se depreende da política cinematográfica no Brasil, até a década de 1970, é a falta de apoio do Estado ao cinema nacional, a despeito dos esforços dos profissionais ligados ao setor. Na verdade, como já foi dito anteriormente, os governos militares evitavam qualquer tipo de conflito com as companhias estrangeiras, para não comprometer o projeto de industrialização do país. Diante dessa política do Estado brasileiro, os grupos nacionalista e industrialista<sup>74</sup> tomaram atitudes coerentes com sua divergência histórica. Cada um lutava por maior espaço no interior da burocracia federal. Os nacionalistas, porém, tinham menos poder de barganha que a vertente industrial. Além de lutarem contra a corrente, não possuíam mobilização política, sindicatos ou associações que os representasse e, a despeito dos esforços empreendidos junto ao poder legislativo, os resultados de suas demandas eram pontuais. Desta feita, a reivindicação de uma política do audiovisual voltada para os interesses do país não foi alcançada.

Durante o governo de Collor de Mello (1990 – 1992), as medidas implantadas pelos governos anteriores foram revogadas e extintos o CINCINE e a EMBRAFILME. Para se ter uma idéia do efeito do “desmonte” do cinema nacional operado naquele período, basta comparar a produção dos anos 70, de 100 filmes por ano, chegando a alcançar 35% do mercado interno na década

---

<sup>74</sup> Especialmente o nacionalista e o universalista. O primeiro reivindicava a intervenção do Estado para quebrar o monopólio estrangeiro e garantir a produção, distribuição e exibição dos filmes nacionais, tendo alguns membros que defendiam as vantagens da produção industrial sobre o artesanal. O segundo, alinhado aos pressupostos liberais de intervenção mínima do Estado nos assuntos econômicos, apoiava os empreendimentos estrangeiros. Mas as nuances entre os dois grupos nem sempre é de fácil distinção, porque as posições mudavam conforme a complexidade do problema tornava-se mais evidente.

seguinte. Em 92 a produção foi de apenas 2 filmes<sup>75</sup>. As pequenas cidades do interior, que tinham poucas opções de lazer, perderem suas salas de exibição e as poucas sobreviventes só exibiam filmes estrangeiros.

Depois do desastre do governo Collor de Mello seu sucessor, Itamar Franco, buscou reativar o cinema nacional, mas o passo decisivo foi dado na gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso, com a criação da Lei do Audiovisual (lei 8685) criada em 2003, que marcou a “Retomada” do cinema brasileiro. As medidas firmadas na lei fizeram parte de uma política mais geral do governo brasileiro, de alinhamento ao modelo neoliberal-global<sup>76</sup>. Esse enquadramento do cinema visava, sobretudo, transformá-lo em indústria, tornando-o mais competitivo e rentável.

Para atrair os investimentos de grandes empresas nacionais e internacionais, a lei estabeleceu medidas de incentivos fiscais a pessoas físicas e jurídicas, concedeu abatimento de 3% no imposto devido às pessoas físicas e 1% às pessoas jurídicas. Estimulou as distribuidoras estrangeiras a investirem 70% do imposto a ser pago na produção brasileira e autorizou a dedução, no imposto de renda devido, das quantias referentes a investimentos feitos na produção de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras, de produção independente.

A “obra audiovisual independente” exigia que o produtor majoritário não estivesse vinculado direta ou indiretamente, às empresas concessionárias de serviços de radiodifusão de sons ou imagens, em qualquer tipo de transmissão (art. 2º). Já a “obra audiovisual cinematográfica brasileira” deveria atender aos

---

<sup>75</sup> Informações apresentadas pelo Secretário para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura, José Álvaro Moisés, na Subcomissão do Cinema Brasileiro (Comissão de Educação e Cultura), realizada no Senado Federal em 1999.

<sup>76</sup> Este modelo é entendido como uma nova forma de aplicação do liberalismo clássico, cujas origens remontam a Locke, o qual defende a liberdade individual em todos os campos da atividade humana e a mínima intervenção do estado, já que o livre jogo das forças dos mercados atenderia à lei da oferta e da procura.

seguintes requisitos: ser produzida por empresas brasileiras de capital nacional [conforme definida na Constituição Federal]; ser realizada em regime de co-produção, com empresas de outros países (art. 3º). (Governo Federal/ MinC. Lei nº 8.685 de 20 de julho de 1993. Brasília, 1993).

O Secretário do Audiovisual do governo Fernando Henrique Cardoso, José Álvaro Moisés, na Subcomissão do Cinema do Senado Federal<sup>77</sup>, discorre sobre a importância da Lei do Audiovisual relacionando-a às representações coletivas que formam a identidade nacional e o desenvolvimento cultural do país:

*O Governo Fernando Henrique e o Ministério da Cultura – na convicção de que esse laço fundamental e indissolúvel entre cultura e democracia é a condição do nosso desenvolvimento para que uma cultura que espelhe seja capaz de interpretar a riqueza, a enorme diversidade do que é a sociedade brasileira, das origens étnicas, raciais da sociedade brasileira, que elas estejam expressas, mas mais do que isso, que elas sejam o fundamento da sociedade que queremos(...) só há vida social integrada onde a idéia de sociedade que queremos está fortemente presente na nossa imaginação comum, ou na imaginação comum das pessoas comuns (SENADO: 2001, p. 84).*

A manutenção dessa integridade de que fala José Álvaro Moisés, a imaginação comum cujos substratos são as identidades coletivas, é uma das

---

<sup>77</sup> Foro legislativo para o “povo do cinema” com o objetivo de estudar os problemas relacionados ao setor, que podem ser sintetizados em dois aspectos principais: queda dos recursos; problemas advindos da política de investimentos e seus critérios. A partir desse foro foi instalada a Comissão Especial do Cinema do Senado Federal, que funcionou de 1999 a 2001, e elaborou o texto da Medida Provisória nº 228-8, de setembro de 2001, que cria a Agência Nacional de Cinema – ANCINE. Eram membros da Comissão os senadores José Fogaça e Francelino Pereira, Maguito Vilela, Teotônio Vilela Filho, Luiz Otávio e Saturnino Braga; mais 24 pessoas relacionadas ao setor (produtores, diretores, documentaristas, professores, autoridades do governo, pessoal ligado à televisão, dentre eles: Nelson Pereira dos Santos, Gustavo Dhal, Adriana Rattes, Marcos Marins, Roberto Farias, Helvécio Ratton, Luiz Carlos Barreto, Silvio Tandler, João Moreira Salles, Cacá Diegues, José Álvaro Moisés e outros.

funções atribuídas ao cinema e a outros veículos de comunicação audiovisual<sup>78</sup>. Se o cinema produz certa unificação de pensamentos, significa que ele, na qualidade de experiência sensível, estética, é também capaz de produzir um tipo de reflexão dos sujeitos sobre si mesmos e sobre suas inserções sociais. Se assim for, a produção imaginária, cuja fonte não é outra que a nossa própria experiência de vida, pode ser o que geralmente se chama “identidade nacional”. Identidade, bem entendida, não apenas no sentido ufanista, mas como atributo capaz de favorecer a produção de sujeitos “situados no mundo”, isto é, conscientes de sua historicidade<sup>79</sup>.

O discurso oficial, no entanto, ficou longe das práticas adotadas. A lei beneficiou a produção do cinema brasileiro, mas os setores de comercialização e distribuição foram monopolizados pelas companhias norte-americanas. Sem investimento nas três atividades, “o cinema não é cinema”, não atinge sua maior finalidade: o público. Diante disso, os cineastas iniciaram uma luta contra as companhias estrangeiras e cobraram do Estado medidas que pudessem abrir espaço para a distribuição e a exibição de filmes nacionais. As demandas, segundo eles, não se restringiam às questões econômicas mas visavam, pelo menos no nível do discurso, barrar o colonialismo cultural exercido pelos Estados Unidos.

A invasão de filmes norte-americanos no país é considerada, pelo menos no nível do discurso, perigosa à soberania e à identidade nacionais. Junto aos filmes os norte-americanos divulgam e comercializam suas ideologias, seu estilo de vida, seus padrões de consumo, como por exemplo, automóveis,

---

<sup>78</sup> Considero ainda os rituais, festas, eventos etc que fazem parte da construção de nossa memória coletiva.

<sup>79</sup> É importante ressaltar que no nível dos discursos oficiais e de alguns cineastas prevalece o sentido ufanista do termo identidade como forma de legitimar o cinema nacional e defender a chamada “Retomada”.

eletrodomésticos, vestuário e centenas de outros produtos. O que os filmes não revelam é o fato de sua prosperidade depender da exploração e da miséria de outros povos, como os brasileiros. Esse imperialismo econômico e cultural é abordado por Eduardo Geada, que cita, com propriedade, as observações de Claude Julien sobre a imbricada relação entre os setores cultural, econômico e militar do império norte-americano:

*Graças ao cinema, modas e vogas vindas da América invadem o Ocidente em poucas semanas. Os “valores” americanos propagam-se com grande rapidez, difundindo o bom e o mau, mas fazendo quase sempre realçar, ainda que inconscientemente, e até pela crítica, as vantagens e os benefícios do elevado nível de vida oferecido pelo “american way of life”. Mas o que os filmes não dizem é que a divulgação do automóvel e da piscina privada, do ar condicionado e do avião particular, do conforto material e do dispêndio, está assente não no ideal de progresso e nas virtudes da livre empresa, mas também na exploração das minas e plantações do Terceiro Mundo, onde os baixos salários e os baixos preços de venda são o resgate da prosperidade de duzentos milhões de americanos (GEADA: 1977, p. 43-44).*

Para ampliar o alcance da Lei 8.685 e contornar o conflito entre o Estado, os cineastas e as companhias estrangeiras o governo federal criou a Lei nº 9.323, em 1996. Essa lei alterou o limite de dedução das pessoas jurídicas de 1% para 3%, com a finalidade de atrair mais investidores. Ainda assim, os filmes nacionais não se tornaram lucrativos. Os recursos continuavam sendo direcionados para o setor de produção, deixando de lado os outros pilares da indústria cinematográfica, em poder dos norte-americanos. O próprio Secretário José Álvaro Moisés mencionou as falhas no sistema de financiamento. Segundo ele, dos 80 filmes lançados no mercado entre 1995 e 1999, apenas 10 tiveram bons resultados de bilheteria:

*Ela não tem servido ao propósito de estimular a comercialização dos filmes produzidos no período nem a capitalização das empresas produtoras (...) a forma de investimento das empresas, que apoiavam a produção, mas deixavam descobertas as atividades de divulgação, distribuição e exibição (SENADO FEDERAL: 2001, p. 88-9).*

Cansados de esperar por uma resolução que os beneficiasse, os cineastas desencadearam críticas infundáveis ao Governo Federal, reivindicando um posicionamento mais efetivo contra as pressões imperialistas dos EUA. Lutavam pelo direito de exibir seus filmes e partilhar os benefícios deles advindos. Luís Carlos Barreto chegou a utilizar o termo “blindagem”, mais comum em situações de guerra, para delimitar a atuação das empresas estrangeiras e proteger o cinema nacional. De fato, a participação do representante da Motion Pictures<sup>80</sup> nos debates sobre a indústria do cinema no Brasil, demonstra a coerção dessa companhia contra qualquer medida que pudesse limitar seus lucros no Brasil. Esse tipo de pressão, no entanto, não é novidade; faz parte da própria história do cinema brasileiro.

Um episódio ocorrido durante o governo militar, nomeadamente na administração Geisel, ilustra o intervencionismo norte-americano. O governo brasileiro havia concedido à Embrafilme o direito de receber 5% da arrecadação das bilheterias de filmes estrangeiros, como forma de incentivar os curta metragens nacionais. O representante da Motion, Sr. Jack Valente, procurou o Presidente da República para negociar diretamente com ele. Não conseguiu e foi encaminhado ao diretor-geral da Embrafilme, Roberto Farias. O comportamento desrespeitoso e ameaçador do Sr. Valente foi assim relatado por Farias:

---

<sup>80</sup> A Motion Picture possui dois grandes braços da indústria cinematográfica, ambos compostos por uma associação de grandes indústrias de filmes norte-americanas. O primeiro deles é a Motion Picture of America (MPAA), fundada em 1922 com o objetivo de atuar no campo jurídico de modo a defender seus interesses e abrir os mercados mundiais aos filmes produzidos pelas sete empresas associadas: Walt Disney Company, Sony Pictures Entertainment Inc., Metro-golwyn-Mayer Inc., Paramount Pictures Corporation, Twentieh Centure Fox Film Corp., Universal Studios Inc., Warner Bros. O segundo é a Motion Picture Export Association, fundada em 1945, cujo nome foi alterado para Motion Picture Association em 1994. Esta atua no nível internacional respondendo ao protecionismo dos países importadores de filmes norte-americanos ([www.mpa.org/mpa-al](http://www.mpa.org/mpa-al)).

*Aquele senhor, de dedo em riste, disse: “Nós somos contra; o senhor sabe o que significam 5% da arrecadação do cinema americano no mundo? Fazemos atualmente US\$7 bilhões no mundo e 5% desse montante equivalem a US\$350 milhões. Já pensou se a moda pega?” (SENADO FEDERAL: 2001, p. 59).*

Outra intervenção das empresas norte-americanas ocorreu por ocasião do debate sobre a criação da ANCINE, na Subcomissão de Cinema do Senado<sup>81</sup>. Vários profissionais ligados à atividade cinematográfica do país estavam presentes. Estranhamente, a Motion estava representada, na pessoa do Sr. Steve Solot, que marcou uma posição firme contra a ANCINE. Foi refratário a qualquer medida que alterasse a situação privilegiada das empresas associadas, alegando impacto econômico em função dos investimentos já realizados. Ameaçou contestação judicial das empresas que se julgassem prejudicadas e mencionou, sub-repticiamente um boicote. Por fim, sugeriu a co-produção, afirmando que “o cinema brasileiro é um bom negócio”. Foi esta a posição que o governo brasileiro adotou a partir de então.

O conflito entre cineastas, investidores e Estado acabou sendo dirigido ao Senado Federal, que instalou uma Comissão de Cinema para debater a questão, contando com a presença de representantes do setor e do governo federal. Segundo o “povo do cinema” (expressão utilizada pela Comissão do Senado), os benefícios da lei do audiovisual se dirigem ao cinema estrangeiro e somente nas brechas deste se comprimem os filmes nacionais. Mesmo quando o investidor é o empresário brasileiro, os cineastas e outros profissionais ligados ao setor de produção quase nada ganham de retorno financeiro. O cineasta ganha prestígio, enquanto os empresários alimentam seu capital. Novamente são as palavras de Roberto Farias que revelam indignação quanto aos mecanismos da lei de incentivo ao audiovisual:

---

<sup>81</sup> Debate ocorrido na Subcomissão do Cinema no Senado para discutir a criação da ANCINE, transmitido ao vivo pela TV Senado, em outubro de 2001.

*O Governo resolveu criar um subsídio para o cinema brasileiro. Para quem foi dado? Para o empresário, para as indústrias, para grandes comerciantes, supermercados, fabricantes de não sei quê. A chamada lei do audiovisual não é dada para o cineasta, que continua pedinte, tendo que oferecer o seu roteiro ao diretor de “marketing” da empresa para saber se ele quer ou não entrar (SENADO FEDERAL: 2001, P.61).*

A luta dos cineastas e produtores por uma política que regulamente os recursos para o setor e amplie o espaço de atuação do cinema nacional nas atividades de produção, distribuição e exibição, contém duas reivindicações básicas. A primeira é restringir o espaço destinado ao cinema estrangeiro para ampliar o do cinema nacional. A segunda é a participação dos profissionais nacionais nas decisões e nos lucros, que se concentram nas mãos das empresas investidoras.

Aparentemente, a concentração dos lucros obtidos pelo setor cinematográfico nas empresas estrangeiras parece ser uma contradição do Estado brasileiro, mas faz parte da lógica de globalização do capital. Embora seja função do Estado mediar e regular conflitos, bem como defender os interesses nacionais, na prática ocorre o contrário. Mesmo quando defende a auto-regulação do mercado, o governo não se ausenta; intervém com medidas favoráveis a grupos privilegiados. Ainda que estivesse ausente, a competição que move o livre mercado deixaria naufragar alguns setores, como por exemplo, o cinema nacional, pela sua total incapacidade de concorrer com a potência do cinema norte-americano.

Para que haja uma competição justa, é necessário que as partes envolvidas tenham igualdade de condições quanto aos equipamentos, recursos técnicos e financeiros. Quando isso não ocorre, a competição se transforma na “lei do mais forte”. Qual poder de barganha têm os cineastas brasileiros frente à força das companhias norte-americanas? Adriana Rattes, participante da comissão do Senado, emite a seguinte opinião:

*Um mercado só é livre e competitivo, se houver regras fortes e justas o bastante para garantir essa competição. E é isso que não existe hoje, no mercado audiovisual brasileiro (SENADO FEDERAL: 2001, p.48).*

Na mesma linha de raciocínio, Marcos Marins, integrante do grupo *Internet Cinema Brasil* apresenta informações sobre a situação marginal do cinema brasileiro no cenário nacional. Segundo ele, os filmes estrangeiros ocupam 95% dos espaços de exibição existentes no país. Fato preocupante, pois, segundo ele, essa avalanche de material estrangeiro no país significa não só domínio econômico, mas domínio sobre as mentes do povo brasileiro, ou seja, colonialismo cultural. Compara a mente com a terra e defende a “reforma agrária” das nossas mentes, só realizável por medidas do Estado:

*A cultura, a mente de um povo, é um espaço tão importante quanto a terra. O que estamos querendo fazer é uma reforma agrária na mente do povo brasileiro, do cidadão brasileiro, que hoje é ocupada 95% por filmes estrangeiros. Ninguém tem o direito de ocupar a mente de um povo, de um local, a não ser que esse povo conceda, por meio do Senado, do Congresso, por exemplo. Por isso o Estado tem o direito de regular isso, porque é o espaço mental do povo (MARINS: 200, p. 56).*

O cineasta Roberto Farias, também participante do debate, faz um discurso provocativo, questionando a necessidade e a importância de o Brasil ter seu próprio cinema. E mais, coloca o cinema acima das atividades econômicas, certamente referindo-se ao seu poder de dominar ou de libertar:

*Precisamos ter um cinema nacional?. O cinema nacional é um setor econômico, mas temos de decidir o seguinte: ele é importante? É tão importante quanto o aço, o suco de laranja, o sapato? Na minha opinião é muito mais importante, porque o cinema faz nossas cabeças (SENADO FEDERAL: 2001, p. 60).*

Roberto Farias e Marcos Marins vão no centro da questão: o cinema faz nossas cabeças, ou seja, é um sistema ideológico e simbólico. Por essa razão insistem na tese de que é dever do Estado defender e garantir os espaços de

construção e preservação da cultura nacional, resguardando sua singularidade e unidade, especialmente “nos tempos de globalização”. Diante desses argumentos centrados na identidade nacional, fica evidenciada a consciência dos cineastas e do próprio Estado, sobre a força e o poder de manipulação que ela exerce aos mais diferentes interesses.

É digno de nota o fato de o Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura, José Álvaro Moisés buscar equilibrar-se entre as duas partes em conflito. Dirigindo-se aos cineastas, concordava com a necessidade de o governo delimitar o espaço do cinema estrangeiro, para não prejudicar a produção e o mercado internos. Mencionava a importância do desenvolvimento cultural no país e levantava o tema da construção permanente da nossa identidade – “suporte da cidadania e da democracia”. Afirmava, ainda, o vínculo indissolúvel entre democracia e cultura dizendo que o cinema, era fundamental ao exercício da imaginação; que sem ela não se poderia sonhar, criar, ou produzir arte, elementos tão necessários ao desenvolvimento da liberdade.

É justamente o discurso da integridade da identidade nacional que sustenta a reivindicação dos cineastas de o Estado limitar a invasão da cultura americana no país. O próprio José Álvaro Moisés, que havia evocado a importância da cultura na formação e integração da identidade nacional volta-se, agora, aos interesses da Motion tentando conciliar as duas partes. Amenizou a responsabilidade do Estado brasileiro e das indústrias norte-americanas alegando ser um problema do próprio sistema capitalista. Deslocou, com maestria, a responsabilidade desse processo para a própria sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que defendia a cultura nacional:

*Não se trata de atribuir a responsabilidade dessa ação aos distribuidores ou à indústria norte-americana. É da natureza do sistema capitalista que as empresas ocupem os espaços que se abrem onde quer que elas existam. Devemos atribuir aos estados nacionais, ao Estado brasileiro à sociedade e à comunidade a função de não*

*deixar que os espaços sejam tão abertos para essa ocupação, de tal modo que tenhamos um desequilíbrio econômico, na balança de pagamentos, na capacidade de produção ou que forneçamos um modelo cultural que empobreça o repertório e a possibilidade de desenvolvimento cultural da nossa própria população (SENADO FEDERAL: 2001, p. 87).*

Como se vê, o Secretário do Audiovisual tangenciava a contradição de suas próprias palavras, assegurava o cumprimento dos acordos internacionais firmados pelo governo brasileiro. Justamente neste ponto formou-se uma lacuna em seu discurso, ficando em aberto a real possibilidade de harmonizar os dois lados do conflito. Se os acordos estrangulavam a comercialização do produto nacional, seria possível ampliar o espaço do cinema brasileiro sem ferir os interesses da Motion? José Álvaro Moisés escapou da armadilha do seu próprio discurso, realizando outro discurso que apelava para a democracia cultural e para o pluralismo cultural em tempos de globalização:

*Por definição, a democracia exige o pluralismo e a diversidade culturais. Não devemos aceitar passivamente a implantação, no Brasil e no resto do mundo (...) de um processo de oligopolização do mercado de exibição cinematográfica que leva a que apenas um modelo cultural esteja presente nas sociedades (...) Esse processo de oligopolização do mercado representa, em termos culturais, um enorme empobrecimento dos nossos próprios processos de desenvolvimento cultural, como o caso das dinâmicas de construção e reconstrução das identidades, tão importantes e caras para o florescimento da cidadania e da democracia. Na democracia, não há como falar do desenvolvimento da cidadania se os processos de construção e reconstrução das identidades não podem ocorrer. (SENADO: 2001, p.87).*

*(...) Não se pode aceitar, nas condições impostas pela globalização dos mercados de consumo de bens culturais e das comunicações de massa, que as novas e atuais gerações sejam privadas de um contato duradouro, generoso com as culturas expressas, por exemplo, por cinemas de países tão diferentes... (SENADO: 2001, p.88).*

É evidente que ao mencionar a identidade nacional, José Álvaro Moisés buscava legitimar suas palavras e afirmar a singularidade da cultura brasileira. Ora, a identidade se realiza por meio do contraste com o “outro”, isto é, com

algo que é exterior ao sujeito ao qual se refere. É uma situação de igualdade que se constitui frente à diferença. Assim também se dá com a identidade nacional. Também ela se constrói no espelho de semelhanças e diferenças. É uma forma de representação forjada pelo próprio Estado, a partir de elementos da memória coletiva<sup>82</sup>. Trata-se de uma construção simbólica situada no campo das ideologias<sup>83</sup> e, como tal, adapta-se a discursos e interesses opostos. São elas que sustentam crenças, discursos e ações, afirmam valores, ocultam idéias e princípios que ancoram ou transgridem a ordem estabelecida.

Por ser uma construção simbólica e ideológica, a noção de identidade tem a capacidade de organizar os grupos sociais em torno de concepções comuns estabelecendo um ponto de convergência entre vertentes políticas opostas. Da mesma maneira, o cinema possui essa qualidade das formas simbólicas de comunicar, manipular e legitimar idéias e ações. Sendo assim, o cinema pode ser considerado uma arma poderosa de formação da identidade coletiva, cuja eficácia se dá pelo uso repetitivo dos argumentos que se adaptam a momentos históricos distintos.

De fato, desde os seus primórdios, os Estados Modernos buscam legitimar e sustentar a idéia de soberania popular por meio de políticas culturais contidas nos princípios iluministas. No *Contrato Social*, Rousseau defendia a idéia

---

<sup>82</sup> Renato Ortiz: 1985.

<sup>83</sup> O termo ideologia possui uma gama de significados diferentes. Dois são mais usuais. O primeiro define-a como um conjunto de idéias e valores que visam à ordem pública e norteiam os comportamentos coletivos. Esta acepção tem predominado na política social contemporânea e servido de base ao pensamento neopositivista. O segundo sentido de ideologia, utilizado neste trabalho, tem por alicerce a interpretação de Marx de falsa consciência das relações de domínio entre as classes sociais. Embora a relação entre ideologia e poder tenda, atualmente, a ser descartada e dissolvida no campo da sociologia do conhecimento, seu valor está no fato de não ocultar as motivações contidas nas relações de poder, bem como de não restringir a noção de falsa consciência a uma classe social privilegiada. Além disso, leva em conta as circunstâncias que definem as motivações e as formas de manifestação do exercício do poder.

de que o governante deveria ser representante do “povo”<sup>84</sup> e obrigado, pela constituição de seu Estado, a zelar pelos direitos dos governados. Para atender a esses princípios, alguns bens materiais e simbólicos, até então pertencentes à Igreja e aos nobres, passaram a fazer parte do patrimônio das nações, isto é, ao patrimônio comum, conforme reza o princípio da igualdade de direitos do liberalismo.

O poder político do Estado passou a ser concebido na qualidade de esfera pública e, diferentemente do âmbito da vida privada, deveria ser um espaço racional e impessoal. Por meio das instituições públicas o Estado passou a normalizar e regular a sociedade civil (espaço da vida privada), bem como forjar a noção de pertencimento social. Instituições públicas como museus, bibliotecas, arquivos nacionais, teatros e outros, teriam por função contribuir para a formação dos laços de solidariedade e integração da sociedade por meio da construção de valores simbólicos, tais como nação, povo e Estado, constituindo-se em estratégias imprescindíveis à constituição das identidades nacionais (MATA MACHADO: 2000).

A função dos sistemas simbólicos é estabelecer uma convergência de sentidos que permitam a comunicação entre os membros de uma sociedade e favoreçam a neutralização de seus conflitos<sup>85</sup>. Essa base social comum é constituída por sistemas verbais e não verbais como códigos, sinais, convenções, mitos etc. São forjados pela própria sociedade como forma de constituir referências de reconhecimento e identificação do grupo.

---

<sup>84</sup> Para Bobbio, o conceito de “povo” é ambíguo e enganoso. Ele inclui num todo abstrato, indivíduos singulares que povoam um território e agem coletivamente, muitas vezes de modo conflituoso (BOBBIO: 1992).

<sup>85</sup> Diferentes autores com abordagens diversas – Durkheim, Panofsky, Marx, Goffman e Bourdieu, dentre outros – concordam que esta seja a função dos sistemas simbólicos.

Esses sistemas simbólicos expressam e materializam o que de outro modo permaneceria invisível nas relações sociais, como por exemplo, seus valores e construtos cognitivos que constituem importantes formas de integração e de identidade de um grupo social ou nação, pois marcam suas particularidades e diferenças em relação aos outros. Garantem, ainda, legitimidade e manipulação ideológica das mais diversas formas de dominação. Cabe ressaltar que as ideologias, na qualidade de instrumentos de formulação de idéias, pensamentos, alienações e consciências, não se disseminam de modo monolítico no tecido social. Conformam-se às experiências de vida e aos intercâmbios sociais que os indivíduos estabelecem entre si.

Como todo sistema ideológico e simbólico, o cinema tem o poder de construir planos de realidade que se expressam por meio de representações e discursos revelados não só pelo que manifestam, mas também pelo que silenciam. Difundem a crença numa sociedade igualitária, livre e coesa, encobrendo as desigualdades, contradições e conflitos. As manifestações divergentes são neutralizadas ou consideradas perigosas à ordem social.

As falas de José Álvaro Moisés se encaixam nesses pressupostos da ideologia, apresentando lacunas e contradições. Universaliza interesses particulares – “o bem comum”, “o interesse público” – neutralizando os conflitos estabelecidos nas relações sociais. Essa característica das ideologias de apagar contradições e negar o fato de ser constituída nas próprias relações sociais, é assim abordada por Marilena Chauí:

*O discurso ideológico é aquele que pretende coincidir com as coisas, anular a diferença entre o pensar, o dizer e o ser e, destarte, engendrar uma lógica de identificação que unifique pensamento, linguagem e realidade para, através dessa lógica, obter a identificação de todos os sujeitos sociais com uma imagem particular universalizada, isto é, a imagem da classe dominante (CHAUI: 2000, p. 3).*

Na tentativa de conciliar os interesses divergentes, José Álvaro Moisés assinala a intenção do governo brasileiro em desenvolver a indústria cultural por meio de uma política de co-produção. Utilizando os argumentos da democracia cultural e da globalização, o Secretário do Audiovisual deságua na clássica questão da identidade nacional no contexto da indústria cultural e da globalização.

Os profissionais brasileiros, contudo, não vêm na co-produção uma saída para o cinema nacional. Para eles, os benefícios continuariam sendo drenados para as companhias estrangeiras e o espaço para o cinema nacional continuaria limitado. Para reforçar sua posição contrária à co-produção e afirmar a necessidade de incentivos para o desenvolvimento do cinema nacional, também eles lançam mão do argumento da identidade nacional: "*está em jogo a cultura nacional!*"; "*é preciso defender a economia nacional!*", "*o governo brasileiro subsidiou o cinema estrangeiro!*". A importância das obras audiovisuais na construção da identidade nacional, sobretudo num país de dimensões continentais como o Brasil, é levantada por vários cineastas e produtores, como já foi dito anteriormente. Contudo, vale citar Leopoldo Nunes, cuja fala é bastante representativa desse pensamento:

*(...) Lembro da importância dos artistas na constituição da imagem e de um conceito de nacionalidade, até do ponto institucional (...) O Brasil é um país continental, e, em todos os países continentais – Índia, China, Canadá, Rússia e Estados Unidos – a entidade cultura e especificamente o cinema desempenham papel integrador (...) Deveríamos encarar o cinema não só do ponto de vista da economia, mas também da cultura. Precisamos construir uma nação (SENADO FEDERAL: 2001, p. 220).*

Em vista da inquietação dos cineastas, José Álvaro Moisés cai em defesa do cinema nacional com mais veemência que os próprios cineastas. Reitera a importância de o Estado apoiar o cinema nacional, e afirma ser esta a razão das medidas adotadas pela Lei de 1996. Menciona necessidade de o povo brasileiro

identificar-se na “imagem projetada na tela”, como forma de reforçar a identidade e a soberania do Estado brasileiro. Embora seu discurso não coincida com várias medidas implementadas pela Lei 9.323 , o apelo à “identidade nacional” neutraliza a situação, transmitindo a imagem de um Estado neutro, que se coloca acima dos interesses particulares e trabalha em prol do “bem comum”.

*(...) eu diria que agora nós estamos preparados para dar uma resposta clara , por parte do Governo, por parte da sociedade, e espero que o Estado desempenhe seu papel nesse sentido. O Brasil quer fazer cinema. O Brasil entende que é importante olhar-se no espelho do cinema. O Brasil reconhece que ele necessita ter esse efeito, essa função de se identificar na imagem projetada na tela, para que possamos nos conhecer melhor, para que possamos nos entender melhor, para que possamos até definir qual o destino que queremos agora que estamos prestes a abrir um novo milênio. Nós queremos nos perguntar, como certa vez o Senador Francelino Pereira perguntou, que país é este, para onde queremos ir, o que queremos fazer do nosso destino como sociedade? (SENADO FEDERAL: 2001, p. 81).*

Obviamente, José Álvaro Moisés não poderia falar outra coisa. No entanto, se alguns senadores aceitam as palavras do Secretário do Audiovisual, o mesmo não acontece com os cineastas. Eles conhecem as incoerências da Lei do Audiovisual e, provavelmente, percebem que as palavras, muitas vezes, são estratégias de uma engenharia política para legitimar ações que encontram resistência, a exemplo da invasão do capital norte-americano no Brasil.

Completando as questões levantadas na Comissão do Cinema no Senado, há o dado alarmante em relação ao público do cinema: menos de 10% dos brasileiros têm acesso ou hábito de freqüentar as salas de cinema. Esta situação vem crescendo nos últimos 20 ou 30 anos, comprometendo ainda mais o sucesso do cinema nacional. Esse fenômeno não decorre de um problema exclusivo do setor cinematográfico. Faz parte do quadro geral de transformações ocorridas no país durante os anos 60 e 70. Decorre do modelo de

desenvolvimento adotado pelos governos militares que produziu, dentre outros, enorme concentração de renda no país <sup>86</sup>.

Até os anos 70, os filmes eram produzidos para grande público, veiculados tanto nas cidades pequenas como nas de maior porte ou nas capitais, em espaços improvisados nas ruas ou grandes salas, que comportavam um número elevado de espectadores. Em Belo Horizonte, por exemplo, algumas salas chegavam a abrigar até 900 pessoas. Em 1975 existiam 3.276 salas de cinema no Brasil. Seis anos depois elas se reduziram a 1800 e apenas 8% dos municípios mantinham seus espaços de exibição<sup>87</sup>. Além disso, a elevação dos preços de bilheteria e a propagação do uso de televisores também contribuíram para a queda do público do cinema. A baixa frequência de espectadores agravou-se devido à recessão econômica pela qual passava o país e à alarmante concentração de renda. Esses fatores provocaram uma elitização não só do público do cinema, mas dos próprios locais de exibição. Para piorar ainda mais essa situação, os exibidores elevaram os preços de bilheteria proporcionalmente à diminuição do número de espectadores.

Em meados da década de 1980, surgiu o “Projeto Estação”, uma forma de resistência à invasão do cinema norte-americano no país. Os objetivos do projeto eram promover, divulgar e estudar a arte cinematográfica. Privilegiavam o “cinema independente” – de arte, de autor ou de grupos emergentes. Foi uma iniciativa bem sucedida. Em 2001, já constituída como empresa – Grupo Estação – possuíam 14 salas no Rio de Janeiro e em Niterói, e estavam para

---

<sup>86</sup> O modelo de desenvolvimento industrial adotado pelos governos militares drenou a maior parte dos recursos econômico-financeiros do país à região centro-sul. Em vista disso, parcela significativa da população de algumas regiões empobrecida migrou para os grandes centros urbanos, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo, em busca de trabalho e melhoria das condições de vida. O crescimento demográfico dessas cidades foi de tal ordem que, em alguns anos, se tornaram praticamente inviáveis do ponto de vista administrativo.

<sup>87</sup> Folha de São Paulo: *Comendo pelas bordas*. Ilustrada/E10, 04/07/2004.

inaugurar mais duas salas. Segundo informações de Adriana Rattes, o Grupo contou com o apoio e patrocínio de empresas que subsidiavam o projeto, desde que foi criado. Naquele ano de 2001 recebiam apoio de importantes empresas como, por exemplo, o Unibanco e a Petrobrás. A frequência do público chegava aproximadamente 50 ou 60 mil pessoas por mês.

A experiência do “Projeto Estação” mostrou que não apenas os filmes comerciais eram viáveis. O público do cinema havia mudado e a segmentação social dava espaço para diversos temas e gêneros de filmes, desde as comédias até os de estilo, como se pode ver no comentário de Adriana:

*Esse público pode ser tão maior quanto maior for a nossa capacidade de investir na formação das platéias mais críticas, mais exigentes, mais participantes. Isso é bom para formar cidadãos mais felizes e capacitados para o exercício democrático; não é bom somente para a indústria do cinema (SENADO FEDERAL: 2001, p.47-8).*

Se a frequência nos filmes de estilo já é boa, o potencial para filmes nacionais comerciais é ainda melhor. Adriana compara a frequência de alguns campeões de bilheteria produzidos no Brasil e nos EUA, até 2001. Segundo ela, alguns filmes estrangeiros de apelo comercial e recursos para a divulgação tiveram milhões de espectadores. *Titanic* teve um público de 16 milhões de pessoas e *Tubarão*, 13 milhões. Esses números foram ultrapassados por filmes nacionais bem divulgados: dos 20 filmes de melhor bilheteria de todos os tempos no Brasil, seis foram produzidos no país. *Os Trapalhões* alcançou o record, com mais de 100 milhões de espectadores. A falta de público, portanto, não se deve ao desprezo da população pelo cinema. O público brasileiro aprecia o cinema, apenas não frequenta devido à total falta de dinheiro.

A situação denunciada pelos cineastas, de drenagem dos recursos do cinema nacional para as companhias estrangeiras não é um fenômeno localizado no setor. Uma pesquisa realizada pela UFRJ, em 2002, apresenta informações alarmantes que confirmam a transferência de capitais das indústrias brasileiras

para empresas estrangeiras. Em 1991 o capital estrangeiro correspondia a 36% do faturamento do país. Em 99 aumentou para 53%, sendo que a participação estrangeira no faturamento geral das empresas atingiu o índice de 146%. Este crescimento dos grupos estrangeiros, contudo, não resultou em contrapartida favorável ao Brasil; pelo contrário, substituiu o investimento nacional e elevou o déficit externo, diminuiu as exportações e aumentou as importações<sup>88</sup>. O reverso da moeda, como se sabe, tem sido o crescente empobrecimento da população brasileira

Uma pesquisa realizada no Pnad (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios), também merece ser apresentada. As informações referentes a 2002, são dramáticas: 54 milhões de brasileiros (32% da população), viviam com menos de um salário mínimo, encontrando-se numa situação de indigência<sup>89</sup>. Uma outra pesquisa, realizada pela Fundação Getúlio Vargas, concluiu que a pobreza no Brasil não decorre simplesmente da falta de recursos, mas da má distribuição de renda<sup>90</sup>.

Como se vê, o cinema brasileiro tem um potencial de grande público, apenas tem sido impedido de freqüentar as salas de exibição, principalmente depois dos *multiplex*. A televisão, ao contrário, propagou-se por todo o território nacional. A aquisição dos aparelhos de TV tornou-se acessível às classes populares em função das facilidades oferecidas pelo sistema de crédito ao consumidor. Este sistema, apesar de ter seu lado positivo, tem seu lado perverso. Cobra juros extorsivos dos consumidores e nessa operação, acaba transferindo recursos do trabalhador para o sistema financeiro. Além disso, num país de tamanha desigualdade social e baixos salários, como é o caso do Brasil, a

---

<sup>88</sup> Jornal Folha de São Paulo, 10/02/2002.

<sup>89</sup> Jornal Folha de São Paulo, 04/12/2002.

<sup>90</sup> Jornal Folha de São Paulo, 10/07/2001.

televisão se transformou na principal opção de lazer da população de baixa renda.

Em 1990 foram implantadas as TVs por assinatura, de acesso exclusivo aos contratantes que pagam pelos serviços das operadoras e a segregação atingiu também esse veículo de comunicação. A maior parte da população ficou à margem do sistema devido aos preços cobrados pelas operadoras. Mesmo depois de se tornar mais difundido, o sistema de TV a cabo permaneceu inalcançável às classes populares. Já o sistema aberto, apesar de não demandar custos adicionais, apresenta o inconveniente de veicular poucos canais e de oferecer uma programação de qualidade duvidosa. Os programas, de modo geral, mais alienam que esclarecem os espectadores, quase nada contribuindo para formar um pensamento crítico em relação à realidade brasileira ou mundial.

A capacidade de divulgação da televisão levou muitos cineastas a reivindicarem a integração do cinema com a TV, a exemplo do que ocorre em vários países do mundo, com sucesso. Esta seria uma maneira de atingir o grande público. Um ensaio dessa experiência se deu com Glauber Rocha<sup>91</sup> que, em 1965, já percebia a importância e o potencial da televisão como veículo de comunicação. Ao contrário daqueles que viam a TV como uma forma de banalizar a realidade, Glauber dizia:

*Temos inclusive que perder esse bloqueio em relação à TV. Se ela é um meio de comunicação, tem-se que ir à TV, porque o cinema fica sendo uma convenção de sala escura. Há que se reconhecer a evolução dos tempos e atingir todo meio de comunicação válido (Mota: 2001, p.47).*

Glauber acreditava no potencial das formas de comunicação e sabia que, sendo bem utilizadas, tinham um poder transformador muito grande. Alguns cineastas acreditavam, como Glauber, que a televisão poderia salvar o cinema do

---

<sup>91</sup> MOTA: 2001.

massacre imposto pela indústria estrangeira, ou mesmo veicular os filmes nacionais. Acreditavam que o problema, não estaria no veículo de comunicação, se televisão ou cinema, porém, o que era comunicado.

Assim pensando, Glauber realizou uma experiência com um programa de televisão denominado “Abertura”. Esse programa foi ao ar no início de 1979 e permaneceu até meados de 1980. Os princípios que nortearam o “Abertura” eram inovadores, como os do Cinema Novo: agilidade no uso da câmera, participação de pessoas de classes diferentes, apresentação de idéias por meio de imagens e falas de intelectuais e artistas. Tudo isso, em um momento de repressão política. O mais importante de sua experiência, porém, foi o fato de retirar da televisão a impressão de realidade, mostrando ao público que a TV realiza uma mediação entre o espectador e a realidade. Procurou desmistificá-la mostrando que ali era um lugar de criação e construção de imagens e palavras<sup>92</sup>.

Depois da “Retomada”, muitos cineastas ainda sonhavam em realizar a experiência de Glauber, acreditando que a união entre cinema e TV seria uma forma de contornar o problema da veiculação de obras cinematográficas e escapar do constrangimento imposto pela indústria estrangeira. Essa reivindicação foi atendida anos mais tarde, com a criação da Agência Nacional de Cinema – ANCINE – em 2002.

---

<sup>92</sup> MOTA: 2001.

## 2 Niilismo de Cronicamente Inviável

### 2.1 Uma perfeita forma de dominação autoritária: a felicidade

Mendigos catam restos de comida nas lixeiras de um restaurante de classe média paulista; pessoas dançam frenéticas no carnaval da Bahia; policiais espancam índio na praia; meninos de rua se drogam; boate gay realiza concurso de bumbum; professor participa de tráfico de órgãos; devastação da floresta amazônica. Cenas do filme *Cronicamente Inviável*, dirigido por Sérgio Bianchi com roteiro de Gustavo Steinberg, lançado no Brasil no mesmo ano das comemorações dos 500 anos. A narrativa do filme é fragmentada e, à semelhança de um quebra-cabeças, forma um sentido coerente com a destruição que atravessa todos os recantos do país.

As primeiras cenas mostram a cozinha de um restaurante separando restos de comida. Do lado de fora dois mendigos se aproximam e remexem as latas de lixo devorando o que encontram. A câmera faz um *close* no rosto faminto daquelas pessoas e recua com uma voz em *off*, provavelmente do próprio Sérgio Bianchi, dizendo que aquela situação não parece verdadeira. Muda a cena. Desta vez um garçom joga as sobras no lixo e separa um pouco para um cachorro vira-lata. Os mendigos se aproximam e o garçom os expulsa, dizendo que não podem comer os restos de comida. Ele está agachado servindo o cachorro.



Cozinheiro expulsa mendigo que busca comida no lixo

É uma cena forte que revela o descaso das pessoas com os problemas sociais. Os mendigos são nada, situados abaixo de toda hierarquia de valores, abaixo das coisas e dos animais. Mais que excluídos eles são ignorados. Em outra cena um casal carioca de classe média janta no restaurante de um amigo em São Paulo. O mesmo restaurante onde se passa a cena anterior. Ela comenta, preocupada, que esqueceu de deixar o dinheiro para a empregada, coisa imperdoável tendo em vista o fato de ela trabalhar o dia inteiro e precisar muito daquele dinheiro. Novamente o diretor interfere mudando o diálogo. Dessa vez o fato perde sua importância tornando-se apenas um comentário passageiro, logo esquecido. É o descaso e o cinismo daquelas pessoas que reclamam do país mas se colocam fora dele, isto é, não percebem que suas ações são parte das mazelas do país e se eximem de qualquer culpa. Culpa não no sentido religioso, mas no sentido de reconhecer os erros de modo a corrigi-los.

Agora a câmera focaliza uma invasão de terras no sul do país, realizado pelo movimento dos sem-terra. O grupo é manipulado por um líder obtuso e encontra resistência de um fazendeiro que os discrimina, não por estarem invadindo sua propriedade, mas por achar que os invasores são nordestinos,

tidos como responsáveis pelos problemas do sul do país. A cena mostra o despreparo do grupo e do seu líder.



Integrantes do Movimento dos sem-terra são manipulados e invadem uma fazenda no Sul, de modo desorganizado e sem critério

Outro corte mostra o carnaval da Bahia. Um intelectual observa o fenômeno com um gravador, onde registra sua crítica aguçada. Comenta a "genialidade do projeto baiano", uma perfeita forma de dominação das massas, que entorpece as pessoas fazendo-as acreditar que o Brasil é o "país da esperança e do futuro", onde reina a felicidade:

*Enquanto o resto do mundo se esforça para dominar as massas seja pelo capitalismo, o socialismo, a guerra, a revolução e até o consumo, eles não. Eles só fazem o suficiente pra gerar felicidade. Mantém todo mundo pobre, colocam um som pra tocar e pronto. Mas por que os que não querem ser felizes são obrigados a participar? Mas se todo mundo quer ser feliz, por que não desistem de vez da bandeira da ordem e progresso e assumem definitivamente essa ficção barata da felicidade moribunda, podre, mijada, essa imagem aprimorada da brasilidade*

*enlatada que é boa pra todo mundo? Eu já estou velho demais pra faturar com isso.*



Carnaval na Bahia: alienação e imperativo da felicidade

A euforia do carnaval e a imposição da felicidade é objeto de crítica também pelas pessoas citadas anteriormente, no restaurante em São Paulo. Brincam com o ditado “Deus é brasileiro” e ironizam: ele só vem aqui para dormir e fazer suas necessidades fisiológicas. O escárnio dessas palavras dá sentido à várias passagens que mostram pessoas urinando nas ruas, nos jardins das casas e, particularmente numa cena em que dois rapazes que participam do carnaval baiano urinam na rua atingindo um garoto que dorme no chão.

*Cronicamente Inviável* desmonta os mitos que constituem o nacional, a exemplo do lugar paradisíaco onde reina a felicidade, do lugar do futuro, da cordialidade e da harmonia, mitos que se construíram desde o primeiro momento da colonização, como se pode depreender da carta de Caminha a Dom Manuel quando do “achamento”:

*A terra em si é de muitos bons ares, assim frios, assim temperados, como os de entre Doiro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infinitas. E em tal*

*maneira é graciosa que, querendo-se aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem. (CHAUI: 2000, p. 60).*

Como foi forjada essa idealização do Brasil como um lugar abençoado por Deus, paradisíaco, onde todos são felizes e têm certeza de um futuro promissor? Marilena Chaui, em *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* lançado por ocasião das comemorações dos 500 anos, desmonta o mito fundador brasileiro, o qual aponta o país como destinado a um futuro magnânimo. Segundo a autora, esse mito se sustenta em três pilares: a *sagração da natureza*, a *sagração da história* e a *sagração do governante*.

A *sagração da natureza* refere-se à visão do paraíso e a identificação da *terra brasilis* com o lugar descrito no livro do Gênese. As descrições de Caminha e de Colombo reforçaram a crença de haverem descoberto o paraíso terrestre. O próprio termo *novo mundo* porta o sentido de retorno à perfeição do paraíso perdido, como se pode observar em alguns símbolos nacionais, a exemplo da nossa bandeira e do nosso hino. Nossa bandeira, por exemplo, ao invés de simbolizar uma nação conquistada pelo povo e identificada com a “coisa pública”, representa nossa natureza paradisíaca, a imagem de um povo ordeiro e promissor, cujo futuro já foi destinado. Essa representação da nação esvazia de seu sentido histórico e político, ao contrário das bandeiras revolucionárias tricolores de alguns países europeus.



O imaginário paradisíaco contrasta com a realidade do trabalho infantil na carvoaria

A *sagração da história* é a identificação da nossa história com o tempo cósmico (natural e divino) em oposição ao tempo épico (histórico e humano), narrado nas profecias de salvação e redenção da escatologia judaico-cristã. Nela, o tempo sagrado impera o tempo profano e o organiza, de modo que o futuro já se encontra desde sempre definido como destino a ser cumprido, independente da ação humana.

Por último, a *sagração do governante*, cujo elo é o direito divino dos reis, o qual legitimou a monarquia absolutista que sustentou a ascensão da burguesia urbana e a expansão do capital mercantil. Segundo esse direito, o rei se colocava acima da lei, não sendo representante dos governados mas de Deus, e dono da terra patrimonial, isto é, da *pátria*. Este é um tipo de poder hierarquizado, juridicamente sustentado na teoria do favor, que legitima a distribuição cargos burocráticos, sesmarias ou títulos de fidalguia por meio de favores ou venda. Chauí acredita que,

*essa concepção aparece na política brasileira, na qual os representantes, embora eleitos, não são percebidos pelos representados como "seus" representantes e sim como representantes "do Estado" em face do povo, o qual se dirige aos representantes para solicitar favores ou obter privilégios (CHAUI: 2000, p. 86).*

Esse princípio constituiu-se em um dos elementos formadores da noção naturalizada de poder e da crença de que o governante é o salvador dos governados. Ambas favoreceram a forma populista de governo. Fundou-se, assim, a prática autoritária no país, a visão naturalizada da desigualdade social, a neutralização dos conflitos e contradições sociais, políticas ou econômicas. Esta difundiu-se a partir de uma imagem de um povo cordial, pacífico e ordeiro, unido em torno da utopia do progresso e de um futuro promissor. Esses são os ingredientes de uma fórmula que mantém a desigualdade social, a concentração de renda, o desemprego, a cultura senhorial, os privilégios, a corrupção. Práticas consideradas naturais e normais.

## 2.2 Aproximando temporalidades

O enfoque pessimista do filme *Cronicamente Inviável* guarda uma semelhança com os filmes da vanguarda nacional após 68, nos quais era recorrente a alegoria da desesperança, a visão do subdesenvolvimento como um estado sem saída. As tramas giram em torno de situações irremediáveis, personagens que vivenciam fracassos ou dramas familiares incontornáveis. No período anterior, ao contrário, vigorava a imagem da esperança e das soluções coletivas para os problemas que afligiam o país. Os movimentos de vanguarda do cinema brasileiro foram o "Cinema Novo" e o "Cinema Marginal". Eles enfatizavam a realidade, guardavam distância do cinema industrial e faziam a crítica da realidade visando conscientizar a população para transformar o país. Essa era a intenção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe*, *O bandido da luz vermelha* e muitos outros. Alguns cineastas da "Retomada" também abordam temas sociais, são mais politizados e inspiram-se nos filmes daquele período. É o caso de *Cronicamente Inviável*.

Até meados dos anos 60 a produção cinematográfica brasileira, especialmente a da companhia paulista Vera Cruz, representava o brasileiro segundo uma *imagem cordial*, realizando simetrias e aproximações de instâncias potencialmente conflitantes, conforme o perfil do *homem cordial* desenhado por Sérgio Buarque de Holanda:

*Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será a cordialidade - daremos ao mundo o "homem cordial". A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representa, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural patriarcal (HOLANDA: 1981, p. 106-7).*

Essa imagem do homem cordial é construída visualmente a partir de uma visão centrípeta, isto é, conforme uma ordem que estrutura os domínios do homem e do mundo a partir da convergência para um centro. Essa configuração enraizada num espaço e num tempo produz significações totalizantes. É ela que possibilita a construção de uma representação da realidade de modo totalizante, a qual submete a diversidade cultural brasileira à idéia de um povo único e harmônico, aproximando grupos distantes e eliminando conflitos. (COSTA:2000).

Já o cinema de vanguarda não realiza essa simetria simplificada e harmoniosa do encontro entre as diversas culturas existentes no país. Mas em meio à pluralidade considera a cultura popular a verdadeira e legítima cultura nacional. Glauber Rocha, por exemplo, buscava a identidade nacional no interior do país, especialmente no nordeste. Para ele, a consciência política e ética do cineasta conferia-lhe estatuto de autor, agente de um cinema revolucionário, que se dirigia ao povo numa linguagem que propiciava a reflexão e a crítica de sua própria realidade. O cineasta era visto como agente daquele processo de transformação social, cujo papel seria organizar e esclarecer (conscientizar) a massa, conforme o modelo gramsciano<sup>93</sup>. E mesmo não tendo, de fato, atingido seu público alvo, Glauber e outros membros do *Cinema Novo* conseguiram criar um dos movimentos culturais mais significativos de nossa história recente.

O Cinema Novo nasceu sob a influência da *Nouvelle Vague*, movimento que surgiu na Europa nos anos 60 e difundiu-se em vários países ocidentais,

---

<sup>93</sup> Gramsci parte do princípio de que cada grupo social possui sua própria categoria especializada de intelectuais e assim os classifica: os orgânicos, comprometidos com a organização de uma nova ordem social e os tradicionais, comprometidos com a tradição ou com a manutenção da ordem social. São os intelectuais que organizam a rede de crenças e relações sociais que ele denomina "hegemônicas", mantidas pelo Estado, por meio do monopólio da força, e pela sociedade civil, por meio de seu apoio e consentimento (GRAMSCI: 1983).

dentre eles o Brasil. Revolucionou a linguagem e a estética cinematográfica rompendo com a estrutura da continuidade fílmica e com a seqüência lógica e coerente da narrativa. Buscou criar obras capazes de imprimir no público uma consciência crítica e reflexiva em relação à realidade, contrapondo-se, aos filmes norte-americanos de entretenimento. Esse movimento foi responsável, ainda, pela formação de um público diferente do tradicional, interessado nas questões políticas e culturais, bem como no próprio conhecimento da linguagem do cinema.

Glauber Rocha, cineasta mais conhecido da vanguarda brasileira, também se propunha a conscientizar a população alienada exibindo o “verdadeiro” Brasil, identificado com o Brasil do interior e do sertão, e com sua população marginalizada. Glauber inovou de tal maneira a estética cinematográfica que seus filmes não atingiram o público comum, apenas a elite intelectual, mais informada a respeito do mundo político e cultural. As experiências estéticas da vanguarda do cinema brasileiro afastam-se da simetria e do centro numa tentativa de deslocar-se para fora do nível da representação e do modelo lógico-discursivo. Esse cinema realiza uma desestetização do aparato cinematográfico conhecido em outros movimentos de vanguarda como *morte da arte*, cujo sentido é justamente a negação das formas e sentidos da arte<sup>94</sup>.

O golpe militar de 1964, especialmente depois do AI-5 em 68, frustrou as perspectivas de mudança social e do chamado *cinema autor*. Em lugar da consciência de classe e da revolução socialista surgiu a visão pessimista e crítica quanto aos modelos e ideologias capazes de resolver os problemas da desigualdade social, bem como caiu por terra a visão da construção de uma *verdadeira* identidade nacional.

---

<sup>94</sup> Ver a respeito o *Colóquio Nacional: A morte da arte, hoje* (UFMG: 1993).

*Terra em transe*, filme preferido de Glauber e produzido em 1967 era, segundo ele, recheado de contradições, rupturas e paradoxos. Nele o cineasta expressou a crise histórica, política, cultural e social do Brasil subdesenvolvido, no que foi denominado *estética da fome e ética da violência*. A própria palavra *transe* — conjuntura perigosa, duelo, aflição — é representativa da crítica de Glauber ao elitismo autoritário da ditadura em curso e da desorientação da massa popular, vítima de credices, superstições, manipulações e falsos líderes.

A pedagogia política dirigida ao espectador foi substituída por uma certa agressividade à exemplo das *alegorias do desengano* expressas em *Deus e o diabo na terra do sol* ou em *Terra em transe*. Neste filme Glauber descentralizou a imagem desfazendo sua ordem, tornando-a errante, sem território, sem forma, sem rumo, sem significação, uma espécie de liberdade afastada do modelo lógico-racional, por ser considerada impotente para transformar a realidade e, por isso mesmo, livre para circular sem rumo ou limites. (COSTA:2000)

No cinema essa problematização da arte transfere a simetria do significado para as dissimetrias e singularizações da imagem, quebrando os parâmetros lógicos e racionais da narrativa como forma de questionar a arte e seu poder de transformação. São recorrentes as visões apocalípticas e pessimistas quanto à emancipação popular. Pode-se dizer que a postura daqueles intelectuais deslocou-se do *topo* de uma *dialética positiva* para uma *dialética negativa*<sup>95</sup>, ou seja, não havendo a revolução socialista restaria a barbárie.

Trata-se, de fato, de um sentimento de descrença quanto às possibilidades de emancipação humana, da solução coletiva para a liberdade

---

<sup>95</sup> Trata-se do diagnóstico de Marx a respeito do destino do capitalismo, que apontava tendências ao declínio. Para ele tal fato poderia significar tanto a passagem para o socialismo como a um estado de barbárie, isto é, destruição permanente das forças produtivas. Este problema foi retomado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, ocasião na qual denominam “nova barbárie” ao mundo administrado e visível da indústria cultural.

acalentada pelo discurso da modernidade que, embora vista como ausência de representação por alguns autores como Ismail Xavier e Cláudio Costa pode, ao contrário, ser a representação do fracasso ou impossibilidade de transformação da realidade.

A experiência de fracasso da vanguarda brasileira traduziu-se no desencantamento quanto às possibilidades de emancipação do país, tanto do ponto de vista político como social, já que o projeto de modernização empreendido após o golpe militar de 64 desdobrava-se na crescente concentração de renda, na urbanização acelerada, nas migrações internas, na pobreza da maioria da população. A vanguarda – que acreditava em seu papel social conscientizador capaz de realizar a utopia da emancipação popular pela via coletiva – constituiu-se em contraponto à tendência conservadora que seguia de forma acrítica o cinema entretenimento produzido em Hollywood.

Em *Cronicamente Inviável* verifica-se uma aproximação com a experiência do fracasso da vanguarda cinemanovista, em oposição aos filmes produzidos para exibição fora do país ou com intuito comercial, como tem sido a tônica dos filmes após a implantação da Lei do AudioVisual. O filme de Sérgio Bianchi apresenta o quadro nefasto do Brasil atual, situado no âmbito do esvaziamento político e do ideário das revoluções sociais, dos discursos e ações políticas neoliberais que redundaram no agravamento da crise social já insustentável desde os anos 60.

O esvaziamento da política, como diz Chauí, tem raízes na origem do país como descoberta, que não produz vínculo nem esforço conjunto, não demanda escolha nem ação, tampouco compromissos ou responsabilidades, ao passo que um país que se conquista possui uma história coletiva de lutas, fracassos e vitórias. Esta é uma das razões pelas quais, no Brasil, depararmo-nos com uma realidade que tem muito a construir e o que se constrói parece ruína:

nas ruas das cidades ou nas áreas rurais, nos viadutos que protegem quem não tem abrigo, no asfalto e nas favelas, no rosto das pessoas “sem eira nem beira”. Na música “Fora da ordem”, Caetano Veloso expressa bem essa realidade:

*Vapor barato, um mero serviçal do narcotráfico  
Foi encontrado na ruína de uma escola em construção  
Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína  
Tudo é menino e menina no olho da rua  
O asfalto, a ponte o viaduto ganindo pra lua  
Nada continua  
E o cano da pistola que as crianças mordem  
Reflete todas as cores da paisagem da cidade que é muito mais bonita e  
Muito mais intensa do que no cartão postal...*

A paisagem da destruição no Brasil está relacionada às políticas de desenvolvimento implantadas no país, bem como à elevada concentração da riqueza, as quais resultaram no empobrecimento da grande maioria da população, particularmente de algumas regiões como o nordeste, e nas migrações internas alarmantes, sobretudo para os grandes centros urbanos da região centro-sul. Grosso modo, podemos considerar que o Brasil dos últimos 10 anos é muito diferente daquele de 30 ou 40 anos atrás.

Dados demográfico do IBGE apresentam um deslocamento populacional do campo para as cidades, de proporções gigantescas. Em 1960 a população rural era de aproximadamente 70 milhões de pessoas, representando 56% da população total do país. Em 1991 a situação inverteu-se: 147 milhões de pessoas viviam nas áreas urbanas, representando 75% do total da população do Brasil (IBGE: Dados Históricos dos Censos, 1960;1991). Uma mudança demográfica desse porte insinua transformações profundas na vida social brasileira. Do ponto de vista cultural, algumas diferenças básicas marcam os ambientes rural e urbano. Podemos dizer que no primeiro predominam traços das sociedades tradicionais, enquanto no segundo os traços da sociedade

moderna são mais presentes<sup>96</sup>. A expansão do processo de industrialização e urbanização ocorrida no Brasil a partir dos anos setenta, com a chamada *política desenvolvimentista*, promoveu o processo de modernização do país e alterou de modo significativo a forma brasileira de viver e de se representar.

O tema das migrações tem se mostrado emblemático nas representações da identidade brasileira, a exemplo de *Vidas secas*, *O homem que virou suco*, *A hora da estrela* e muitos outros. Ao contrário do imigrante europeu que contou com uma política de colonização, apesar de nos primeiros anos ter passado por situações precárias e difíceis, o migrante nacional viveu como um exilado em seu próprio país.

As representações sobre as migrações internas variam da idealização do popular, identificado como o "verdadeiro" povo brasileiro, sofrido e errante em busca do futuro promissor como se vê em *Vidas Secas* à visão trágica do filme *A hora da estrela*. Neste filme dirigido por Suzana Amaral (adaptado de um conto de Clarisse Lispector), uma jovem nordestina vivencia um fim trágico na cidade grande, pela sua diferença cultural e incapacidade de adaptar-se ao *habitus*<sup>97</sup> da vida urbana moderna. Macabéa, nome da personagem, é a representação da ausência de diálogo entre dois mundos distintos, duas culturas que não se conhecem e não se misturam, uma sertaneja e outra urbana, como sugere a figura do estrangeiro que a atropela sem ao menos olhar para trás. Representa, ainda, o descaso e o preconceito dos habitantes do Primeiro Mundo em relação

---

<sup>96</sup> Alguns autores preferem os termos pré-moderno e moderno para designar os tipos de sociedade focalizados nesta análise, para evitar a oposição tradição/modernidade. Outros autores (LATOURET, 1994) recusam-se a realizar este tipo de recorte, questionando a própria construção da divisão pré-moderno, moderno, pós-moderno. No entanto, serão mantidos aqui estes termos como forma de visualizar dois tipos ideais, pois tratam-se apenas de modelos de análise simplificados de dois tipos extremos de formações sociais, que, na realidade, constituem-se de modo mais pluridimensional.

<sup>97</sup> Termo utilizado por autores como Norbert Elias, Pierre Bourdieu e outros para definir o entrelaçamento entre o sistema de crenças e os hábitos de vida do indivíduo ao seu ambiente social.

ao habitantes do Brasil e do Terceiro Mundo em geral. O mesmo descaso acontece em *Cronicamente Inviável*, na cena em que uma senhora de classe media atropela uma criança negra em frente ao restaurante já mencionado. Ela se diz legalista, culpa a criança, vai embora sem prestar socorro e a deixa agonizando na rua.

Em *Cronicamente Inviável* o tema das migrações reaparece, mas muda seu sentido: desloca-se do funesto para a estratégia de integração segundo a lógica capitalista de lucrar com tudo, conforme a lei do mais esperto. A intolerância da população do sul em relação aos imigrantes nordestinos é mostrada duas vezes. No conflito com o MST e numa discussão no trânsito de São Paulo. Eles são considerados “burros”, responsáveis pela explosão demográfica, pela violência e de outras mazelas da cidade de São Paulo, como demonstra uma motorista histórica ao motorista de ônibus com feições nordestinas.



Paulista discrimina motorista de ônibus nordestino

O tema das migrações (e do multiculturalismo) é central no debate sobre o processo de urbanização do país, pelo que ele representa do encontro entre diferentes culturas e seus conflitos. No ambiente urbano capitalista há um jogo

que dissolve a ética e inverte os valores da vida humana independente da classe social. Essa situação faz eclodir a perversidade traduzida no prazer da destruição, como diria Hobbes na sua concepção da maldade natural do homem.

O tráfico de órgãos é outra situação representativa da perversidade brasileira. Na imagem abaixo, a gerente do restaurante mantém uma clínica legal como fachada para traficar órgãos infantis, comprando crianças como se fosse para adoção. Cuida delas numa clínica bem estruturada de modo a prepará-las para a doação de órgãos.



Clínica cuida de bebês para realizar doação ilegal de órgãos

A transação conta com o professor, que mesmo sendo “consciente” e fazendo pertinentes análises da realidade social, participa dessa atividade viajando às mais diversas regiões do país para adquirir os órgãos<sup>98</sup>, aproveitando-se da miséria e da fome das pessoas.

---

<sup>98</sup> Obviamente o transporte de órgãos para transplante não é feito da forma como exhibe o filme. Para ser utilizado o órgão precisa ser retirado e imediatamente levado ao receptor. Essas operações geralmente são realizadas pelo mesmo médico.



Professor entrega mala com órgãos na clínica

O professor não apenas compactua com a situação de degradação geral, é parte integrante de um sistema onde tudo e todos são transformados em mercadoria. Neste filme não há um local específico nem uma única classe social responsável pela exploração e destruição. As perversões atravessam todas as pessoas seja com o tráfico de órgãos, com a prostituição, com as drogas. Uma frase dita pelo proprietário do restaurante traduz o ódio e a crueldade da elite nas relações de trabalho. *Minha mãe já dizia: despedir não tem graça, divertido é humilhar.* Em contrapartida, os empregados realizam pequenas insurreições cotidianas, única saída para sentir um pouco de dignidade, numa sociedade onde as classes sociais estão em guerra. É o que se depreende da fala do garçom aos outros empregados do restaurante, quando diz que o patrão é sempre seu inimigo:

*Se der para mijar no prato do rico, mije, se der para cuspir na bebida, cuspa! Não adianta nada, mas pelo menos, serve para lembrar que estamos em guerra.*

A violência generalizada apresentada pelo filme opera uma desconstrução do monopólio da violência pelo Estado. É a revolta respondendo à violência do dominador. De fato, o filme parece querer resgatar o pensamento de esquerda mostrando sua atualidade. Não na forma de organização coletiva, como pretendida Marx, mas nos pequenos espaços de poder, como os furtos

praticados na praia, o garçom que propõe cuspir no prato dos fregueses, a empregada doméstica que usa a cama dos patrões com seu namorado.

É marcante a exibição dos micro-espacos cotidianos de dominação. Várias cenas mostram a opressão exercida pela elite aos seus empregados e aos excluídos, seja no espaço doméstico humilhando a empregada, seja no carnaval onde policiais espancam um índio, ou mesmo num gesto que poderia ser de generosidade, como a esmola. Se esta é considerada símbolo do drama social, aqui se reveste de prazer mórbido, como se vê na cena em que Alice escolhe, em meio a vários meninos de rua, dois deles para doar presentes. Feito isso, permanece à distância “apreciando” tranquilamente a disputa do grupo pelos presentes e consumindo drogas. Diz cinicamente:

*O Estado tem que cumprir seu papel, ele tem que dar crack para as crianças de rua. Já que elas vão morrer mesmo de frio, de umidade, de coceira, que seja com felicidade, completamente entorpecidas.*

Em *Cronicamente Inviável* essa força destrutiva materializa-se em todos os lugares e pessoas da estrutura social, isto é, ele se exerce nas práticas cotidianas de todos nós, nos micro-poderes, como já disse Foucault:

*Os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada nem ninguém escapa, a que não existe exterior possível, limites ou fronteiras. Daí a importante e polêmica idéia de que o poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. Rigorosamente o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona (...) Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação (FOUCAULT: 1979, p. XVI).*

Todos os personagens são responsáveis pela destruição das paisagens e das pessoas, porque esta se dá nas relações entre os homens e destes com a natureza, a partir de uma multiplicidade de relações de força. Da mesma forma, a resistência não possui um *locus* específico, mas se encontra pulverizada em toda a

estrutura social, por meio de diversos tipos de afrontamentos e práticas cotidianas: os garotos de programa, o polaco que urina no jardim, a doméstica que declara ter ódio da patroa, o índio que questiona a unidade nacional num programa de TV, o assaltante na praia, o garçom que diz ser preciso espalhar o terror. Segundo Gustavo Steinberg a paisagem da Amazônia é muito mais chocante do que o filme foi capaz de revelar:

*Acho que a destruição pela destruição é uma característica forte do Brasil, que é dissimulada ou colocada como característica social. O prazer de destruir é enorme. A gente não conseguiu colocar um décimo da sensação de estar na Amazônia. Lá a terra queimava, não dava para respirar, eles botam fogo à noite naquelas montanhas e vales de terra. Rondônia já foi o garimpo maior do mundo e um dos lugares com maior incidência de malária. Agora não tem ninguém porque o mineral ficou muito profundo e só tem algumas pessoas que catam os restos que a máquina garimpa. Aquilo é um cenário de pesadelo.*

Não escapa quem não compactue e contribua para manter a situação degradante do país. Não é que as pessoas não vejam ou não saibam. Elas simplesmente não querem ter o incômodo de se confrontarem com a realidade e preferem seguir fingindo ignorar o absurdo da sociedade brasileira, como diz o professor Alfredo:

*A realidade não interessa às pessoas. Não adianta mostrar nada de real para elas. Elas sempre vão encarar tudo como ficção. Para que perder tempo interpretando a realidade para as pessoas entenderem? Só para fingir que eu entendo melhor? Melhor só registrar os fatos e deixar a interpretação para depois. Assim, pelo menos posso fingir cada vez de uma forma. Cada vez arrumar a realidade de um jeito de acordo com o poder do momento. Ou não interpretar, o que seria perfeito. Registrar os fatos, nada mais.*

Outra cena de agressão ocorre quando Alice e seu filho encontram-se na praia, tranquilamente, até que o garoto é assaltado. Os banhistas, ao verem a cena correm e atacam o assaltante. Ela, sem saber do que se trata, tenta impedi-los levando o filho a entrar em desespero e ter uma crise histérica.



A revolta dos excluídos ocorre nos mais variados espaços, espalhando medo e terror.

O filme rejeita o modelo centralizado de poder, ou mesmo a noção de que ele é um reflexo da estrutura econômica. Assim como poder é exercido em todas as relações sociais, também as formas de resistência não são organizadas nem praticadas de maneira unívoca. Poder e resistência percorrem todos os lugares, independentemente das estratégias de luta política que envolvem as classes sociais.



O filho de Alice fica histérico quando ela tenta impedir que os banhistas agridam o assaltante

## 2.3 Identidade nacional ou a lógica da destruição

Não existe, no filme, terra prometida ou herói, sonhos, crenças ou valores comuns. Não existe solidariedade – esta se traveste de caridade cínica. Não há espaço territorial de mudança, nem sujeitos históricos portadores de potência transformadora. Não há alegoria da identidade nacional ou, melhor dizendo, a representação do nacional é a barbárie. *Cronicamente Inviável*, portanto, constrói uma representação da identidade nacional de modo invertido. O que nos une é a vontade da destruição.

O que seria a identidade nacional brasileira? Ela tem sido apresentada segundo diversas idealizações e diferentes momentos históricos, expressando ou escondendo as contradições do próprio projeto da modernidade nacional, atualizado como capitalismo global. Este projeto oscila entre o pensamento único e a homogeneização, de um lado, e o respeito à diversidade cultural, de outro. O nivelamento pode ser tanto uma tentativa de construção de uma unidade – aquilo com o qual nos identificamos e que se mantêm acima de toda a pluralidade e diversidade cultural brasileira – quanto a tentativa de anular as lutas e tensões que afloram da pluralidade cultural.

O sistema de representações da identidade pressupõe uma carga valorativa e afetiva atribuída às coisas representadas. É uma construção coletiva que expressa realidades ou sonhos também coletivos, cuja função não é outra que ligar seus membros em torno de interesses comuns. Tradicionalmente, a construção das identidades grupais se faz por meio de representações que tentam subtrair as diferenças e reforçar as semelhanças como modo de manter a ordem e a coesão sociais. Trata-se de um processo simbólico e arbitrário, que se realiza nas redes e lutas de poder, e nem sempre se expressam de modo visível, isto é, podem ser co-extensivos à coisa representada (FOUCAULT: 1995).

Os debates sobre a identidade nacional tendem anular as diferenças étnicas e culturais por meio do discurso da miscigenação social. A divulgação da unidade nacional e da harmonia racial, a exemplo da representação do debate acima ilustrado. Os discursos de construção das identidades atravessam as distinções de classe, gênero ou etnia para representá-los de modo totalizante. Não importa, também, se o processo de unificação do grupo tenha ocorrido por meio de conquistas violentas e supressão forçada das diferenças culturais, pois mais que a unificação o que importa é a constituição de um discurso unificador com estatuto de verdade, onde as diferenças internas são unificadas por meio do exercício de diferentes formas de poder cultural.

Em *Cronicamente Inviável* não existe visão unificada de um Brasil autêntico ou de uma identidade verdadeira. Diferentes realidades coexistem, interpenetram-se e chocam-se.



Debate na TV entre um índio e um intelectual. O primeiro tenta falar da especificidade de sua cultura e da dominação branca enquanto o segundo repete, com arrogância, o mito da democracia racial.

Conforme a perspectiva do filme, o que une os brasileiros é a visão unificada do fracasso, a destruição generalizada como parte da natureza humana, como se refere Gustavo Steinberg nos seguintes fragmentos:

*Sem dúvida, nesse clipe gótico de destruição estávamos generalizando para a espécie, dentro de circunstâncias específicas de uma sociedade que tenta faturar acima dessas características particulares. Nesse ponto*

*ai eu e o Sérgio concordamos totalmente. Eu identifico como genealogia de todos esses discursos circunstanciais – brasilidade, dificuldades econômicas – a destruição. (...) No filme, como roteirista, eu quis me opor a certas questões que hoje não são questionadas. Hoje a liberdade de consumo é a única que interessa, a igualdade já foi... e coligado com isso o lucro é a única justificativa da existência. Consumo visando o lucro e vice-versa. E por trás a destruição de tudo (SINOPSE: 2001, p.37- 38).*

A falta de comprometimento com os valores humanos, assim como a ausência de um projeto de justiça social levaram Bianchi e Steinberg a marcarem suas posições contra a alienação e o *ethos* da sociedade do mercado, segundo a qual tudo gira em torno do consumo e do lucro. O filme apresenta, de modo contundente, a idéia nefasta de que no Brasil todos os problemas são lucrativos e que há sempre alguém disposto a tirar proveito da desgraça alheia, a exemplo do comercio de órgãos de bebês.

*Cronicamente Inviável* foi avaliado pela revista *Sinopse*, como o melhor filme nacional da década (até 2001). Dentre as suas qualidades estão:

- Apresenta uma visão pessimista e negativa compartilhada por grande parte da população.
- Entende que a crítica do Brasil hoje cai na coexistência do horror e do cômico, do riso com o espanto, dada a ausência de um projeto coletivo.
- Enfatiza a destruição do meio ambiente e o extermínio da população.
- Apresenta um panorama totalizador percorrendo diversas regiões do país e seus vários projetos: a dominação baiana pela felicidade; o projeto sulista da dominação pelo trabalho; a destruição da Amazônia e o extermínio indígena; e a exploração e violência do Rio de Janeiro e São Paulo.

- O deslocamento do sertão como cenário simbólico para a Amazônia, São Paulo e Rio de Janeiro, lugares onde o capitalismo contemporâneo mostra a sua pior face.
- Mostra que a prostituição e o arrivismo diante dos poucos caminhos para a ascensão social numa sociedade de grandes desigualdades sociais.
- Recupera o caráter provocador e questionador do cinema.
- Tem a coragem de fazer um retrato do presente do país escapando do medo, como é comum no cinema contemporâneo.



*A cena final, antológica, carregada de agressiva resignação e alienação, mata todas as fáceis esperanças e as possibilidades de redenção: "Filho, seja pobre, mas honesto".*

Em síntese, *Cronicamente Inviável* apresenta a guerra social que atravessa o Brasil de norte a sul, leste a oeste. Apesar das diferentes realidades encontradas em cada lugar, o território brasileiro tem em comum a paisagem da destruição, a dominação das elites, a pobreza e a humilhação dos degradados sociais. Todos os personagens tentam "faturar" com os problemas existentes, seja o casal da elite, o proprietário do restaurante, o garçom, o intelectual. Toda a crueza das

micro-realidades cotidianas é representada de modo incômodo, chocante, sem cair em tom melodramático. Desperta indignação, não lágrimas.

Outro aspecto relevante do filme de Bianchi é o fato de ele explicitar seu ponto de vista, afastando-se das narrativas tradicionais. Em alguns momentos sua voz intervém para apresentar ao espectador duas versões de uma mesma cena, incitando sua participação ativa, sua indignação. Além disso, utiliza alguns recursos para quebrar com a fruição do espectador e puxa-lo à realidade, de modo a não permitir que ele se exima de sua parcela de responsabilidade e omissão. Produzido com recursos levantados pela lei de incentivo ao audiovisual, portanto no âmbito da indústria cultural, *Cronicamente Inviável* não abre concessões conciliatórias, nem se dobra ao domínio da indústria do entretenimento. Nos incita a reflexão.

### 3 Experiência do Trágico em Terra Estrangeira

*Sonho de Pobre Dura Pouco,  
é Melhor Nem Sonhar<sup>99</sup>*



Viaduto Minhocão

Madrugada em São Paulo. Na paisagem cinzenta daquela hora, avista-se o viaduto minhocão vazio e silencioso. Em um dos prédios que o margeiam, destaca-se uma janela com luz acesa. Ouve-se a voz do jovem Paco recitando Fausto, de Goethe:

*Eu não era nada  
Aquilo me bastava*

---

<sup>99</sup> Comentário de L.G. no jornal *Folha de São Paulo* em 18/03/2001.

*Agora eu quero tudo  
Quero toda a vida  
Quero toda a vida...*

Mais tarde ouvimos outra vez a sua voz:

*Espíritos pairam próximos, me ouvem  
Desçam, desçam dessa atmosfera áurea  
Me levem daqui para uma vida nova e variada  
Manto mágico seja meu  
e me carregue para Terras Estrangeiras*

Durante o dia, na rua movimentada e barulhenta, abaixo do viaduto, Manuela caminha com passos arrastados, segurando sacolas de compras, em direção ao seu apartamento. A câmara focaliza apenas suas pernas, os passos, o chão. Sobe as escadas internas do prédio onde mora ouvindo uma voz que ressoa da televisão. É o presidente Fernando Collor de Mello discursando, em sua posse, sobre a moralização do serviço público. Ela chega em casa com respiração ofegante, reclama das escadas e contrai a mão no peito. Manuela é costureira e seu maior desejo é voltar à sua cidade natal, San Sebastian, na Espanha, acompanhada do filho. Para isto guarda todas as suas economias na caderneta de poupança.

Madrugada em São Paulo. Vê-se o vulto de Paco através da luz que emana da janela do seu quarto e sua voz recitando Fausto:

*Sinto meus poderes aumentarem... estou ardendo, bêbado de um novo vinho. Sinto a coragem, o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da terra, o prazer da terra, de lutar contra as tempestades, de enfrentar a ira do trovão... de enfrentar a ira do trovão...*

Enquanto isso, em Lisboa ...



*Ó macio Tejo ancestral e mudo,  
Pequena verdade onde o céu se reflete!  
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora e hoje!  
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.  
(Fernando Pessoa: Lisboa Revisitada)*

Alex serve as mesas da *Cantina Lisboa*, abarrotada de gente, sendo obrigada a fazer hora extra. Pouco depois, dirige-se apressadamente até o *Bar do Ritz* onde Miguel, seu companheiro, apresenta-se tocando trompete. Ao soar a última nota de seu solo viu Alex chegando. Ele está desapontado pelo fato de seu show não ter sido apreciado. As pessoas estavam inquietas e demonstraram alívio quando terminou de tocar; dirigiram-se logo à pista de dança, ao som de um rap. O barman entrega-lhe um envelope com o pagamento do dia. Fica claro que Miguel não precisa voltar lá. Alex tenta aproximar-se dele, mas quando atravessa a pista de dança é interceptada por um homem negro, que a puxa para dançar. Ela busca o olhar de Miguel, ele a olha com raiva e vai conversar com Pedro.



Bar do Ritz em Lisboa

Pedro, um português amigo do casal, tenta consolá-lo alegando que o Ritz é um local freqüentado por muitas pessoas, sobretudo as de Angola, Moçambique e Brasil. Miguel, indignado, responde: *Pois...pois... O cabaré das colônias. Tô fora*. Irritado, vai embora deixando Alex para trás. Ela o segue, explica porque atrasou, mas ele não aceita a “desculpa”. Está chateado com ela e o show foi um fracasso. Reclama por não ganhar dinheiro com a musica, sendo obrigado a viver do contrabando. Entrou no comércio ilegal de drogas e pedras pensando em ganhar dinheiro e depois sair do negócio; contudo, ele próprio é usuário de droga, de modo que fica cada vez mais envolvido no narcotráfico ao invés de se livrar dele.

Amanhece em Lisboa. Num beiral no alto da cidade (aparentemente no Castelo São Jorge) vendo-a calma e branca ao longe, Alex e Miguel conversam, ele, deitado no colo dela.



*Alex: Eu gosto dessa hora nessa cidade...cidade branca. Bonito, né?  
Mas às vezes me dá medo.*

*Miguel: Medo? Medo de quê?*

*De você dançar, de eu ficar sozinha num lugar que eu nem escolhi  
para viver.*

*Miguel: Então. A gente pode ir para onde você quiser.*

*Alex: Tanto faz o lugar. Quanto mais o tempo passa, mais eu me  
sinto estrangeira...cada vez eu tenho mais consciência do meu sotaque,  
de que minha voz é uma ofensa para os ouvidos deles...*

Novamente o cenário é São Paulo. Paco está em seu quarto decorando trechos de Fausto. Manuela abre a porta, pede licença e entra. Os dois estão alegres. Ela pergunta ao filho se o livro que ele carrega para todos os lugares é da faculdade, mais especificamente de física. A resposta é negativa. Ele tem planos para mudar de vida, mas irá manter segredo. Manuela não gosta e indaga sobre os planos de irem juntos a San Sebastian. Paco demonstra pouco interesse, alega falta de dinheiro para a viagem. Mas ela tem umas economias na caderneta de poupança, fato que não altera a posição dele; não percebe o quanto a viagem é vital para ela.

A volta às origens, para Manuela, representa a abertura da memória, a possibilidade de resgatar algo perdido. Talvez ela costure fragmentos de tempo, esperando que Paco complete a urdidura – ele, com os braços abertos, cheio de alfinetes, definindo a possibilidade da costura final. Tal como o Cristo Redentor (referência ao comentário da cliente de Manuela) suas ações podem significar a capacidade de enfrentar a “ira do trovão”, ou a morte. Juntos, talvez mãe e filho representem os dois Faustos: o velho e o jovem, sacrifício sem redenção. A citação de Fausto deixa clara a relação entre a peça de Goethe e o filme de Walter Salles. Ambos referem-se à tragédia da modernidade, à ambição desenfreada por dinheiro e poder. Embora poder e riqueza façam parte da ambição humana desde sempre, a tragédia moderna tem suas peculiaridades, configura-se segundo o modelo capitalista de produção.

*Terra Estrangeira* aborda várias situações de exílio num contexto de globalização e neoliberalismo. Sua narrativa é circular, as imagens em preto e branco, expressando a clássica oposição entre luz e sombra, característica das situações de tensão e conflito. É permeado de encontros, desencontros e morte. É um filme emblemático do ponto de vista da desesperança de muitos brasileiros que não encontraram, em seu próprio país, condições de subsistência ou mesmo realização de seus sonhos, desejos e ambições. Delineia-se a partir de uma ação política conduzida no início da década de 1990, pelo governo Fernando Collor de Melo e, de fato, sentida por brasileiros de carne e osso.

Conquanto tenha sido realizado logo após da implantação da Lei do Audiovisual e contasse com seus incentivos, o filme desafia as explicações simplistas das produções realizadas no bojo da indústria cultural. *Terra Estrangeira* leva-nos a refletir. Não concilia com a ordem vigente e interroga sobre o sentido de “ser no mundo”, ou seja, sobre a articulação entre as ações políticas e a vida do cidadão comum. O desfecho funesto da narrativa fica claramente demarcado por uma ação advinda de um chefe de estado, num contexto de globalização.

É dentro desse contexto tão adverso que podemos realizar algumas reflexões sobre a interação entre extremos das dimensões objetiva (ações externas ao sujeito) e subjetiva. É neste ponto de encontro tenso entre as duas realidades que situamos a tragédia de *Terra estrangeira*. O filme apresenta a tragédia dos “perdedores”, das pessoas comuns, como Paco, invisível como tantos brasileiros que sofrem a falta de condições mínimas de sobrevivência. Exilados em seu próprio país, muitos arriscaram migrar para países do primeiro mundo, quase sempre de modo clandestino.

Pelo fato de o filme tratar de uma história que é parte da experiência coletiva brasileira, busco extrair sua singularidade e expressar certo estado de *ser-no-mundo*<sup>100</sup>. O que vale dizer que as personagens são únicas e guardam um vínculo necessário com seu tempo e lugar. Todas estão em busca de uma identidade, de uma experiência perdida. Paco, particularmente é um brasileiro comum que vive situações limite. Um brasileiro que perde tudo que tem e experimenta a tragicidade ao participar de uma história que não escolheu e na qual não sabe se conduzir.

### 3.1 A tragédia moderna

Por definição, a tragédia<sup>101</sup> trata sempre de uma situação de conflito não resolvido ou resolvido de modo terrível, seja na forma de arte, ou da vida

---

<sup>100</sup> Expressão utilizada por Heidegger para problematizar o sentido da existência do ser. Este sentido é uma experiência histórica, vivida no tempo e no espaço, cotidianamente a cada agora. Esta “pre-sença” – *ser – junto*, só se faz por meio da temporalidade evidenciada. É ela que possibilita ao ser constituir-se enquanto sujeito dos acontecimentos, tornando a ambos realidade (HEIDEGGER: 2001).

<sup>101</sup> A tragédia teve sua origem no séc. V a.C., na Grécia, como ritual de sacrifício em honra do deus Dionísio. Sua representação no teatro em verso e canto tornou-a uma forma de arte.

humana concreta no mundo. Falar do trágico é refletir sobre a mais pungente solidão e angústia. É falar do indivíduo frente à sua impotência, da vida que também é morte. Mas vida e morte situados em momentos históricos bem definidos, capazes de gerar encontros e desencontros funestos ou não.

A tragédia de Paco e Manuela é parte da tragédia brasileira. Walter Salles abre o filme com uma citação de Fausto, alegoria do capitalismo perverso e desenfreado, que se alimenta da destruição para sobreviver. Paco e Manuela representam o reverso da moeda, daqueles que são sacrificados para saciar a ganância do capital. O filme de Walter Salles mostra como projetos pessoais de vida são atravessados por circunstâncias às quais não podem evitar, a exemplo das políticas de Estado. Os impedimentos e desfechos trágicos nos levam a refletir sobre a seguinte situação: como fatos particulares integram-se nas contingências dos múltiplos planos da realidade? Como podemos pensar a democracia brasileira entrelaçando vida cotidiana e macro-política? Dizendo de outra maneira: como a dimensão subjetiva interage com a realidade histórica da globalização?

Ao contrário do texto que recitava, Paco sentirá sua fragilidade mais que sua coragem, seu desamparo mais que sua força. Não possui sagacidade ou habilidades para lidar com situações adversas. A exemplo das tragédias clássicas, a narrativa de *Terra Estrangeira* é circular. Logo no início deparamo-nos com um conflito insolúvel, a morte de Manuela, para então desenvolver-se por meio de uma série de encontros e desencontros. O círculo vai fechando-se, mesmo quando pensamos que está se abrindo.

Conquanto *Terra Estrangeira* tenha se realizado logo após a implantação da Lei do Audiovisual e contado com seus incentivos, desafia as explicações simplistas das produções realizadas no bojo da indústria cultural. Não concilia com a ordem vigente e interroga sobre o sentido de “ser no mundo”, ou seja,

sobre a articulação entre ações políticas e a vida de um cidadão comum. O desfecho funesto da narrativa fica claramente demarcado por uma ação advinda de um chefe de estado. A morte súbita de Manuela, bem como o assassinato de Paco, guardam uma característica fundamental do gênero trágico: a emergência da consciência individual com seus anseios e desejos, e a impossibilidade de sua concretização na realidade objetiva.

O filme se passa em preto e branco, simbolizando a clássica oposição entre luz e sombra, tensão e conflito. É uma tragédia sobre o exílio, vivida num contexto de globalização e neoliberalismo, e leva-nos a refletir sobre seus efeitos na vida de muitas pessoas, bem como nos fundamentos éticos desse tipo de configuração. É um filme emblemático do ponto de vista da desesperança de muitos brasileiros que não encontraram em seu próprio país as condições mínimas de subsistência ou mesmo de realização de seus sonhos, desejos e ambições.

O gênero trágico, segundo o modelo clássico aristotélico<sup>102</sup>, é uma arte e, como tal, imitação da vida e da natureza, contendo qualidades como ritmo, harmonia e canto. É um acontecimento relevante, apresentado por atores que cobrem seus rostos com máscaras (*personas*). Seu significado refere-se *ao papel de um ator ou ao caráter de uma pessoa por ele representada*<sup>103</sup>. Os atores do teatro grego representam situações advindas da própria vida e seu objetivo é a reflexão sobre certa maneira de agir, não a de ser. Não se trata, portanto, de uma forma de punição de cunho moral, mas do conflito entre forças subjetivas e objetivas. É uma reflexão sobre a liberdade, arte que suscita compaixão e terror aos

---

<sup>102</sup> ARISTÓTELES (s/d). *Arte retórica e arte poética*, p. 299.

<sup>103</sup> Norbert Elias comenta que apesar da semelhança entre as palavras *persona* e “pessoa”, elas possuem semânticas diferentes. *Persona* significa máscara e seu uso é específico para o teatro. Pode ser que *persona* seja derivada de *personare*, “ressoar” ou “soar através de”, mas seu significado também difere de “pessoa” (ELIAS: 1994, p. 191).

espectadores, tendo por efeito a purgação dessas emoções por meio da catarse. Seria um equívoco pensar que a tragédia clássica é uma forma de cerceamento da liberdade do indivíduo, pois a noção de liberdade, na antiguidade, atrela-se à conformação da vida privada à vida pública, da integração do indivíduo às normas sociais de conduta. Desta feita, o que determina a felicidade ou infelicidade do sujeito é seu grau de pertença, medida pela adequação ou não de suas ações aos costumes da sociedade em que vive.

As concepções modernas sobre a tragédia, embora concordem com algumas características atribuídas por Aristóteles, rechaçam a noção de *mimesis* e levam em consideração o fato de a modernidade ter produzido mudanças profundas na relação entre o indivíduo e a sociedade. A ascensão do indivíduo como categoria social – *sujeito dotado de autonomia e liberdade, portador de direitos e estatuto moral*<sup>104</sup> – alterou também o grau de integração do indivíduo às normas e valores coletivos, dando-lhe mais espaço para realizações pessoais. Permanece, contudo, a teoria segundo a qual a tragédia nasce de um tipo de reflexão produzida pelo despertar de uma consciência individual.

No mundo moderno, a primeira concepção de tragédia foi elaborada por Hegel (1999), conforme sua visão dialética do mundo. Para ele tragédia é a arte do conflito, cujo sentido não se expressa de modo imediato, mas mediado pela reflexão. Isto porque a tragédia produz espanto aos espectadores e espantar significa pôr em questão. Não qualquer indagação, mas aquela cuja origem está na emergência da subjetividade e da consciência da impossibilidade de realização

---

<sup>104</sup> Em outro momento trabalhei a categoria do indivíduo e o individualismo moderno de maneira mais detalhada. Ver a respeito em *O toque da serpente, um estudo sobre a representação da paixão amorosa* (1998).

de todos os desejos. Por tratar-se de um conflito, a única maneira de o indivíduo sobreviver a ele é adequar-se à realidade, ou seja, encontra-se com seu destino<sup>105</sup>.

Outro ponto de vista foi levantado por Schopenhauer (1958). Para ele a tragédia é uma representação da vida em seu aspecto terrível de dor e sofrimento inevitáveis. Esse estado de sofrimento ocorre na razão direta do processo de conscientização da subjetividade, ou seja, quanto mais consciente de sua condição de “ser no mundo”, maior o sofrimento do indivíduo. A dor terrível decorre sempre do encontro de uma subjetividade com uma situação externa objetiva, cujo resultado é sempre incerto e nem sempre justo. O resultado não está subordinado a nenhum juízo de valor ou moral. É imanente à própria natureza caótica do mundo e do ser.

Uma das concepções mais relevantes sobre a tragédia, na modernidade, foi realizada por Nietzsche (1996). Ele segue Schopenhauer de perto, mas vai além. Para ele a tragédia é um conflito terrível entre subjetividade e realidade objetiva, delineadas conforme duas forças antagônicas – apolínea e dionisíaca – identificadas, respectivamente, com a racionalidade e a emoção. Apolo é o deus cujas qualidades garantem o convívio social. Representa a racionalidade, o ordenamento da vida, o equilíbrio, a moderação, a consciência de si etc. Dionísio é sua contra-face. Faz emergir o inconsciente, impulsiona a criatividade, destrói valores e regras sociais, afirma a vida no que ela tem de alegria e sofrimento. Esta aceitação da vida com tudo que ela tem de terrível, grandioso e incerto, é

---

<sup>105</sup> A noção de destino refere-se a uma ordem necessária no mundo que se exerce sobre cada ser singular, restringindo seu livre arbítrio. Não se trata simplesmente de um acontecimento inevitável e pré-definido na vida de um indivíduo, mas à incerteza quanto ao resultado de suas ações, dado o desconhecimento de sua inserção no mundo. Trata-se de um jogo entre determinismo e liberdade que só se resolve com a aceitação da *necessidade*, isto é, das circunstâncias impostas pela realidade. Ver mais a respeito em Hyppolite (1971) e Gerard Brás (1990).

representada pelas mutações e despedaçamentos, morte e renascimento dessa divindade.

As forças apolínea e dionisiaca são complementares. Entretanto, diz Nietzsche, a civilização ocidental negou a força dionisiaca para implantar os ideais de progresso e felicidade. Ao fazê-lo, afastou o entendimento de que a vida nem sempre é justa ou satisfatória e que a harmonização das duas forças torna possível a absorção do terrível e do absurdo pela subjetividade. A auto-superação do sofrimento permite ao indivíduo projetar-se para além de si mesmo, numa ação criativa ou artística<sup>106</sup>.

Já Miguel de Unamuno (1996), em *O sentimento trágico da vida*, parte da reflexão sobre a difusão do narcisismo, cultivado pela ênfase no individualismo moderno. Este desmembra-se em dois aspectos fundamentais para a constituição do trágico: desejo de imortalidade e desejo de conflito. O trágico refere-se à consciência da finitude da vida e na necessidade que o indivíduo tem de ser insubstituível. Esta consciência, que se expressa de modo racional e emocional em forma de dor e sofrimento, nos faz pensar com o corpo, com a alma, com os ossos, com o sangue. O desejo de conflito ou inquietação, por sua vez, configura-se na luta contra o que é evidente ou inevitável. Luta perpétua e inglória entre nossos sentimentos e nossa racionalidade, entre nossos desejos e necessidades, e a tudo que se nos apresenta como inevitável.

Concepções mais recentes tendem a considerar a tragédia um gênero inadequado para os dias de hoje, desprezando-a. Os argumentos apontam as diferenças entre as duas temporalidades – a antiguidade clássica e a modernidade – alegando não haver mais sentido representar heróis de classes sociais

---

<sup>106</sup> Nietzsche utiliza o termo *Vontade de potência* ou de poder para designar o ato de criação, a renovação de valores que de alguma forma iludem e escravizam as pessoas. (NIETZSCHE.: 2004; 1996 e 2000); (MACHADO 2001).

dominantes (reis e rainhas), lutando contra seu destino determinado por forças sobre-humanas. De fato, a tragédia grega não aborda pessoas comuns. Entretanto, esse tipo de argumento não se sustenta ao levar-se em consideração pelo menos dois fatores. Primeiro, o valor de uma obra de arte não se restringe a um momento histórico específico, apesar de abordar questões definidas num tempo e num lugar. Segundo, a força e a atualidade da arte trágica não se limitam a conflitos vividos por reis ou rainhas; são reflexões sobre a colisão entre desejos próprios da condição humana e a nossa impotência para concretizá-los no mundo real.

Se concordarmos que o trágico refere-se ao desencontro entre subjetividade e realidade objetiva, não faz sentido falar em anacronismo. Particularmente pelo fato de a tragédia moderna ter mudado o foco original em relação a alguns aspectos. Ao invés dos conflitos serem vividos por reis e rainhas – cujo sofrimento é produzido por divindades intangíveis em circunstâncias excepcionais –, o embate moderno é vivido por pessoas comuns, que enfrentam situações cotidianas produzidas por seus iguais. Apesar de muitas fatalidades estarem fora do controle humano (acidentes naturais como enchentes, terremotos, incêndios, furacões, doenças etc.), a tragédia do nosso tempo aborda especialmente circunstâncias passíveis de serem evitadas, porquanto dependam da vontade humana. Mantêm, todavia, o conflito essencial – inevitabilidade da morte e o fato inevitável de que alguém preencherá o lugar que deixarmos vazio.

A recusa do trágico, na atualidade, não seria uma forma conservadora de pensar, centrada nas classes dirigentes e nas elites? Não seria uma maneira de desqualificar as experiências de pessoas comuns? Não seria, ainda, o desconhecimento de que tragédia não é sinônimo de fatalidade? Conquanto refira-se a fatos inevitáveis, os conflitos envolvidos nas tragédias não resultam,

necessariamente, em acontecimentos funestos. Abordam, também, situações que se abrem a mudanças produzidas pela ação humana<sup>107</sup>. Neste modelo inscrevem-se fenômenos como guerra, desigualdade social, injustiça, fome, violência, desemprego, acidente de trabalho e muitas outras situações cotidianas. A tragédia moderna, portanto, deve ser pensada no âmbito da sociedade burguesa que produz, necessariamente, a desigualdade social<sup>108</sup>. Permanece, contudo, o conflito característico da tragédia, seja na antiguidade ou na atualidade: a relação conflituosa entre indivíduo e sociedade. Como se referiu Williams, a tragédia, hoje, deve ser pensada tendo em vista as promessas não cumpridas do mundo capitalista, dentre elas a felicidade e a liberdade (WILLIAMS: 2002).

Outro aspecto a se considerar com respeito à negação da tragédia na modernidade é o fato de nossa sociedade evitar o confronto com situações paradoxais. Busca escapar dos conflitos por meio de soluções “técnicas”, isto é, tidas como mais adequadas por terem o aval de especialistas (cientistas). Este tipo de comportamento traz o perigo de neutralizar o conteúdo político das

---

<sup>107</sup> Vale a pena mencionar o filme *Beröringen*, de Ingmar Bergman, situado na categoria tragédia moderna. Ao invés de apresentar fim funesto, Bergman trabalhou o conflito subjetividade-realidade a partir do processo de individuação, considerando o grau de liberdade adquirido pelo indivíduo e a possibilidade de alterar o curso de sua própria história.

<sup>108</sup> Raymond Williams cita, como exemplo de tragédia moderna, a experiência do Labour Party inglês. Este partido foi constituído com o intuito de frear os abusos da direita e estabelecer políticas sociais. Frustrou as esperanças de parcela significativa de seus integrantes quando apoiou, de maneira irrestrita, a política norte-americana da Guerra Fria, dentre outras ações claramente favoráveis à reprodução da sociedade capitalista. Mais ainda, tornou-se um instrumento necessário ao desenvolvimento geral da economia inglesa, atuando de forma a neutralizar a tendência da classe trabalhadora na direção do socialismo. Poderia este fato ser considerado trágico? Pensando a tragédia moderna como experiência da sociedade capitalista, cujas contradições condenam, descartam e ameaçam a vida de milhões de pessoas, a resposta é afirmativa. Trágica, ainda, é a desesperança advinda da virada para a direita de importantes organizações que lutavam por uma sociedade mais justa, afastando, portanto, a possibilidade de uma vida mais digna e justa para as vítimas do sistema. Grosso modo, podemos distinguir política direita e de esquerda a partir da relação igualdade-desigualdade. A esquerda tem a convicção de que as desigualdades são passíveis de serem eliminadas por serem produzidas socialmente; a direita, ao contrário, acredita que as desigualdades são naturais e, como tal, imutáveis. (BOBBIO: 2001).

condutas indicadas pelos especialistas, bem como de esvaziar o enfrentamento necessário do indivíduo com o sofrimento. Sem dor não há vida, só os mortos são imunes à dor.

Poucos são os conflitos não contornáveis pela ciência, cuja fronteira parece ser a inevitabilidade da morte. Esse tipo de abordagem da ciência desfaz os limites até então estabelecidos entre vida e morte<sup>109</sup>, criando novos paradoxos. Temos dúvidas sobre o que é humano. Sem clareza desses limites os princípios éticos liquefazem-se. Nesse terreno movediço onde tudo se reduz à produção de mercadorias, inclusive a vida humana, é pertinente pensar que vivemos uma época trágica.

A virtude de “Terra Estrangeira” é exatamente corresponder a esse novo sentido do trágico. Apresenta heróis incômodos, sem respostas; heróis às avessas, indivíduos comuns, cuja vida é destituída valor, ou mesmo descartável. Ao contrário da tragédia clássica, cujo herói era membro da nobreza e vivia em situações excepcionais, a tragédia moderna é experimentada por gente comum exposta a situações para as quais não tem condições de resolver<sup>110</sup>. Não é por acaso que Fausto é considerada uma peça representativa da tragédia moderna. Tragédia do desenvolvimento a qualquer preço, da negação dos limites humanos, da obsessão pelo novo, do domínio do homem pelo homem. No filme, a citação de Fausto sugere uma certa aproximação entre a ambição do personagem de Goethe e a do presidente Collor de Melo. Não o Fausto em sua grandeza, mas como farsa. Suas ações, implementadas num país de enorme desigualdade social, produziu uma verdadeira tragédia, vivida por pessoas sem voz e sem vez.

---

<sup>109</sup> Refiro-me às possibilidades de utilização de células tronco oriundas do Projeto Genoma, a exemplo da clonagem humana.

<sup>110</sup> Penso, aqui, no tipo de suicídio praticado em circunstâncias socialmente definíveis, tais como solidão, desenraizamento social, desemprego; não no suicídio praticado por questões de ordem psíquica.

Em Fausto, a tragédia tem início a partir de uma decisão de forças superiores: a divergência entre Deus e o Diabo, e o jogo de apostas entre eles. Deus defende a capacidade de sua criatura tráfegar pelo mundo do espírito e da filosofia sem corromper-se. Acredita que o conhecimento possa ser utilizado em benefício da humanidade e cita Fausto como exemplo de virtude. Mefistófeles, ao contrário, está convencido de que pretensão humana de saber é muito perigosa. Para ele, as limitações humanas produzem um conhecimento distorcido e limitado; além disso, a liberdade irrestrita do espírito pode torná-lo ambicioso e dominador, capaz de questionar o próprio poder de Deus. Para verificar quem está com a razão os dois apostam a alma de Fausto.

O trecho recitado por Paco sugere uma afinidade entre o conflito de Manuela e o de Fausto quanto à solidão da velhice, mas a semelhança para aí. Caberá ao jovem Paco dar seqüência ao jogo. Isso posto, voltemos à Goethe. Logo no início da peça Fausto aparece sozinho em seu escritório, à noite, sentindo-se velho e atormentado. Apesar de ter dedicado todo o seu tempo aos estudos, ter acumulado muitos títulos e conhecimento, julga-se ignorante por não ter alcançado os segredos do universo. Além disto, não desfrutou das coisas belas e simples da vida: a luz prateada do luar, os campos verdes, as flores. Deprime-se em meio a livros, poeira e antiguidades.

Este é um momento de grande angústia existencial. De que lhe adianta ser tão erudito se seu sentimento é de profundo fracasso e solidão? Sofre por sentir na carne a voracidade do tempo e a proximidade da morte. Quer cessar sua dor; deseja o fim. Recorre às artes proibidas da magia folheando um livro escrito por Nostradamus. Detém-se no “Signo do Macrocosmo”. Percebe que o grande mistério da vida se descortina pela fusão entre natureza e conhecimento. Sente a clarividência de um sábio e a ampliação de seus poderes, expressos no seguinte monólogo:

*Ah! Que delícia irrompe neste olhar,  
por meus sentidos, repentinamente!  
Sinto vigor, flamejante, singular,  
Varrer-me o sangue em êxtases fremente.  
Gravou um deus, acaso, estes sinais,  
Que em mim abrandam a angustura,  
A pobre alma enchem de ventura,  
E, aos ímpetos transcendentais,  
Me entreabrem ao redor o enigma da natureza?  
Sou eu um deus? Vejo tal luz! (...)  
Como um se enlaça no outro a trama,  
E num só tudo se amalgama! (...)  
Alçam-se as forças em meu peito,  
Sinto abraçar-me um novo vinho,  
A opor-me ao mundo já me alento,  
E a sustentar da terra o júbilo, o tormento,  
A arcar com o furacão e o vento ... ( GOETHE: 1890).*

Pouco depois deste monólogo, Fausto sente a luz deixá-lo. O desalento invade-o novamente. Volta ao livro. Pára diante do signo do “Espírito da Terra” e o invoca. Eis que em meio a labaredas de fogo surge Mefistófeles, que logo o repreende pela ousadia de querer erguer-se acima de sua condição humana (“Sou eu um deus?”). Também reprova sua auto-compaixão e o desafia a optar pela vida. Vai embora. Fausto pega uma taça de veneno previamente preparada e aproxima-a da boca. Devaneia em memórias de sua infância e sente saudades. Essas lembranças o colocam em contato com sentimentos há muito soterrados: amor, ternura, esperança. Interrompe o gesto e desiste do suicídio<sup>111</sup>.

Após rememorar os momentos felizes de sua meninice, Fausto passeia despreocupadamente num domingo de páscoa. Volta ao seu escritório e tenta ler a bíblia; não consegue. Sua mente está povoada de dúvidas. Na cena seguinte, Mefistófeles aparece e promete dar-lhe poder e os prazeres da vida. Neste

---

<sup>111</sup> O trecho citado é diferente daquele apresentado no filme. Este é mais curto e para entendê-lo melhor procurei ler a peça inteira de Goethe. Após cotejar algumas edições, optei por uma antiga publicação de 1890, da Companhia Editora Nacional, traduzida por Jenny Klabin Segall (GOETHE: 1890).

momento crucial, Fausto não resiste e faz um pacto, oferecendo, em troca, sua alma. Adquire o poder de manter os conhecimentos apreendidos ao longo da vida e ao mesmo tempo resgatar a juventude. Inicia uma transformação no mundo. Não opera nenhuma revolução tecnológica, mas tira proveito de tudo que dispõe: arregimenta multidões de trabalhadores e organiza-os de modo a tornar seu trabalho mais eficaz. Destrói ou afasta todos os obstáculos, mesmo que isto custe a vida de pessoas inocentes, a exemplo do casal de velhos Filemo e Baucia, ou mesmo de Margarida, jovem do povo por quem se apaixona e depois abandona.

Não é necessário descrever outras passagens. Fausto-Mefistófeles é um personagem conhecido como personificação das ambições do período renascentista<sup>112</sup> e primórdios do capitalismo. Representa o ímpeto do poder devorador identificado com os avanços insaciáveis do modelo capitalista de produção, que então se iniciava. O preço a pagar pela ambição do progresso e da tecnologia são ainda mais dramáticos hoje do que já anunciava Goethe.

### 3.2 Perda da Experiência

A cobiça desenfreada é o móvel de *Terra Estrangeira*. Desde o início do filme somos invadidos pelos contrastes: o minhocão, resultado do progresso humano, ao lado da miséria humana e urbana. É uma tragédia dos perdedores: o sonho irrealizado de Manuela, o sonho interrompido de Paco, o sentimento de fracasso de Miguel, a exploração sofrida por Alex. A onda de fracassos tem seu início a partir da cena em que Manuela está animada com a possibilidade de

---

<sup>112</sup> A história de Goethe foi inspirada na poesia e nas lendas populares do período pré-romântico, quando ainda eram comuns narrativas sobre pacto com o demônio e ocultismo.

viajar a San Sebastian. Acredita que o dinheiro de algumas encomendas, juntamente com as reservas na caderneta de poupança a tornarão viável. Poderia, então, recuperar os elos formadores do sentido de seu processo identitário, articulando os restos de uma memória distante a outra memória mais imediata.

Essa costura lhe permitiria refazer sua própria história, dando-lhe oportunidade de continuá-la através do filho, que por sua vez também construiria sua própria história e a ela daria continuidade. Não é por acaso que Manuela é costureira. Também não é por motivo puramente prático que pede ao filho para provar a roupa que cose; é uma ligadura provisória, feita com alfinetes, passível de modificação ou interrupção. Também não é por acaso que fala a Paco de sua semelhança física com avô, pois está totalmente voltada para o tempo em que viveu com a família em San sebastian.

Enquanto prova a roupa, Paco mantém os braços abertos para não se ferir com os alfinetes. Fica irritado e cansado com a posição; justamente nesta hora chega a freguesa que, o vendo naquela postura, comenta com ironia: você está parecendo o Cristo Redentor!



*Manuela: cuidado com os alfinetes. Não mexe.*

*(...)*

*Freguesa: Nossa, Paco. Você está parecendo o Cristo Redentor! Que bonitinho!*

Que significado teria, ali, a menção ao Cristo Redentor? Cristo é aquele que foi escolhido para libertar ou resgatar os filhos do Pai, o que vale dizer que do ponto de vista da hierarquia cristã, os filhos fazem parte de uma mesma horizontalidade: o fato de todos serem humanos. Se todos são humanos, são iguais perante a divindade suprema; são mortais. Sua imortalidade ou redenção só se realiza na transcendência e para isto seu filho foi ungido e sacrificado. A imagem da redenção, ou seja, Cristo crucificado, pode ser interpretada como a possibilidade de união entre a verticalidade celeste e a horizontalidade terrena, a partir de um eixo mediador: a cruz e o crucificado. Se assim for, podemos pensar nesta imagem do filme como símbolo de um resgate: Manuela retorna à infância (momento de plenitude e inocência) pelas mãos de Paco. Seu filho é o único capaz de dar continuidade à sua história e torná-la “imortal”.

Logo após essa cena Manuela aproxima-se de Paco e novamente insiste na viagem a San Sebastian. Juntando o dinheiro das costuras com o que ela tem na caderneta de poupança seria possível realizá-la. Paco discorda de seus argumentos e diz, carinhosamente, que eles precisariam ter mais dinheiro para se manterem lá. Também não seria viável fazerem empréstimo, pelo fato de as taxas de juros serem muito elevadas. Seria melhor esquecer San Sebastian, pelo menos naquele momento. Desapontada e visivelmente deprimida, Manuela responde:

*Você não entende mesmo. Você não pode dizer “esquece San Sebastian”, como se fosse um capricho meu. É San Sebastian que não me larga, Paco. Sabe, as vezes eu ando pela casa, e sinto um cheiro, um cheiro antigo. Eu sei que não é possível, mas eu sinto. Eu tenho que voltar lá para acabar com essa agonia, Será que não dá para entender?*

Segundo suas próprias palavras, é San Sebastian que não a deixa, fazendo-a sentir os cheiros da infância. Pois é na proximidade da morte, quando o tempo vai se dobrando e fechando-se em círculo, que a infância se torna quase

palpável. Altera-se o valor das coisas, fato pouco compreensível aos olhos dos outros, sobretudo dos jovens. Paco diz entender, mas não estica a conversa; sai apressado para assistir uma encenação de Hamlet, na coxia do teatro.

Na verdade, Paco está interessado em seus projetos pessoais e não se importa muito com o sonho de sua mãe. Não percebe que, ao envelhecer, a urgência na realização dos desejos é a consciência de que a luta contra o tempo é inglória. Os jovens, de modo geral, não entendem as limitações e a situação dos mais velhos. Especialmente nas sociedades modernas, onde as pessoas tendem a centrar-se muito em si próprias e vivem aceleradas. Elas não têm paciência para ouvir os mais velhos. Dessa maneira, eles vão sendo afastados da vida social, inclusive da própria família.

Quando Paco sai, Manuela fica sozinha em casa. Lava o rosto olhando-se vagorosamente no espelho. Seu olhar é um abismo profundo. O espelho no qual se vê também a olha. O que o espelho vê? Ele vê em seu rosto vestígios de sua vida sulcados, sedimentados e fixados em sua pele. Vê seu olhar melancólico que põem em presença antigos desejos, sentimentos e feridas ainda abertas. É um olhar que revela perdas inelutáveis.



*Manuela olha-se no espelho; observa sua boca e sua face. Toca-se como quem quer reconhecer-se naquele rosto envelhecido. Qual artesã, parece*

*querer refazer-se com as mãos*<sup>113</sup>. *Aos poucos se curva, desvia o olhar de si mesma num gesto de recusa e tristeza inefáveis.*

Espelho, em latim *speculum*, significa reflexo de si mesmo. Ele acessa a consciência, mas não uma consciência limitada ao *logos*; é uma consciência que se curva à pulsação do sensível<sup>114</sup>. Ao depender da manifestação da luz para refletir, o espelho permite a aparição de algo que estava obscurecido<sup>115</sup>. Seu sentido liga-se à palavra especular, derivada de *speculum*, que significa observar, perscrutar, buscar conhecer. Esta é a razão pela qual o espelho é um símbolo de conhecimento, revelador da interioridade – e do inconsciente – por meio da imagem de si.

Quando o indivíduo reconhece-se na própria imagem, inicia a *gestalt do eu*<sup>116</sup> e precipita o processo de auto-identificação. Torna-se capaz de comparar-se aos outros e identificar-se ou não com eles. É a partir da auto-identificação que se constroem as interações sociais, laços afetivos, a noção de pertencimento, bem como a consciência de uma realidade exterior. A memória e as peculiaridades físicas são decisivas neste construto da dialética “eu” - “outro” (ou interioridade-exterioridade), constitutivos do processo de individuação<sup>117</sup>.

---

<sup>113</sup> Em outra ocasião referi-me ao toque como um sentido corporal primário, responsável por estímulos pragmáticos e estéticos, relacionados ao trabalho com a matéria, isto é, capaz de dar forma ou modelar a “coisa” em estado bruto (FRANÇA: 1998).

<sup>114</sup> Há aqui uma crítica aos historiadores da arte de linhagem neo-kantiana, que imprimem à imagem um sentido objetivo e totalizante, ignorando as incertezas e aporias do mundo sensível. Uma reflexão mais detalhada dessa questão encontra-se na seção Cinema e História. Ver também DIDI-HUBERMAN:1998.

<sup>115</sup> Embora a concepção racionalista considere o espelho um instrumento de acesso à consciência racional e desconsidere o aspecto sensível, minha posição é diferente, como já esclareci na introdução deste trabalho.

<sup>116</sup> Gestalt, em alemão, significa forma, aparência, conformação. *Gestalt do eu* quer dizer dar forma ao eu, ou seja, processo no qual uma pessoa age, conscientemente, em favor de sua individualização.

<sup>117</sup> Este aspecto é abordado por Lacan no texto “O estádio do espelho como formador da função do eu” (1977). Embora o autor refira-se mais especificamente à criança, não se limita a esta fase da vida, tendo em vista o fato de a formação do eu ser um processo contínuo de fazer-se e refazer-se.

Este processo, na linguagem do cinema, realiza-se por meio do *close*, técnica de aproximação da câmera a uma pessoa, especialmente o rosto. Pela ampliação da imagem é possível ver as expressões faciais ou corporais, perceber os detalhes, as nuances, mudanças bruscas ou sutis, emoções e sentimentos. Os sentimentos de Manuela se expressam em palavras, gestos, silêncio e imagem. Sua angústia significa a busca dos vestígios constitutivos de suas identificações formuladas na infância: seus ancestrais, sua família, as edificações da cidade, os costumes e comportamentos, enfim, o *ethos* do qual ela não pode se desvencilhar. Os fragmentos guardados na memória, certamente lhe permitiriam resgatar suas raízes, reconstruir sua própria história e dar-lhe continuidade através de seu filho. Apossando-se dessa experiência, Paco poderia urdir sua própria história. Entretanto, a herança que Manuela lhe deixará é bem outra. Do tempo em que se passavam as experiências, de geração a geração, só restam ruínas.

O ambiente no qual se constrói a experiência, próprio da tradição, é o trabalho artesanal, realizado em grupo, onde os movimentos das mãos e do corpo acompanham o andar fluido e lento do tempo. A elasticidade do ritmo de trabalho permite longas conversas, sobressaindo a figura do narrador ou cantador de histórias<sup>118</sup>, cujas palavras atraem a escuta pelo fato de revelarem algo que diz respeito ao grupo. É justamente o encontro entre narrador e ouvinte que se elabora a teia de relações sociais e de ensinamentos sobre a vida prática, como atividades agrícolas, moral e organização social. Por meio da narrativa as pessoas criam laços afetivos e de solidariedade, estando sempre em companhia uns dos outros. Assim, formam referências coletivas, orientações que se passam oralmente dos mais velhos aos mais jovens, dando continuidade ao que é transmitido.

---

<sup>118</sup> Nas palavras de Benjamin, *os marujos e os camponeses foram os primeiros mestres da arte de narrar, mas foram os artífices que a aperfeiçoaram.* (1985, p. 199)

O conceito de experiência (*Erfahrung*), para Benjamin é o seguinte:

*A experiência se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações. Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho; continuidade e temporalidade das sociedades artesanais (GAGNEBIN: 1999).*

Nas sociedades capitalistas, urbanas e industriais, a noção e a percepção do tempo foram alteradas. Os movimentos rápidos das pessoas, obrigadas a trabalhar em ritmos frenéticos, muitas vezes seguindo o movimento das máquinas, diferem significativamente dos gestos lentos dos artesãos. Os trabalhadores são submetidos a rigorosa disciplina e vigilância, às quais são obrigados a se adaptar e interiorizar. Nas ruas amontoadas de transeuntes e automóveis, as pessoas passam despercebidas, tendendo, portanto, ao anonimato. Nesse ambiente, onde a maior parte das pessoas vivem atribuladas, cansadas e silenciosas, é difícil cultivar o hábito de compartilhar. Cada um vive seu próprio vazio e precisa saber povoar sua solidão para viver na multidão, como o disse o poeta da modernidade, Baudelaire: *Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada*<sup>119</sup>.

O sentido que hoje atribuímos ao indivíduo começou a delinear-se após o Renascimento, passo a passo com o desenvolvimento da vida urbana. Naquele cenário o indivíduo particular pôde desenvolver sua própria identidade, distinta da identidade coletiva. Essa construção, portanto, é um processo vinculado a formas de organização social e cultural, valores e vivências, as quais possibilitam ao sujeito tomar posse de si na qualidade de entidade física e emocional autônoma. Entende-se, assim, que a *identidade eu* forja-se como processo sempre inacabado, construído ao longo de toda a vida<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Poema intitulado *As Multidões* (BAUDELAIRE: 1995).

<sup>120</sup> (ELIAS: 1994).

A ausência de experiência tem implicações profundas na vida moderna. No lugar das identidades mais constantes e centralizadas, pautadas no *ethos* coletivo, engendram-se formas mais flexíveis e fugazes de identificações<sup>121</sup>, conforme as vivências (*Erlebnis*) pessoais. Nesse contraste de cenários entre as atividades artesanal e industrial, é que Benjamin elaborou a noção de *Conselho*. Trata-se de uma experiência partilhada que permite a continuidade de uma história. O cantador de histórias sempre acrescenta algo pessoal à narrativa que ouviu, de modo que ela sempre se renova, embora mantenha seus traços fundamentais. É por isso que o narrador precisa saber escutar antes de transmitir sua história. Para Benjamin,

*Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção (BENJAMIN: 1985, p. 200-2001).*

É importante esclarecer que o desenvolvimento do individualismo, mesmo quando mencionado de forma quase melancólica, produziu também transformações positivas. A maior conquista foi a garantia dos direitos de igualdade – do qual se extrai a diversidade e a mobilidade como direitos e valores – e de liberdade – possibilidade de superar obstáculos e transformar situações dentro de um contexto e sob certas condições<sup>122</sup>, ambos imprescindíveis à constituição da vida democrática. Esse ambiente moderno possibilitou a configuração de diferentes estilos de vida, propiciando maior liberdade, autonomia e consciência. Seu reverso, o excesso de individualismo, vem

---

<sup>121</sup> Apesar de o sujeito vivenciar sua própria identidade de modo unificado, ela se constrói por meio de processos inconscientes, está sempre se refazendo, é sempre incompleta. Por isso, o termo identificação seria mais adequado, já que imprime esse sentido de permanente construção. (HALL: 1999, p, 38-39)

<sup>122</sup> Sobre o conceito de liberdade ver GURVICH: 1955.

tornando as relações interpessoais mais frias e as pessoas mais solitárias. É este tipo de ambiente que Manuela não consegue suportar e deseja fazer o caminho de volta, refazendo sua *identidade nós*, como se referiu Norbert Elias. Só assim ela poderia quebrar o silêncio e a solidão que a cidade de São Paulo lhe impõe.

A solidão e o desamparo de Manuela tornam-se evidentes na cena em que ela se olha no espelho. Sua tristeza vem da consciência de que seu tempo já está no fim. Por isso tem urgência em realizar a viagem a San Sebastian e dar seqüência à experiência, transmitindo seus valores e “conselhos” para o filho. É nesse momento em que se percebe a proximidade da morte que a transmissão da experiência se torna imprescindível, que a sociedade tradicional mais a valoriza.

Ao privilegiar a palavra do moribundo, a sociedade reforça o sentido da experiência, pois aquele que está no limiar da travessia para um mundo desconhecido, tem o poder de mediar a abertura de duas temporalidades: a que se foi e a que virá. De fato, este significado está na própria palavra experiência – em alemão *Erfahrung*, carrega em seu radical *fahr* o sentido de travessia. A relevância da narrativa do moribundo, portanto, não se refere apenas à autoridade de quem está no limiar da morte<sup>123</sup>. A importância dada ao moribundo, na sociedade tradicional, está ligada à reverência à morte, a qual não se realiza sem a valorização da vida. A autoridade, portanto, tem um sentido histórico e a força do *conselho*. É na proximidade do fim que a vida se torna mais preciosa; pequenas coisas adquirem valor enquanto outras, antes consideradas necessárias, perdem sua significância. Esta é uma sabedoria construída ao longo da vida e se revela, sobretudo, nessa hora em que o indivíduo se despoja de tudo e de todos.

---

<sup>123</sup> *Experiência e pobreza*. BENJAMIN: 1985.

Mas se esse momento solene da transmissão da experiência e da morte está se perdendo, o que está posto em seu lugar? Ora, o que acontece na modernidade é que, embora saibamos da inevitabilidade da morte, evitamos falar dela, assim como evitamos falar de qualquer tipo de sofrimento, principalmente em público. O lugar apropriado para falar disso é no consultório médico. Sofrer passou a ser sinônimo de fraqueza e expressar sofrimento e dor, falta de boas maneiras. Como resultado as pessoas vivem presas ao futuro, sem nada ter para projetá-lo no tempo. Como é possível sustentar tal absurdo? Perdendo a autoridade do tempo e adotando a superficialidade do espetáculo, o que vale dizer, vivemos sem o suporte e a solidez da tradição, como bem dizia Benjamin.

Essas mudanças decorrem do próprio desenvolvimento do capitalismo e estão relacionadas às transformações operadas no próprio comportamento das pessoas, isto é, são parte da construção de um novo *ethos*, como disse Max Weber. O indivíduo passou a ser o centro dos valores modernos, enquanto os princípios coletivos tornaram-se apenas obstáculos à realização pessoal. Em decorrência, a solidão tornou-se um bem cultivado, garantia de liberdade individual. Não é sem razão que o individualismo tem como *topos* privilegiado as metrópoles. Nelas crescem cada vez mais o número de pessoas que vivem sozinhas, em apartamentos, asilos ou hospitais. Assim como vivem também morrem as pessoas, solitariamente, especialmente aquelas tratadas em enfermarias ou Unidades de Tratamento Intensivo, onde é vedada a entrada de visitas, salvo parentes e por poucos minutos.

Na sociedade do espetáculo temos duas formas de lidar com a morte: ou ela é ignorada, afastada do convívio cotidiano, ou é transformada em espetáculo. Dentre os exemplos relacionados à rejeição da morte pode-se citar o ritual do velório. O falecido muitas vezes tem o rosto maquiado para dar-lhe aparência de ainda estar vivo. O espaço da vigília deslocou-se do âmbito doméstico, lugar onde o morto passou sua vida ou seus últimos momentos, para espaços

impessoais, construídos exclusivamente para este fim: velórios públicos ou particulares, situados nos cemitérios onde os corpos são sepultados. Esses “cuidados” fazem parte da dualização operada em vários campos do processo civilizatório: campo-cidade, homem-natureza, vida-morte etc, produzindo um certo *recalcamento*<sup>124</sup> no indivíduo e na sociedade<sup>125</sup>, uma recusa em aceitar a consciência da mortalidade. Essa dualidade é muito trabalhada em *Terra Estrangeira*, por ocasião não apenas da morte de Manuela, mas das mortes que irão suceder a dela. O cemitério no qual Manuela jaz foge da regra tradicional de sepultamento por enterro. A terra, para os cristãos, assim como para seguidores de outras religiões, significa renovação, renascimento, pois é dela que brota o alimento. Identificada com a terra pela sua fertilidade, a mulher em particular, deveria ter seu corpo entregue à terra de modo a dar continuidade à vida depois da morte. Este aspecto liga duas situações ao mesmo tempo: a quebra do simbolismo da morte e do enterro tradicional que, por sua vez, remetem à própria ruptura da tradição operada pela vida urbana.

A negação da morte e de seu ritual podem ser atribuídos, também, ao culto da felicidade. Mais que um desejo, a felicidade passou a ser um dever, uma imposição terrível que marginaliza qualquer forma de sofrimento, dor, ou tristeza<sup>126</sup>. Embora difíceis de enfrentar, estes sentimentos são necessários para a construção da consciência do “eu” e do “outro”, bem como do sentimento de

---

<sup>124</sup> *Recalque* é a operação pela qual o sujeito procura repelir ou manter no inconsciente representações ameaçadoras; trata-se, portanto, de um processo defensivo (FREUD: 1948, p. 110-116). Dentre os trabalhos pós-Freudianos sobre este tema há o de Ernest BECKER (1973) *A negação da morte*, no qual realiza uma aproximação entre antropologia cultural e psicanálise, e desenvolve o conceito de *mentira vital*: processo de auto-repressão da consciência da mortalidade. Ver ainda a recusa ao enfrentamento da realidade proporcionada pelo fenômeno do *duplo* em ROSSET (1988).

<sup>125</sup> ELIAS: 2001 e 1994.

<sup>126</sup> BRUCKNER: 2002.

compaixão<sup>127</sup>. O culto da felicidade<sup>128</sup> impede o esforço da reflexão ou das indagações que possam provocar conflito ou ambigüidade, como por exemplo rupturas radicais ou trágicas. No mundo capitalista, felicidade é sinônimo de dinheiro ou de tudo que o dinheiro pode comprar. Felicidade medíocre e vazia de valores humanos.

É nesse cenário, onde se ligam a perda da experiência, a desvalorização da vida, a negação da morte e o desenvolvimento do capitalismo, que se insere o desfecho trágico de *Terra Estrangeira*. A inversão dos valores operada por uma mentalidade que prioriza o mercado acima da vida humana, é o que ocorre com as vítimas apresentadas no filme *Terra Estrangeira*. Esse traço configura os últimos momentos de vida de Manuela. Ela está sozinha em seu apartamento, mas sua solidão refere-se à incomunicabilidade; à incompreensão de seu filho e, principalmente, ao descaso dos “donos do poder” frente a miséria e o sofrimento humanos. A cena de sua morte é forte, comovente e delicada. Ela havia conversado com Paco e estava desolada por ele não considerar sua necessidade de ir a San Sebastian. Senta-se em frente à televisão para fugir do tédio. Se não há com quem conversar, a televisão fala por ela e para ela. Sentada no sofá com o olhar fixo na tela da TV depara-se com o pronunciamento da ministra da economia, Zélia Cardoso de Mello, sobre o plano econômico do governo Collor.

---

<sup>127</sup> Não é por acaso que a palavra compaixão é tão pouco usada nos dias de hoje. Ela refere-se a um sentimento que impulsiona o indivíduo a partilhar do sofrimento de outro, sendo, portanto, um sentimento altruísta; é o oposto do individualismo narcisista predominante em nossa sociedade.

<sup>128</sup> Afora os casos em que os antidepressivos são realmente necessários, estes remédios passaram a ser vistos como a salvação para pessoas que sofrem qualquer tipo de frustração, até mesmo por não alcançarem a tão idealizada felicidade.



*Os cruzados novos que estejam depositados no banco quer sob a forma de depósito a prazo, caderneta de poupança, overnight, são convertidos, ao par, até o limite, no caso de caderneta de poupança e no caso de depósito à vista, de cinquenta mil (...) a parte excedente a esses cinquenta mil fica depositada no Banco central sob a titularidade da pessoa física ou pessoa jurídica, em forma de cruzados novos, e será convertida em cruzeiros após dezoito meses...*

As palavras frias, técnicas e autoritárias da ministra fazem Manuela tremer. Compreende que suas reservas aplicadas na caderneta de poupança serão confiscadas por um período de 18 meses. Fica perplexa, atordoada. Seus olhos expressam horror. Levanta-se, aproxima-se da TV e desliga seu som. Recua aproximando-se novamente do sofá. Seu rosto, em *close*, vai desfigurando-se, contraindo-se em lágrimas, enquanto sussurra “aitá”, “aitá” (pai, pai, em basco) e “Patti” (filho). A câmera desvia delicadamente nossos olhos de seu rosto moribundo.



*Aitá... Aitá... Patti...*

A tela divide-se em duas, focalizando em primeiro plano, à esquerda, o antigo toucador no seu quarto e, à direita, seu corpo inerte sentado no sofá da sala, com o xale agarrado à mão direita, sobre as pernas, roçando o chão. A sala está atravessada por feixes de luz esmaecidas, que entram pela janela (provavelmente devido a um anúncio luminoso localizado em frente ao prédio); contrastando com a claridade estão os móveis antigos e escuros, as sombras produzidas pela própria luz. Na parede branca, ao fundo, destacam-se um quadro (aparentemente uma paisagem), quatro pratos circulares pintados provavelmente à mão, um relógio antigo feito de madeira escura e pêndulo. Como se sabe, o pêndulo realiza um movimento contínuo entre dois lados opostos, sem jamais fixar-se em nenhum deles. Essa propriedade habilita-o a simbolizar estados de alternâncias – claro e escuro, bem e mal, dia e noite, alegria e tristeza, dentro e fora, vida e morte etc., sem, contudo, produzir dualidades. Se um lado é necessariamente ligado ao outro, trata-se mais de uma relação, de uma tensão dinâmica e ritmada entre duas temporalidades. Os pratos em formato circular postos simetricamente em par nas extremidades da parede, criam a

tensão entre a idéia do círculo e do quadrado, entre a unidade e a quebra da unidade.



A esquerda, o quarto de Manuela; a direita, seu corpo inerte

O uso do relógio, nas sociedades industrializadas, tem por objetivo a instrumentalização do tempo social, isto é, ter uma referência para a sincronia das atividades coletivas. Mais que qualquer outra coisa, o relógio permite o controle e a coerção sobre os indivíduos. Numa sociedade em que os indivíduos se distinguem uns dos outros e são considerados únicos, o relógio permite tanto o desenrolar do tempo individual como o de acontecimentos partilhados ou reconhecidos socialmente. Neste sentido, o relógio estabelece não apenas uma relação, mas uma forma específica de relação entre o indivíduo e a sociedade.

O relógio da casa de Manuela tem forma circular. Esta característica não é casual, pois os relógios portam significados diferentes também pela diversidade dos modelos, a exemplo dos formatos circulares ou quadrados<sup>129</sup>. O circular, mais tradicional, carrega um sentido dialético entre o pleno e o transitório. Pleno

---

<sup>129</sup> CHEVALIER & GHEERBRABT: 1982.

por se tratar de um ponto estendido, representativo do movimento perfeito que se repete e se consome *ad infinitum*. E transitório devido ao mesmo ponto central estendido, ou seja, sua circularidade possibilita seu fracionamento em instantes idênticos, passíveis de medição, como se deu após a implantação (invenção) das frações convencionais de tempo. A mudança de um instante a outro é percebida como passagem de tempo, isto é, tempo que transcorre de modo sucessivo e fugaz.

Os relógios quadrados, por seu turno, geometricamente configurados em ângulos, são invenção recente. O quadrado configura a quebra de harmonia, simbolizando a ruptura do ritmo perfeito produzido pela unidade circular, de modo que pode dar a sensação de quebra de movimento. Esse modelo de relógio é bem representativo da noção moderna de tempo progressivo ou, ainda, da concepção dual das coisas, a exemplo da idéia de vida oposta à de morte. Esta dualidade, em particular, produz um efeito psicológico de quebra do *continuum* ou da transitoriedade do tempo, reforçando o comportamento moderno de negação da morte.

O tempo mecânico, medido conforme o movimento progressivo e linear – passado, presente e futuro – é uma construção moderna. A noção de tempo, nas sociedades pré-capitalistas, variava conforme as experiências da vida cotidiana, marcadas de acordo aos padrões de regularidades como colheita, plantio, mudanças lunares etc, sendo mais próxima da idéia de circularidade e repetição. Já o conceito de tempo moderno, newtoniano ou cronológico só se tornou possível através de sua medição e da produção de um calendário capaz de unificar espaços de tempo como dia, mês, ano etc. A noção de tempo predominante até recentemente foi a de Kant, tempo absoluto ou *a priori*, a qual caiu por terra após Einstein. Posteriormente, as pesquisas de Prigogine no campo da química e da física, afastaram a concepção de tempo cronológico elaborada por Newton, aproximando-a daquela desenvolvida por Bergson na

filosofia: *fluxo do devir*, tempo vivido ou duração<sup>130</sup>. Do encontro entre a teoria de Prigogine e de Bérngson reforçou-se a idéia segundo a qual a percepção do tempo varia conforme as experiências sociais e individuais, históricas e culturais, tendo em vista o fato de lidar com processos constituídos e mediados pela linguagem. Sendo esta simbólica, pode-se dizer que as experiências temporais são formas de comunicação, assim como as medidas arbitradas nos relógios.

Em síntese, o tempo é concebido, atualmente, como experiência em forma de duração ou devir, tempo vivido. Trata-se, ainda, de uma convenção, mas esta é criada a partir da fragmentação de múltiplos eixos temporais entrelaçados e percebidos conforme as diversas experiências coletivas e individuais, por diferentes sociedades e culturas. Sendo experiência, o tempo só existe a partir de um sujeito situado histórica e culturalmente num lugar, portanto, capaz de ligar o mundo exterior à sua interioridade, como aponta Merleau-Ponty:

*...não há acontecimento sem alguém a quem eles advenham, e do qual a perspectiva finita funda sua individualidade. O tempo supõe um visão sobre o tempo (...) o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce da “minha” relação com as coisas (MERLEAU-PONTY: 1996, p.551).*

De volta ao cenário da morte de Manuela vê-se, à esquerda, seu quarto, menos iluminado que a sala. Nesse ambiente íntimo, onde Manuela guardava coisas pessoais e isolava-se do mundo exterior, a câmera é discreta. Vê-se através do espelho do antigo toucador, sobre o qual estão uma foto, pequenos objetos e, mais atrás, uma cortina. Como se pode observar, essa cena é construída em pares de duplos. Estes se constituem por meio da dialética do real, que se estrutura a

---

<sup>130</sup> A concepção de ciência proposta por Prigogine rompe com a noção de universo passivo e estável, inteligível por padrões e leis matemáticas, adotando, em seu lugar, a concepção de universo cheio de surpresas e diversidades, crises e instabilidades. PRIGOGINE & STENGERS (1997).

partir de um acontecimento esperado e desejado e que é negado por outro acontecimento imprevisível, que toma o lugar do primeiro. A pessoa se sente ludibriada pelo próprio destino, pois havia construído uma história paralela àquela que de fato ocorreu.

A realidade foi bem outra. O sonho de voltar a San Sebastian não se cumpriu, sendo atravessado por outra realidade imprevisível e inelutável. Este desdobramento é próprio da constituição do duplo: um acontecimento esperado e idealizado não se realiza e em seu lugar ocorre outro, não esperado nem tampouco previsto, dando ao desejante a sensação de ter sido traído. Por ser assim, o duplo estrutura-se de maneira paradoxal, sendo duas coisas opostas ao mesmo tempo<sup>131</sup>.

Essas duplicações, somadas às duas últimas palavras de Manuela sussurradas como gemidos (pai-filho), reforçam o significado de uma dupla morte: a sua propriamente dita e a da experiência. A possibilidade de transmitir uma narrativa que se desdobrasse de seu pai para seu filho através dela e assim sucessivamente. No entanto, sua voz silenciada tornou o presente vazio de sentido e de esperança. Com ela perdeu-se a herança de um tempo em que a vida se prolongava após a morte pela transmissão de um passado sempre renovado<sup>132</sup>. E mais, o fato de ela ter se olhado no espelho pouco antes de morrer e após sua morte defrontarmos com uma cena na qual o espelho mostra quase nada, a não ser objetos que simbolizam a zona fronteira entre duas temporalidades distintas dela mesma, sugerem que também ela, se pensarmos em termos de formação identitária, construiu sua identidade entre zonas de fronteira, territórios que jamais pode unificar. Essa unificação talvez fosse possível pela

---

<sup>131</sup> ROSSET: 1988.

<sup>132</sup> ELIAS: 1998.

transmissão da experiência, mas também esta já estava irremediavelmente perdida.

No caso de Manuela, o sentimento de ter sido enganada é acrescido pelo logro real da política econômica, que invadiu sua vida privada impedindo-a de realizar um sonho tão acalentado. Ela sentia o peso dos anos vividos, por isso tinha urgência; a viagem era esperada como uma salvação, conforme suas próprias palavras. Esses fatos apontam o significado e a presença dos círculos que a rodeiam. Trata-se do “eterno retorno”, no qual início e fim se encontram. Ela precisa voltar a San Sebastian, de modo a fechar o círculo de sua vida e, então, transferir ao seu filho a possibilidade de iniciar outro círculo. O tempo circular, do “eterno retorno”, contrapõe-se ao tempo linear próprio da noção progresso, simbolizado pelo relógio e pelas formas retas ou angulosas.

Resta, ainda, um outro sentido a essas duplicações, sentido este anunciado no filme pela menção a Fausto. Como já foi dito anteriormente, a tragédia das personagens inicia-se a partir de um jogo entre Deus e o Demônio, constituídos segundo dois princípios antagônicos e complementares: o Bem e o Mal. O desenrolar do filme é pontuado pelas situações produzidas no tabuleiro do jogo. Os desejos e esperanças individuais florescem quando avança a potência do bem ou força criativa. Mas estas recuam quando avança a potência do mal, dificultando ou interditando a livre escolha, provocando sofrimento e morte. Para não incorrer no maniqueísmo é importante dizer que essas duas forças não vivem separadas, habitando nossa própria subjetividade. Freud refere-se a elas ao tratar das pulsões de vida e morte, *Eros* e *Thanatos*<sup>133</sup>. São forças que nos constituem, amalgamam-se e se repelem, relacionando-se numa eterna tensão. Quando emerge a força destrutiva de *Thanatos*, os impulsos criativos de *Eros* são

---

<sup>133</sup> FREUD (1973). É interessante perceber, ainda, que na obra de Goethe é da relação entre Deus e o Diabo e de seu jogo que se desvenda a “natureza” destrutiva do ser humano.

interrompidos, provocando sofrimento, frustração e imobilidade. No filme de Walter Salles é ela que atravessa e destrói tudo e todos, da morte de Manuela à de Paco.

No momento em que Manuela falece, Paco está no teatro assistindo a uma peça de Shakespeare, com os olhos brilhando de prazer e alegria. Ao chegar em casa já é noite. A sala está escura, a televisão fora do ar. Acende a luz e depara-se com sua mãe inerte sobre o sofá. Fica desesperado, sem saber o que fazer. Anda pela casa de um lado para o outro com o telefone na mão, providenciando o enterro. Revira os objetos dela em busca de dinheiro e talões de cheques para pagar o ritual de inumação, ao qual poucas pessoas comparecem. Ao contrário das sepulturas usuais, esta não é uma cova na terra, mas uma gaveta de cimento suspensa em forma circular. Essa forma de sepultamento, diferente da habitual, quebra os sentidos simbólicos da terra, que faz brotar de suas entranhas, as mudas e sementes cultivadas.

Findo o ritual, Paco fica ainda mais transtornado. Encontra-se totalmente só. Ele, agora, é um *desaconselhado*, não tem família, laços coletivos nem afetivos, de modo que se desestrutura frente àquele momento de extrema dor. Sem *conselho*, no sentido que lhe é atribuído por Benjamin, Paco fica desorientado, desamparado e confuso diante de circunstâncias tão difíceis. Ele é fruto da pobreza das experiências e das raízes realizada no mundo moderno. Quando entra em casa Paco está cambaleante, gestos e movimentos desordenados e desequilibrados, como se estivesse bêbado de um vinho amargo. Vai ao quarto de sua mãe, revira os objetos guardados no armário e no toucador, e encontra várias fotos antigas, deixando-as cair no chão. Entra no chuveiro e lá permanece por longo tempo. Chora muito. A água que banha seu corpo mistura-se às lágrimas que escorrem copiosamente, dando a impressão de que ele está se desmanchando. A água transborda e inunda o apartamento, atingindo objetos e fotos espalhados no chão. Ali, em meio a grande sofrimento e solidão, tenta

agarrar-se à última coisa que lhe resta: recita Fausto. De sua voz trêmula ressoam apenas fragmentos de uma história já interrompida, cantada inicialmente como contraponto e que assume, definitivamente, o tom da tragédia: “...eu nada”, “dor”, “horror”, “que a minha vida seja o custo...” São palavras pronunciadas por Fausto quando se depara com o Gênio do Mal, pouco antes do pacto de vida e morte.

*Sinto... poderes... bêbado... bêbado... Sinto a coragem (...) Eu... nada... agora toda a vida. Abobada... nuvens sobre mim... a dor... luz vermelha... raios vermelhos giram em torno da minha cabeça. Da abobada desce um horror que se apodera de mim! Vida... que a minha vida seja o custo... que a minha vida seja o custo!*

Comovente e reveladora cena. As palavras saem de sua boca com grande sofrimento, pois o que sente, na verdade, é inefável. Além disso, essas palavras não são suas. Seu é apenas o recorte que enfatiza o abismo no qual caiu. Palavras entrecortadas e antagônicas, uma negando a outra, são passagens da tragédia de Fausto.

### 3.3 Que a minha vida seja o custo

As palavras repetidas por Paco na hora do desespero, são as mesmas ditas por Fausto ao encontrar-se pela primeira vez com Mefistófeles. Fausto sente o coração acelerado, horror e repulsa ao ver a aparência do Diabo envolto em labaredas vermelhas. É desafiado a encarar o diabo e acaba seduzido por suas promessas. Paco, por sua vez, recita as palavras, sem ter muita consciência do que fala. Mesmo sendo seduzido por Igor (representação de Mefistófeles), Paco não se torna cúmplice, mas vítima do mal.



*Que a minha vida seja o custo*

Ao contrário da tragédia de Goethe, a de Walter Salles é produzida não por seres transcendentais, porém, pelas pessoas de carne e osso. Diferente de Fausto, Paco é ingênuo e desamparado; seu desespero não o torna vingativo ou revoltado – o que o tornaria mais forte ou corajoso, pelo menos temporariamente. Tampouco possui sagacidade, malícia ou habilidades para lidar com situações tão adversas.

“Que a minha vida seja o custo” são palavras representativas da tragédia brasileira, o preço pago pelas vítimas do descaso e da irresponsabilidade política dos governantes do país. Apesar de ser estudante universitário, aparentemente de física, o jovem Paco demonstra não se interessar pela formação acadêmica – talvez a única forma de ascensão social para pessoas sem recursos, como ele. Seu desejo está em outro lugar: o teatro. Se a arte era considerada uma forma de redenção, como no teatro grego, não será este o destino do teatro brasileiro, nem do jovem Paco.



Fotos antigas de San Sebastian e da família desmancham-se no chão molhado

Ao fazer o teste para ator, para o qual havia se preparado com afincio, Paco fica paralisado e não consegue proferir uma única palavra. É um silêncio dramático, expressão de um sofrimento que não tem nome, da solidão plena e absoluta. É uma dor tão radical e irreversível. De fato, o contato com o terrível deixa as pessoas mudas, como se refere Benjamin ao mencionar o silêncio que envolveu os soldados que lutaram nas trincheiras durante a Segunda Grande Guerra. O horror da guerra deixou os combatentes calados, sem nada a contar sobre os campos de batalha, porque experimentaram um tipo de miséria – a das estratégias da guerra de trincheiras, da inflação econômica e da experiência do corpo pela fome<sup>134</sup> os deixou envergonhados e desmoralizados. O segundo sentido do silêncio, já que ocorreu no palco, pode simbolizar o desmonte das atividades culturais realizado pelo governo Collor, que emudeceu os artistas, produtores e demais profissionais ligados à cultura. Os dois sentidos podem ser

---

<sup>134</sup> BENJAMIN: p. 114- 15, s/d, 4ª ed.

abordados na perceptiva do mal como falta de livre arbítrio, coerção, sujeição e sofrimento.

Depois de fracassar no seu projeto de vida e ter vivido tantas perdas, Paco perambula bêbado e desesperado pelas ruas de São Paulo. Sente na carne a condição desumana de nada ser, nada ter e nada poder. Entra num bar e é abordado por um homem enigmático, traços faciais marcantes, bigode e cavanhaque bem cuidados, voz firme com sotaque português, que lhe oferece uma dose de uísque e se apresenta: Igor Bentes Pena. Pergunta o nome de Paco: Francisco Eizaguirre, ele responde. Igor percebe o desequilíbrio emocional de Paco e, sagaz, procura estabelecer um diálogo sobre o nome Eizaguirre e sua origem basca:

*“Francisco Ei-za-guir-re. Paco Eizaguirre. Eizaguirre é... basco!”  
Gernikako Arbola. A árvore de Guernica. Eh maravilha! Que coisa fascinante essa língua... perdida no tempo. É uma língua... sem origem, é uma língua sem literatura, perseguida por Franco. Vocês falam essa língua é por vingança, não é mesmo?*

Paco fica surpreso, mas Igor fala muito, sem deixar brecha para ele refletir. Ao longo da conversa, Paco afirma nunca ter ido a San Sebastian, nem ter condições financeiras para conhecer. Mostra uma foto da cidade e diz que sua mãe era de lá. De pronto Igor reconhece o nome e a origem basca do nome e aproveita-se da situação referindo-se a algumas marcas identitárias: o primeiro nome (Francisco/Paco) fornece sua singularidade, enquanto o sobrenome (Eizaguirre) indica o pertencimento ao povo basco.

*É uma pena, meu rapaz, é lindíssimo! É o único lugar no mundo em que as casas se confundem com as pedras...olha só...Não podes deixar de ir até lá.*



*Paco Ei-za-guir-re. Eizaquirre é ... basco! ” Gernikako Arbola”.*

A conversa deixa Paco entusiasmado. Começa a identificar-se com sua mãe, assumindo para si o desejo que era dela. Igor tece alguns comentários sobre a cidade<sup>135</sup> e o rapaz sente crescer seu desejo de conhecê-la, de reatar os elos com

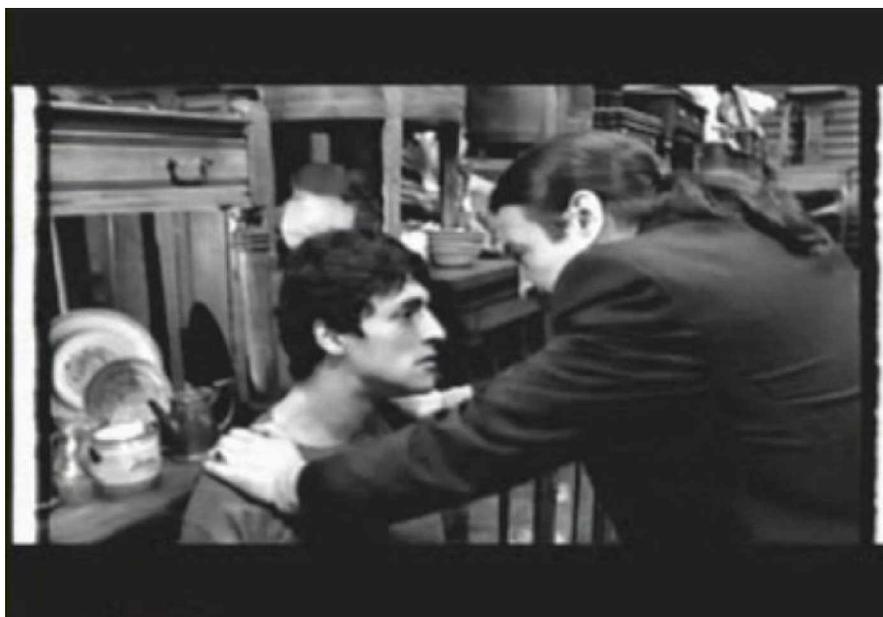
---

<sup>135</sup> San Sebastian está situada ao norte da Espanha, divisa com a França, em território basco. A história desse povo é marcada pela luta em favor de sua independência territorial, política e cultural. A resistência dos bascos é conhecida atualmente pelas ações do grupo separatista *Euzkadi Ta Askatana* – ETA (Pátria Basca e Liberdade, em basco). A luta dos bascos, embora centenária, teve seu recrudescimento durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). O conflito deveu-se à divisão ideológica entre os conservadores nacionalistas e fascistas e a Frente Popular, de esquerda, reunida no Partido Republicano. A vitória dos republicanos nas eleições de 1931 levou os conservadores a conspirarem o golpe que conduziu o General Franco ao poder. O sistema de alianças de ambos os lados do conflito acabou por extrapolar o território espanhol. Quando Franco aliou-se aos alemães, estes bombardearam a cidade basca Guernica e a capital Madri, dia 26 de abril de 1937. Durante a ditadura fascista, Franco reprimiu todos os movimentos nacionalistas no País Basco, proibiu a utilização do vasconço, assim como qualquer manifestação política ou cultural daquele povo. O massacre da cidade basca levou Pablo Picasso a representar os horrores da guerra no seu famoso quadro “Guernica”. A obra pertence, hoje, ao acervo do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri. (Informações obtidas no próprio museu)

seus ancestrais. Essa identificação cresce quando Paco é conduzido à loja de antiguidades. Lá Igor inicia uma conversa desconcertante, paradoxal, na qual apresenta vários objetos e a cada um nega-lhe o signo:

*Este prato não é um prato. Esta mesa não é uma mesa. São vestígios de uma aventura, isso, vestígios de uma puta aventura! A maior aventura de todos os tempos, a dos conquistadores, dos Aguirres, Ex-Aguirre!*

Trata-se de uma clara citação de Magritte em seu famoso quadro *Isto não é um cachimbo*. Nele, o artista apresenta a figura de um cachimbo acompanhado por um texto que o nega. O estranhamento provocado pela tela está exatamente na contradição entre imagem e texto, que retira a ambos do imediatismo de seus significados.



*Está vendo essa cadeira, Paco? Isto não é uma cadeira.*

Um simples cachimbo, objeto banal e cotidiano, é retirado desse lugar do reconhecimento imediato para se colocar no espaço da dúvida e da ambigüidade, criando a possibilidade de uma nova relação entre objeto e observador. É justamente aí, onde o automatismo entre palavra e imagem é quebrado, que

nasce a possibilidade de reflexão sobre as coisas e palavras dadas, retirando-as de seu lugar comum<sup>136</sup>.

Igor vai jogando com as ambigüidades, levando Paco a confrontar-se com um paradoxo, deixando entrever que a vida é complexa e as coisas não são como aparentam ser. Vai retirando os objetos de sua banalidade cotidiana para dotá-los de historicidade, estabelecendo ligações entre eles e as grandes narrativas. Aqueles objetos são provas de feitos grandiosos: navegações, “descobertas”, colonização, imigração. São pequenos rastros deixados por pessoas comuns e assumem relevância pelo fato de seu valor estar na raridade. Súbito Igor interrompe o jeito crítico de sua fala e comenta em tom de lamento: a perda da memória num mundo onde impera a mediocridade, a falsa modernidade, um mundo em que as pessoas não estão mais interessadas em lembrar dessas coisas. Porquê? Ele mesmo responde:

*Porque a memória, Paco, foi se embora junto com o ouro e os visionários, com os santos barrocos, com Aleijadinho. Estamos a viver o império da mediocridade, meu amigo, dos engarrafamentos em shopping centers, dessa falsa modernidade de janotas incultos, de leitores de Sidney Sheldon. É o fim do mundo, Paco, é o fim do mundo!*

O que Igor quer dizer com estas palavras? Sendo ele o guardião da memória, ele mesmo se coloca no lugar da dúvida, apontando que aqueles restos que ficaram e estão ali, no seu antiquário, são chaves que abrem a porta do tempo. Tempo em que foi travada uma guerra e, como toda guerra, os vencedores destruíram os vencidos, retirando-lhes tudo que tinham – o ouro, o diamante, a cultura, a vida. Em seu lugar ficou a destruição, a terra arrasada, os sobreviventes submetidos à humilhação e à miséria. Guerra da colonização, nos

---

<sup>136</sup> Ver a esse respeito o texto de Foucault denominado *Isto não é um cachimbo* (1968).

primórdios do capitalismo moderno, que para se impor destruiu tudo que se lhe opunha.



*Estamos a viver o império da mediocridade...*

Subentendida à sua indignação sobre a inversão dos valores na vida moderna, ele faz a crítica de si mesmo, sugerindo que aqueles objetos que já não têm valor servem para transportar outros valores, como as pedras enviadas ao exterior por contrabando.

Haveria aí alguma semelhança com o Fausto de Goethe? Vejamos. Nas duas narrativas, os personagens Paco e Fausto têm em comum o fato de estarem desesperados. Ambos clamam pelo demônio, mas de maneiras totalmente diferentes. Fausto o invoca propositalmente, consciente de sua ação, sendo, portanto, responsável por ela. Seu ato simboliza a ambição do homem moderno, capaz de destruir tudo e todos para alcançar seus objetivos. Já Paco repete Fausto como *mimese*, como representação teatral, sem consciência do sentido crítico e trágico que Goethe lhe imprime. Sendo assim, sua ação é inocente,

isenta de malícia e de responsabilidade. Fausto faz um pacto com Mefistófeles por um motivo egoísta e narcisista, enquanto Paco o faz sem saber que Igor é a personificação do mal.

Algumas interpretações clássicas sobre a tragédia consideram que seu desfecho trágico deve-se ao fato de o indivíduo em questão não conhecer todas as peças do quebra cabeças que tem diante de si. O pouco que sabe é insuficiente para montar uma estratégia de sucesso, de modo que comete equívocos irreparáveis. Após o pacto, tanto Fausto como Paco sentem lampejos de esperança e sentem-se com força suficiente para continuar a jornada. Mas enquanto Fausto sai vitorioso, Paco sai destruído, talvez pela sua ingenuidade ou por não saber claramente o que enfrenta. Defronta-se várias vezes com a face do mal, mas não a identifica. A grande diferença entre Fausto e Paco, portanto, é a posição em que se encontram no jogo: um tem armas para lutar e sai vitorioso, o outro é desarmado, fere-se com a astúcia do outro e perde.

Algumas simetrias são observadas no encontro de Paco com Igor e no de Fausto com Mefistófeles. Nos dois casos o encontro se dá em momentos de desespero. Paco havia perdido tudo: sua mãe, seu futuro artístico e seu sustento. Igor surge exatamente nesse momento de fragilidade, o seduz com sua simpatia e com a bebida, fazendo crer ser um homem bem intencionado. Esse encontro produz alento a Paco e o retira do desespero. Igor o leva ao “antiquário” e o ensina “olhar além das aparências”. Ironiza a mediocridade da vida moderna e lamenta o fato de a arte ter-se tornado mera mercadoria. Além disso, Igor lhe oferece a tão desejada visita a San Sebastian e o incita a transformar-se numa pessoa mais elegante, depois de adquirir seu passaporte. Paco muda de roupa e atravessa o Atlântico cheio de esperança. Sua “renovação” assemelha-se à de Fausto, se considerarmos que ambas advêm de um momento de grande desespero seguido de um alento oferecido pelo demônio. Ambos visitam uma “taberna”, se embriagam e são conduzidos a lugares que abrigam segredos

ancestrais: a “cozinha das bruxas” no caso de Fausto e o antiquário no caso de Paco. Os dois ambientes têm em comum a capacidade de mediar o passado e o presente, transformando o futuro. Por último observa-se uma simetria invertida. Enquanto Fausto incorpora o demônio e transforma-se numa pessoa inescrupulosa, cruel e rica, Paco não incorpora o caráter inescrupuloso de Igor, pelo contrário, sua inexperiência o torna refém da ambição e da crueldade de Igor, estando mais próximo das vítimas de Fausto que de sua cobiça.

Goethe denuncia a inversão dos valores sociais e humanos já no início do século XVIII, quando o mundo moderno afirmava seu lugar na vida das pessoas. O capitalismo sobrepôs o dinheiro ao ser humano, alterou os princípios norteadores da conduta das pessoas e produzindo efeitos perversos desde a sua origem. No Brasil, a falta de ética nas relações sociais, econômicas e políticas somada à cultura autoritária, condena milhares de pessoas a viverem na miséria, enfrentando circunstâncias tão degradantes e desumanas que se pode chamar de trágicas. A tragédia brasileira ocorre não só pela miséria material, mas abarca outros tipos de miséria, como o desrespeito aos direitos humanos, sociais e culturais, que condena muitos brasileiros à fome e à morte. Trágica, ainda, é a descrença da população nos governantes, no futuro do país e no seu próprio futuro. Sentimento perigoso este, pois coloca em risco nossa democracia política, que mesmo insuficiente e falha, é a única que dispomos.

### 3.4 O Exílio

Terra Estrangeira, como disse Walter Salles, é um filme sobre o sentimento de se sentir estrangeiro. Foi concebido a partir da imagem emblemática de um navio encalhado na areia. Navio simboliza movimento, travessia e pode tanto unir quando separar espaços e pessoas. Representa o

desejo humano de aventura, conquista, mudança, inovação. Mas a nau de Terra *Estrangeira* está encalhada, abandonada em areias portuguesas, de modo que porta um duplo sentido: movimento e imobilidade. Reporta a personagens desgarradas, desorientadas, que buscam âncoras e um lugar com o qual se identifiquem. E o que é o *sentimento de sentir-se estrangeiro* a não ser estar na fronteira de dois lugares sem, contudo, sentir-se pertencer a lugar algum?



*Alex: Lindo né?*

*Paco: Parece uma baleia que veio morrer na praia.*

*Alex: A gente podia encalhar aqui...que nem ela.*

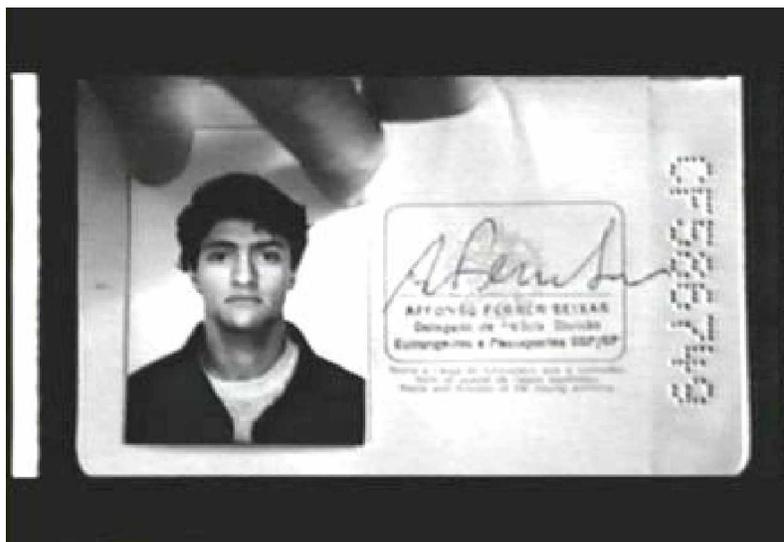
A errância é recorrente no filme. As personagens procuram por um *topo*, ou, como quer Walter Salles, uma identidade. Buscam nem sempre por escolha, mas por necessidade, em função de quadros políticos e sociais nos quais estão envolvidas. São órfãos de pais e pátria, deserdados sociais, exilados em se próprio país ou em terras estrangeiras. No caso do jovem Paco, a errância não é configurada como escolha, pois foi definida fora dele. Após a morte de sua mãe ele experimenta a mais completa solidão. Não tem amigos, não tem emprego nem elos, tampouco determina seu destino. É vítima da violência política à qual

foram submetidos milhares de brasileiros ao longo da história do país, particularmente durante o governo Collor de Mello, período no qual se passa o filme de Walter Salles.

A situação de exílio em *Terra Estrangeira* aparece logo no início do filme, por meio de histórias paralelas: a de Manuela e Paco no Brasil, a de Alex e Miguel em Lisboa. Inicialmente a narrativa parece girar em torno de Manuela, mas após sua morte a personagem central é Paco. As outras personagens ganham importância a partir dele. A perspectiva de viver no estrangeiro é dada, inicialmente, por Alex e Miguel. Quando este morre, Paco e Alex assumem esse lugar. A vida em Portugal é difícil, cheia de privações e falta de dinheiro. Nessa época a situação econômica e social de Portugal era muito crítica, só melhorando após a segunda metade da década de 1990, quando os investimentos realizados no país, depois de sua inclusão na União Européia produziram maior desenvolvimento. Mas no período no qual transcorreu o filme a situação era desfavorável, havendo muito preconceito contra brasileiros. Esta situação é vivida claramente por Alex, particularmente no seu local de trabalho. É principalmente ela que marca as diferenças entre Portugal e Brasil, mas as dificuldades de sobrevivência são exibidas nos dois países.

Os quatro personagens experimentam a tragédia no sentido da impossibilidade de enfrentarem um destino traçado fora deles, pelo fato de estarem diante de forças com as quais não podem lutar. Manuela e Miguel morrem logo no início do filme; ela de ataque cardíaco, ele assassinado. Ambos em situações diferentes, em países diferentes, mas algo aproxima as duas mortes: o descaso com a vida humana, a ambição desmedida, a contravenção dentro e fora dos limites institucionais do Estado. Já Paco e Alex se aproximam pelo desamparo e pelo perigo; ela desempregada e abandonada em "terras estrangeiras", ele desempregado e abandonado em seu próprio país. Por necessidade de sobrevivência Alex vende seu passaporte; Paco faz o seu. Mas se

ela tem consciência das conseqüências de seu ato, até porque sabe que após a morte de Miguel também corre perigo, Paco, ao contrario, não imagina que está sendo usado por uma quadrilha internacional de contrabando e narcotráfico.



Passaporte de Paco

Ambos têm em comum a busca de um *topo*, mais especificamente de uma *utopia*, isto é, de um lugar com o qual possam permanecer e se identificar. O não-lugar, o sentimento de estar tudo em ruínas, é o fermento da desesperança e da *utopia* – esperança que impulsiona o indivíduo a lançar-se à procura de um lugar no qual possa sentir-se integrado. Trata-se, portanto, de um *topo* que é também um alvo, uma finalidade. *Terra Estrangeira* simboliza essa desagregação dos indivíduos numa realidade social despedaçada e o desejo veemente de realização pessoal.

Ao chegar em Lisboa Paco instala-se no *Hotel dos Viajantes*, que funciona no segundo andar de um edifício no bairro da Alfama. Permanece fechado no quarto do hotel por dois dias aguardando por Miguel, como Igor o havia instruído, porém ele não aparece. Também não consegue contatar Igor. Da

sacada do aposento observa o panorama: as ruas movimentadas, os trolleys passando, a pressa dos transeuntes, os navios circulando no Tejo. Todo o exterior contrasta com a sua imobilidade. Finalmente, sai do quarto e consegue o endereço de Miguel com o angolano Loli. Porém, quando estava a caminho, descobre que Miguel havia sido assassinado. Sua única pista é um cartão da *Musicóloga*, então, vai lá. Não obtém informações com Pedro, dono do local e ouve o seguinte comentário:



*Posso lhe dizer uma coisa? Isto aqui não é sítio para encontrar ninguém. Isto é uma terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio.*

As palavras de Pedro denunciam as dificuldades da vida em Lisboa. Expressam a experiência do exílio, seja para os estrangeiros, ou para os próprios portugueses. Portugal também é um país devastado e, mesmo situando-se no continente europeu, não é parte da Europa, como eles costumam dizer. Portugal e Brasil apresentam aspectos em comum: a devastação, a desigualdade e a experiência autoritária. Estas características são mais evidentes para os estrangeiros, particularmente aqueles advindos das ex-colônias. Para eles,

Portugal não é o *topo* ideal, porém, é melhor do que sua terra natal. Esse fato é comentado por Loli ao conversar com Paco sobre a morte de Miguel.



*Loli: O madjé era dread, pá. Aparecia lá bué de vezes no hotel a apanhar umas tais “encomendas” do Brasil. Boa coisa não era, não é? Se não ainda estava vivo, não é? Tu trouxeste alguma encomenda para o Miguel? Ê, coitado... Mas o brasileiro também não se assusta com morte, violência, essas coisas...*

*Paco: Dá um tempo, cara!*

*Loli: Quem sou eu, não é? Eu sou de Angola. Já mataram a metade das pessoas da minha terra...*

Ao relacionar as palavras de Pedro e de Loli, percebe-se que em Portugal as pessoas devem ter cuidado. Não é apenas no Terceiro Mundo que circula a violência. Ela está em toda parte, onde quer que exista o crime organizado. Ao sair da *Musicóloga*, Paco está ainda mais desorientado. Observa o cartão da loja mais uma vez e lê o nome Alex, seguido de endereço. Vai lá. O encontro com Alex é marcado por tensão e medo. Ela imagina que Paco seja o assassino de

Miguel, enquanto ele pensa que ela está envolvida com o sumiço do violino. Finalmente, os dois percebem que estão em perigo e resolvem ir ter com os contrabandistas com os quais Miguel negociava.

O encontro foi marcado no Cabo Espichel, localidade fantasmagórica, árida, despovoada e composta por quatro edificações antigas: um convento, uma Igreja, um cruzeiro e uma construção moura. Quando chegam ao local, Alex telefona para Pedro e, em seguida, atravessa o amplo espaço que separa as construções. Paco a segue de perto. Sentam-se à beira de um precipício formado pela elevação de falésias, situadas na “ponta da Europa”. O local não poderia ser mais apropriado para as circunstâncias que envolvem as personagens. Imagem impressionante e bela, onde o mar surge do abismo e nossa visão se perde no mar. Ao saírem dali, os portugueses procuravam o paraíso, mas construíram um inferno, como diz Alex. Por ironia do destino, Paco e Alex fizeram o caminho inverso e, buscando o paraíso, foram tragados pelo inferno.

Alex menciona a travessia do Atlântico e a visão do paraíso do colonizador português, remetendo-nos ao mito de origem da nação brasileira. Nele temos que a sociedade brasileira não foi “fundada” num lugar, mas “descoberta” de modo “casual”. Outro aspecto relevante a considerar na formação da sociedade brasileira é a mentalidade predatória, que nos acompanha desde o período colonial. Pautada nos princípios do mercantilismo<sup>137</sup>, sua aplicação no sistema colonial privilegiou uma economia baseada no extrativismo e na monocultura, visando o comércio lucrativo para a metrópole. Os portugueses que para cá vieram não desejavam “fazer a América”, isto é, construírem um bom lugar para viver e nele se construírem.

---

<sup>137</sup> Doutrina político-econômica vigente nos séculos XVI e XVII que pressupunha, dentre outros, dois princípios interdependentes: o fortalecimento do Estado por meio de um poder autoritário e uma estrutura comercial ousada e protegida, constituída por comerciantes ricos.



*Você não tem nem idéia de onde você está, né? Isso aqui é a ponta da Europa. (Abre os braços). Isso aqui é o fim! Coragem, né? Cruzar esse mar há 500 anos atrás...É que eles pensavam que o paraíso estava ali, ó. (Aponta para o horizonte, ao leste). Coitados dos portugueses...acabaram descobrindo o Brasil.*

Os colonizadores desejavam somente o enriquecimento e o regresso a Portugal. Essa mentalidade predatória esteve presente em alguns traços indelévels da história e da cultura brasileiras, a exemplo do massacre de povos e culturas indígenas e africanas. A detração de indígenas e negros justificou-se, entre outros fatores, pela visão eurocêntrica do colonizador, que qualificava de “não humanos” os indivíduos portadores características físicas, sociais e culturais diferentes das suas. Com efeito, estabeleceram uma hierarquia de valores para definir humanos e não humanos. Os primeiros, os povos “civilizados” ou europeus situavam-se no topo da escala; os não humanos – natureza, animais e “selvagens”<sup>138</sup> possuíam uma inferioridade “natural”, de modo que poderiam ser dominados e escravizados pelos “humanos”.

---

<sup>138</sup> Dentre as “qualidades humanas” estavam a religião católica, língua inteligível, hábitos alimentares e de conduta, vestimenta etc., conforme os padrões europeus. O estranhamento em relação a outros povos e outras culturas permitiu a caracterização daqueles “selvagens”,

Esse tipo de construto foi sustentado por um arcabouço ideológico que justificou e legitimou modelos hierárquicos e de dominação. Esta situação foi agravada pela constituição e permanência, entre nós, de estereótipos pautados no “princípio da desigualdade”. Apesar de este princípio ter regido as relações sociais “desde sempre”, a desigualdade produzida no capitalismo moderno tem suas especificidades, como o demonstraram Marx e Weber. Este sistema constitui e é constituído pelo antagonismo entre o capital e o trabalho, matriz da desigualdade social. Os estereótipos construídos naquela época permanecem ainda hoje e se revelam de modo declarado ou sutil. É isto que se apreende no filme *Terra Estrangeira*, a exemplo da cena que mostra a discussão entre Alex e seu patrão devido às horas extras trabalhadas, nos momentos em que os angolanos demonstram sua condição de fragilidade em Portugal ou quando são ameaçados por Igor e, principalmente, na maneira como Igor utilizou-se de Paco para seus negócios escusos.

Quando Paco volta a Lisboa, depois de estar no Cabo Espichel, retorna ao hotel e recebe do porteiro a notícia de que “seu amigo” havia levado violino. O recado foi acompanhado de um bilhete dizendo para encontrar o Sr. *Kraft*, na *Casa de Fados-Machado*, naquela mesma noite. Ele fica atordoado, mas não tem alternativa a não ser ir ao encontro.

Na *Casa de Fados* uma mulher canta em tom de lamento, característico do fado. O garçom o conduz até a mesa onde estão os senhores Kraft e Carlos, que conversam sobre o significado da palavra “fado” – destino. Quando Paco ocupa seu lugar na mesa eles dizem que os planos mudaram, que a “encomenda” deve ser entregue a eles. Coagido com a situação, Paco alega precisar da autorização de Igor. Neste instante aparece Igor, para sua surpresa e azar. Igor sussurra aos

---

considerados sem religião e nem cultura, destituídos, portanto, de humanidade. Maiores informações em FRANÇA: 1999 e LAPLANTINE: 1988.

homens, sem que Paco o ouça, que a “encomenda”, diamantes contrabandeados do Brasil, está dentro da caixa de um violino Stradivarius. Mesmo sem ouvir o comentário, Paco constata ter se envolvido com o crime internacional organizado.



*Como é que eu posso ter certeza de que é pra vocês que eu tenho de entregar?  
Eu não falei com Igor, só tinha um recado no hotel.*

Enquanto levanta-se para fugir, Paco começa a recitar os versos de Fausto que havia tentado antes, sem sucesso. Eram os mesmos versos o haviam deixado mudo no palco, depois da morte de sua mãe. Mas em Portugal precisou enfrentar tantos percalços que foi capaz entender o sentido do poema de Goethe. Desta vez sua voz soou com grandeza, expressou-se com o corpo todo, como um bom ator que representa seu papel como se tivesse vivido de fato

aquela circunstância. Agora sim, Paco é capaz de identificar-se com o poema por encontrar semelhanças entre aquela tragédia e a sua:



*Sinto meus poderes aumentarem...*  
*Sinto meus poderes aumentarem...*  
*Sinto a coragem...estou ardendo...bêbado de um novo vinho.*  
*Sinto a coragem, o ímpeto de ir ao mundo...*





Ao desvencilhar-se dos inimigos Paco vai, imediatamente, ao encontro de Alex, na *Musicóloga*. Ele está nervoso e agressivo, certo de que ela foi responsável pelo desaparecimento do violino e diz que por causa do instrumento os dois serão assassinados. Chorando, Alex diz tê-lo doado e não sabe como resgatá-lo. Diante de uma situação tão grave, decidem fugir para San Sebastian com a ajuda de Pedro, utilizando estradas vicinais para despistar os perseguidores. A viagem é carregada de tensão, mas contém momentos de carinho devido ao encontro amoroso dos dois. Essa fuga insólita, no entanto, está fadada ao fracasso, assemelhando-se ao paradoxo das tragédias gregas clássicas: quanto mais tentam se distanciar do perigo, mais se aproximam dele.

A tragédia de Paco está relacionada à violência a qual foram submetidos milhares de brasileiros, como ele e sua mãe, quando da implantação das medidas econômicas perversas e desastrosas pelo governo Collor de Mello. A fragilidade

dele diante dessas circunstâncias adversas e, principalmente, sua inexperiência, levaram-no a cometer muitos enganos como, por exemplo, acreditar em Igor. Alex, ao contrário, é mais esperta, embora também cometa muitos equívocos, pois, como Paco, também é uma pessoa “desaconselhada”, perdida na cidade de Lisboa.

O filme é permeado por encontros e desencontros entre pessoas que pouco se comunicam e quase nada têm em comum. A solidariedade é praticamente ausente, salvo entre Alex e Pedro e depois, entre Paco e Alex, sendo que no caso destes a solidariedade surgiu por necessidade. Em Portugal a situação dos imigrantes brasileiros não é menos grave que no Brasil, pois além da desigualdade social, existe o preconceito contra pessoas originárias das ex-colônias. A esse quadro vergonhoso de pobreza, corrupção e crime, dentro e fora das instituições do Estado brasileiro, Walter Salles denomina exílio:

*... Vivo, aliás, em um país onde mais da metade da população está exilada dentro de suas próprias fronteiras, por causa do apartheid social que impera por essas bandas. É interessante perceber, ao ler os jornais brasileiros, como a violência social parece ser sempre resultado de uma ação das classes menos favorecidas. Esquece-se da forma mais predatória da violência, que é aquela gerada pelas elites. É um problema estrutural que não vem de agora, mas que tem início no processo de colonização do território (Walter Salles) <sup>139</sup>.*

As dificuldades enfrentadas por Alex – desemprego e assassinato de Miguel - obrigam-na a vender seu passaporte para sobreviver. Este ato extremo e desesperado revela a dura situação dos que não têm qualificação profissional, como é o caso Alex, e o preconceito. Ao vender seu passaporte ela define, irremediavelmente, sua condição de exílio e clandestinidade, entrando, assim, no mundo dos desenraizados, desterritorializados, rejeitados, perseguidos pela lei,

---

<sup>139</sup> Carlos Helí de ALMEIDA: 2002, p. 35.

moradores dos subúrbios ou de “lugar nenhum”, perdidos nos submundos das metrópoles.



*Alex tira um passaporte da bolsa. O homem 1 pega o passaporte, vira as páginas. Quase todas virgens de carimbo.*

*Homem 1(para o homem 2) – És brasileiro*

*Homem 2 (para Alex) – Quanto?*

*Alex: - 3.000 dólares*

*Homem 2: - És mui caro. Un passaporte brasileiro hoy no vale nada. 300 dólares, no más.*

*Alex: - Mas é praticamente novo.*

*Homem 1: És brasileiro.*

*Alex baixa os olhos, derrotada.*

Mesmo as pessoas que entram no país de modo legal são muito discriminadas, mas os clandestinos são perseguidos pela polícia, moram em condições muito precárias e quando conseguem emprego são explorados. A condição dos clandestinos em qualquer lugar, quer se trate de Nova York, Paris, Madri ou Lisboa, é desoladora, como revela Manu Chao na canção “Clandestino”:

*Solo voy con mi pena / sola va mi condena / correr es mi destino /  
para burlar la ley / perdido en el corazón / de la grande babylon /  
me dicen el clandestino por no llevar papel. Pa'una ciudad del norte /  
yo me fui a trabajar / mi vida la deje entre Ceuta y Gibraltar / soy*

*una raya en el mar / fantasma en la ciudad / mi vida va prohibida / dice la autoridad. Solo voy con mi pena / sola va mi condena / correr es mi destino / por no llevar papel / perdido en el corazón / de la grande babylon / me dicen el clandestino / yo soy el que quiebra la ley. Mano Negra / clandestina / peruano / clandestino / africano / clandestino / marijuana / ilegal.*

Esta música expressa a degradação à qual são submetidos muitos migrantes que buscam trabalho e se anulam em meio à massa anônima das grandes cidades. Eles arriscam a vida atravessando as fronteiras dos países de destino, de modo ilegalmente, isto é, sem documentos – sem “papel”. Levam, portanto, uma vida “proibida” e perigosa. O significado etimológico da palavra clandestino é revelador. Refere-se à pessoa que se esconde na ilegalidade, palavra cujo sentido vincula-se à noção de periculosidade. O prefixo *clan* ou *clã* designa uma comunidade familiar, agrupamento de pessoas regidas pelas mesmas leis. O sufixo *destino*, por sua vez, tem duas conotações: direção ou lugar para onde se vai; fatalidade, acaso. Por não pertencer à nação ou clã, o clandestino está fora do lugar, é considerado perigoso e, por isso, deve ser afastado da coletividade.

De fato, o clandestino é invisível ao estado, escapa de sua vigilância e controle. A visibilidade é a forma pela qual o Estado moderno lida com as multidões e assegura seu poder, um poder exercido no nível do corpo<sup>140</sup>. Apesar de essa forma de controle ou *disciplina*<sup>141</sup> ser regida por um tipo de poder desenvolvido nos séculos XVIII e XIX (momento de formação da idéia de povo e nação), muitos dispositivos adotados naquela época permanecem, como por exemplo, informações individualizadas: registro de identidade, habilitação de motorista, passaporte, comprovante de endereço etc.

---

<sup>140</sup> FOUCAULT (*Vigiar e punir*. 2000).

<sup>141</sup> As *sociedades de controle* são mais comuns nos países do Primeiro Mundo, onde vigem a informatização e a comunicação contínua e instantânea (DELEUZE: 1998).

Os movimentos de simetria atravessam todo o filme e são evidenciados em alguns momentos: a imagem do viaduto minhocão margeando o edifício onde moram Manuela e Paco; a imagem do navio encalhado na praia visitada por Paco e Alex, a morte de Manuela e Miguel. Todas elas são exibidas segundo perspectivas semelhantes. O ângulo no qual a câmera focaliza o edifício, sua quina e o serpentear do minhocão parece ser o mesmo da proa do navio no mar. Ambas sugerem travessias interrompidas ou potência aprisionada. As simetrias invertidas também são apresentadas fartamente e pontuam toda a narrativa: desejo e apatia, esperança e desesperança, movimento e paralisia. Na abertura do filme aparecem imagens do minhocão e adjacências ladeadas por um anúncio luminoso de calcinhas “hope”. Em seguida, Manuela sobe as escadas sentindo o peso do seu corpo cansado, mas ainda tem forças para acalentar o sonho de voltar à sua terra. Paco quer ser ator, mas fracassa por silenciar-se. Miguel quer sair do crime e viver da sua música, mas é assassinado por criminosos. A cena da morte de Manuela é construída por contrastes: luz e sombra, esperança e desesperança, movimento na rua e imobilidade, ruído e silêncio. Todas elas referem-se à impossibilidade de conciliar os projetos individuais e as realidades sociais, fenômeno característico do gênero trágico.

### 3.5 Fora de lugar: fracasso e utopia em tempos de globalização

A imagem do navio encalhado nas praias portuguesas nos remete a duas travessias transatlânticas, dois fluxos migratórios ocorridos em temporalidades distintas. Uma realizada há mais de 500 anos, que conduziu os portugueses à aventura da colonização e outra, em sentido contrário, transcorrida depois de meados da década de 1980, na qual se incluem Alex, Miguel e Paco, produzida pelo fenômeno da “globalização”. Este termo tem significados diferentes

conforme as várias abordagens. Dois deles valem menção: o primeiro é a redução do papel do Estado; o segundo, a apropriação privada de espaços até então sob domínio da esfera pública. Deles decorrem problemas no nível nacional ou local e no de nível global <sup>142</sup>, os quais abordaremos em seguida.

No nível nacional, mais especificamente no caso do Brasil (e de outros países do Terceiro Mundo), os problemas de maior gravidade são a desigualdade social e a concentração de renda. Uma pesquisa realizada na década de 90 (MELLO: 1999, p. 260-62) apontou o país como um dos campeões mundiais na distribuição desigual da riqueza e índice dos mais elevados de concentração de renda. Os dados são escandalosos. Naquele período da pesquisa os países mais ricos, onde viviam penas 15% da população mundial, detinham mais de 80% do capital global, enquanto os países mais pobres, situados no hemisfério sul e que abrigavam 58% da população, não chegavam a possuir nem 5% da riqueza gerada no planeta. A exploração do trabalho também era vergonhosa. O desemprego ocorria em massa, assim como crescia vertiginosamente o número de sub-empregados, biscateiros, trabalhadores infantis e *lumpemproletários*.

O desemprego é um dos problemas mais sérios do Brasil. O desempregado experimenta uma das formas mais cruéis de desenraizamento, pois o trabalho tece a pertença social e cultural do indivíduo, ligando as dimensões individual e coletiva da vida. Sem trabalho a pessoa sente-se humilhada, impotente e desmoralizada, tendendo ao isolamento. Afastada do espaço social corre o risco de perder suas referências morais e identitárias, tornando-se uma pessoa "fora de lugar". E o que pode fazer alguém que experimenta a sensação de inadequação, mas ainda acredita ser possível refazer-se? Provavelmente vai buscar um território ao qual possa pertencer, trabalhar e viver com dignidade. Em outras palavras, busca a prosperidade. Esse lugar

---

<sup>142</sup> Ver os trabalhos de OLIVEIRA, F. e MUZIO, G. (org.: 1999).

desejado não é outro que a esperança, isto é, a *utopia*<sup>143</sup>. Sem ela o sujeito entra em apatia e desespero, e por não esperar ou desejar nada, mergulha no “niilismo<sup>144</sup> passivo” mencionado por Nietzsche.

A *utopia* não se confunde algo inexistente. Tampouco, é um lugar naturalmente harmonioso e justo. Utopia é a esperança de encontrar um *topo* que se imagina adequado para viver e passível de mudanças realizadas pelo trabalho humano<sup>145</sup>, como imaginou Thomas Morus e outros que, como ele, sonharam. Trata-se, portanto, de um sonho de transformação, de conquista de um mundo melhor. Sendo esperança é a utopia que move as pessoas, estimula conquistas e lutas, sejam elas de natureza política, econômica ou social. É em busca desse ideal que as pessoas deixam seu país de origem e se arriscam em outro lugar.

A emigração de brasileiros adquiriu relevância na década de 1980, mas tomou vulto principalmente nos anos 90, período em que o país começou a alinhar-se ao mundo globalizado<sup>146</sup>. Os efeitos funestos do ponto de vista social, sobretudo o desemprego, acabaram por minar a esperança das pessoas em transformar o país, levando-as a optarem por outro lugar. O sentimento de frustração em relação Brasil deveu-se, em grande medida, às expectativas criadas

---

<sup>143</sup> De modo geral a palavra “utopia” tem significado pejorativo de lugar que não existe. No entanto, as mudanças se fazem a partir de projetos imaginários, de desejos que buscam concretização. Este sentido de esperança e projeto foi adotado aqui, inspirado na abordagem histórica e filosófica de Lacroix (1996).

<sup>144</sup> O termo niilismo foi empregado de maneira mais pertinente e complexa por Nietzsche. O eixo de sua concepção do niilismo seria “a morte de Deus”, ou seja, o desmonte da idéia de um mundo verdadeiro. Essa dissolução dos valores imutáveis, característico da cultura ocidental, traz consigo o desamparo humano diante da existência e da ausência de finalidade (verdade), expondo-o ao vazio, ao nada (*nihil*). A crise de valores pode tomar duas direções: o sujeito permanece no vazio – “niilismo passivo” – sentimento de fracasso diante de uma existência intolerável e sem sentido, ou assume as responsabilidades da construção de seu destino afirmando a vida e criando novos valores – “niilismo ativo” (NIETZSCHE: 1976), ANSELL-PEARSON: 1997).

<sup>145</sup> Thomas Morus: 2001.

<sup>146</sup> As lutas em prol da democratização ascenderam a esperança daqueles que já não acreditavam mais no país. A eleição de Collor foi atravessada pelo sentimento do “messias”, coisa, aliás, dirigida não só a ele, mas à maioria dos governantes do país.

em relação aos governos democráticos, após a queda do regime militar. Collor foi responsável pela primeira arrancada nesse sentido. Ele governou o país de 1990 a 92, inaugurando a eleição para presidência do país por voto democrático, depois de 20 anos de ditadura militar. Em sua campanha eleitoral utilizou instrumentos característicos do modelo autoritário: agiu de maneira personalista; fez *marketing* pessoal; transformou a política em espetáculo; atuou como um messias<sup>147</sup>. Além disso, desmoralizou a administração pública, congelou aplicações financeiras, desmanchou o aparato institucional de fomento à cultura, dentre várias outras medidas avassaladoras e perigosas para a nossa incipiente democracia política. Em seus discursos afirmava a necessidade de empreender a modernização do Estado Brasileiro mas, na verdade, seus objetivos eram menos nobres<sup>148</sup>.

Na sua campanha eleitoral e no discurso de posse, Collor enfatizou a necessidade de moralizar as instituições públicas impregnadas por funcionários fantasmas, profissionais desqualificados e “marajás”. Prometeu diminuir a pobreza do país dirigindo sua atenção aos miseráveis e “descamisados”, mas ao longo de seu governo e durante o processo de *impeachment*, ficou evidente a distância entre sua prática e seu discurso. Este fato, em si, não é novidade. A perplexidade vem da truculência das medidas adotadas, especialmente de um governo que a população esperava democrático. As indagações que se fazem, portanto, são as seguintes: como foi possível a eleição de Collor de Mello num país que lutara tanto pela democracia? Que modelo ideológico sustentou a

---

<sup>147</sup> Algumas semelhanças com o fascista Mussolini, com quem foi comparado, foram registradas em fotos e artigos publicados na época, a exemplo do Jornal Folha de São Paulo em 25/03/1990 e 26/04/1991. Sobre a utilização de mecanismos autoritários por ele ver o ensaio de Renato Janine Ribeiro em DAGNINO: 1994.

<sup>148</sup> No Brasil, a política neoliberal começou a delinear-se durante o governo Collor, ganhando impulso no decorrer dos dois mandatos do presidente Fernando Henrique Cardoso.

adoção de medidas tão radicais e impopulares como, por exemplo, o choque econômico?

A eleição de Collor e a radicalidade de suas ações podem ser compreendidas a partir de alguns aspectos importantes da nossa história, dentre os quais, a força do autoritarismo nossa cultura, a naturalização da desigualdade social e o modelo neoliberal. As práticas autoritárias existentes no Brasil localizam-se tanto na esfera pública como na esfera privada.



*O funcionário público que participar de atos lesivos ao fisco será demitido e será preso. O anonimato da riqueza escusa, conseguida com sonegação, será extinto...*

Já o liberalismo advoga o princípio da competição como forma de seleção dos mais capazes. Essa mentalidade legitimou o fosso entre as classes sociais e, transformada em ideologia – por ser considerada não como construção histórica, mas própria da natureza humana – neutralizou os conflitos e contradições sociais, difundindo a imagem de uma sociedade pacífica, unida em torno da crença no progresso e na prosperidade futura, independente da ação humana. Essa mentalidade que integra os construtos do neoliberalismo tem

permitido a adoção de um modelo de “modernização conservadora” no país, ampliando ainda mais o *apartheid* social. A chamada “modernização” ocorreu por meio da concentração de renda, da corrupção e do agravamento da desigualdade social.

Para realizar o progresso, grande móvel da modernidade, os princípios éticos foram ignorados e realçado o valor do dinheiro. A cultura do dinheiro, como já dizia SIMMEL (1998), invadiu todos os campos da vida humana, invertendo os princípios norteadores do comportamento. O dinheiro passou a valer tudo, a vida humana nada. Essa inversão criou um paradoxo, expresso por Goethe em Fausto: a modernidade só constrói por meio da destruição, ou seja, o progresso se realiza por meio da “destruição criativa”. Pensando dessa maneira, podemos entender a morte de Manuela como evento produzido dentro da lógica da modernidade. A tentativa do presidente Fernando Collor de Mello “modernizar” o país não passou de uma “modernização conservadora”, pois não alterou a situação de desigualdade social. Por detrás do discurso de identidade nacional, de ações para o bem estar do “povo brasileiro”, via-se, na prática, a produção de uma gigantesca concentração de rendas, de corrupção, do empobrecimento cada vez maior da grande maioria da população.

Collor explicitou o que já era prática dos políticos brasileiros, particularmente durante o governo militar: a adoção de planos de desenvolvimento que, na verdade, beneficiavam as elites em detrimento da maioria da população, a qual via encolher cada vez mais seu espaço de realização pessoal. A tragédia brasileira evidenciada no filme, portanto, está relacionada ao desencontro entre arranjos pessoais e as políticas governamentais adotadas, como se viu claramente na morte de Manuela. Collor, ao contrário de muitos políticos brasileiros, agiu de maneira direta e desnudou o comportamento autoritário das nossas relações políticas e sociais. A partir dele não foi mais possível, à grande parcela da população, acalantar o sonho de prosperidade.

A radicalidade das medidas empreendidas por Collor só foi possível pelo fato de o país ter o modelo despótico de poder arraigado à sua cultura. Esse foi combinado a outros dois modelos historicamente constituídos: o poder autoritário e política econômica neoliberal. A matriz ideológica do primeiro é o populismo; do segundo, o messianismo<sup>149</sup>. O populismo é um tipo de poder em que a relação entre governante e governados se faz de maneira direta, sem mediação de instituições políticas, as quais são esvaziadas de suas funções ou mesmo abolidas. O governante exerce seu poder de modo ambíguo: situa-se acima e fora do corpo social e não obedece aos limites delimitados na esfera pública; integra-se ao corpo social na medida em que mantém, com os governados, uma relação direta de tutela e favor.

Por não haver instituições políticas que restrinjam sua atuação, o governante confunde-se com o próprio lugar do poder, alijando os governados do conhecimento relativo ao mundo político e social. Sem esfera pública que delimite a vontade e o poder do governante e, estando os governados alienados do saber sobre o social e sobre as leis que garantem os seus direitos, ficam estabelecidas as condições para que o governante encarne o poder e estabeleça com os governados uma relação de favor e clientela<sup>150</sup>.

A raiz do modelo político populista é o poder despótico, cuja origem está na palavra grega *despotês*. Significa pai de família, chefe que impõe sua vontade independentemente das esferas públicas ou coletivas da lei e do direito, e cuja legitimidade encontra-se no nível teológico, portanto externa ao social. A democracia, ao contrario, tem o poder do governante legitimado pelas instâncias

---

<sup>149</sup> Movimento religioso ou ideológico pautado na crença da vinda de um Messias, redentor da humanidade, eleito por Deus.

<sup>150</sup> Tomo como ponto de partida dois textos de Marilena Chaui, nos quais ela utiliza uma chave histórica para explicar a matriz ideológica do autoritarismo no Brasil, considerando tanto o ponto de vista dos dominadores como dos dominados. (Chaui: 1994) e (Chaui: 2000).

social e política, separa poder e governante, de modo que mantém o lugar do poder sempre vazio, passível de ocupação apenas pela vontade soberana do povo.

Sintetizando, assim, o modelo populista foi estabelecido por meio das bases autoritárias da política brasileira, como padrão de relacionamento entre o Estado e a sociedade. Como já foi mencionado anteriormente<sup>151</sup>, essas bases foram estabelecidas por ocasião do descobrimento e forjaram nosso mito fundador selado sobre três pilares: a *sagração da natureza*, a *sagração da história* e a *sagração do governante*. Esse traço histórico que atravessa nossa cultura agravou-se, ainda mais, a partir das ditaduras Vargas e militar. Esses fatos favoreceram a constituição de dois movimentos contrários na nossa sociedade: de um lado fez aflorar a consciência política e social reprimida desde o Golpe de 1964 (e o de 68 – golpe no golpe), favorecendo a organização de grupos sociais mais voltados para questões trabalhistas e do cotidiano; e de outro, produziu alienação e instrumentalização da política por parte de certos grupos sociais mais interessados no bem estar individual que no coletivo.

Outro aspecto a se considerar na eleição de Collor é o “mito de origem” do Brasil, configurado segundo experiência que se funda na origem e se expressa na forma de valores, crenças e comportamentos repetitivos, embora reapresentados sob formas diferentes em momentos históricos diferenciados.

Um traço autoritário visível no governo Collor foi o sistema estamentário<sup>152</sup>. Este utiliza o Estado para fins particulares e não distingue as

---

<sup>151</sup> Este aspecto foi mencionado no capítulo *Nihilismo em Cronicamente Inviável*.

<sup>152</sup> Palavra derivada de *estamento*, conforme definição de Max Weber: grupos de *status* determinados pela honraria, relacionada não necessariamente pela situação de classe, mas a um certo “estilo de vida” reconhecido como convencional a certos círculos sociais que gozam de privilégios e influência no sistema de distribuição econômica e de poder (WEBER: 1974).

esferas pública e privada<sup>153</sup>, fator essencial na formação do estado moderno. Mesmo após a implantação da república brasileira, que incrementou o crescimento urbano no país, o sistema de clientela permaneceu. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda<sup>154</sup>, nossas cidades cresceram atraindo para si populações de áreas rurais, onde predominava a cultura patrimonial e tinha como traço característico o “homem cordial”, que detestava relações impessoais e não separava a comunidade doméstica do mundo do trabalho. Se a sociedade moderna deve, por definição, oferecer oportunidades “iguais” para todos e estabelecer relações de trabalho livres dos laços de parentesco ou amizade – burocratas cujas funções e cargos definem-se pela impessoalidade e pela competência profissional – temos aí um sério obstáculo à construção de uma sociedade democrática e moderna no Brasil. O que era costume até o fim do império reapresentou-se, fundada a república, em ideologia, favorecendo a emergência e a difusão de idéias e práticas autoritárias ao longo de todo o século XX.

O outro traço autoritário relacionado ao governo Collor foi a utilização da política como espetáculo. Esta refere-se à noção de público desdobrando-se em dois sentidos. Um deles é sinônimo de platéia, relativo aos espectadores que assistem a uma peça teatral, show, espetáculo ou similares e contrapõem-se aos que estão no palco atuando<sup>155</sup>. O outro sentido de público é jurídico, isto é,

---

<sup>153</sup> Lembremos que as esferas pública e privada são opostas. A primeira tem o sentido jurídico de bem comum, patrimônio coletivo, que se coloca acima de interesses particulares, como se dá no âmbito da vida privada. Não deve ser confundida com o Estado propriamente dito. No regime republicano o Estado ocupa-se da “coisa pública”, dos interesses coletivos, mais condizente com o desenvolvimento da democracia.

<sup>154</sup> HOLANDA :1981, p. 101-112.

<sup>155</sup> A utilização da política como espetáculo remonta ao séc. XVII, na França, durante o reinado de Luís XIV. Este rei difundiu o uso da etiqueta na corte – identificada com os modos civilizados de ser – dando ênfase aos aspectos da aparência como forma de separar, impressionar e impor obediência ao povo francês, facilitando, assim, a implantação do regime absolutista (ELIAS: 1994, v.I).

distingue os interesses coletivos e privados. Do ponto de vista político, a redução da participação da sociedade no que é de interesse comum favorece a implantação do autoritarismo, pois obriga seus membros a serem espectadores passivos de ações que afetam direta ou indiretamente suas vidas. Já a noção de público, no sentido de bem comum, limita o abuso de poder, abre a participação da sociedade nas decisões de seu interesse e favorece o fortalecimento da democracia.

A expansão do capital no ambiente globalizado coloca em questão dois aspectos fundamentais: um relacionado ao poder estatal e outro aos territórios nacionais. O Estado é liberado dos empreendimentos sociais ou econômicos que possam interessar ao capital privado, sob a alegação de que a gestão pública é ineficaz, pouco produtiva e pouco competitiva frente ao mercado cada vez mais ágil, produtivo e competitivo. Dessa maneira, legitima-se o desmonte dos estados, cujas decisões são tomadas conforme necessidades “técnicas”, consideradas neutras, vistas como únicas possíveis. Esvaziados de sua função política os estados são reduzidos às atividades meramente administrativas de adaptar as economias nacionais às exigências da economia global. É dentro dessa concepção que se compreende a adoção de medidas por parte do governo Lula, do Partido dos Trabalhadores, afinadas com o governo de seu antecessor, Fernando Henrique Cardoso, tão criticado em seu segundo mandato.

As inovações adotadas no Brasil em nome do liberalismo (ou globalização) possuem princípios importados de outras sociedades. Ao serem aculturados constituíram um *ethos* próprio, mudando seu sentido original. Por termos ainda arraigados em nós valores e preconceitos de uma sociedade escravocrata, nosso liberalismo é precário. Vale apenas para as elites<sup>156</sup>. A grande maioria da população vive subjugada, coisificada, ignorada. O princípio de

---

<sup>156</sup> DAMATTA: 2001.

igualdade foi adotado apenas no âmbito formal da constituição. Na prática prevalece o clientelismo e, por meio dele, a apropriação privada do patrimônio público.

Historicamente, os Estados modernos formaram-se de diferentes maneiras, tendo como ponto comum o desafio de restringir suas intervenções para garantir os direitos individuais, civis e políticos, e manter o livre mercado. Todavia, não são poucos os exemplos nos quais os partidários do liberalismo renunciaram ao princípio da não-intervenção do Estado na vida econômica e social, para assegurar seus interesses. As experiências totalitárias do nazismo e do socialismo são exemplos disso.

O Brasil, como outros estados modernos, nasceu regido pelos ideais liberais. Todavia, a realidade brasileira tem suas particularidades. Nas esferas pública e privada predominaram certas práticas características do pensamento autoritário que favoreceram, entre nós, o estabelecimento de muitas contradições nas relações de poder, tanto numa como noutra esfera, seja no nível vertical ou horizontal<sup>157</sup> dessas relações. A composição dos princípios liberais no país, particularmente no que diz respeito à seleção dos mais capazes – princípio da competição – justifica o fosso existente entre as classes sociais do país. Por não ser considerada construção histórica, mas fato constitutivo da natureza humana, a desigualdade social é transformada em ideologia. Esta, por sua vez, neutraliza os conflitos e contradições sociais, bem como difundiu a imagem de uma

---

<sup>157</sup> Refiro-me aqui à concepção de poder desenvolvida por Michel Foucault, a qual dissolve a unidade de poder centrada no Estado e seus aparelhos – concepção repressiva – e repensa-o como força produtiva exercida nas relações sociais. Dessa maneira o poder é algo que se exerce e não algo que se possui, é produtivo e se realiza tanto no nível das instituições governamentais (macropoder – verticalizado) como no nível das normas, costumes e comportamentos sociais (micropoder – horizontalizado), sendo que os dois se encontram e se sustentam.

sociedade pacífica e ordeira, unida em torno do ideal do progresso e da prosperidade, concebido como destino, portanto, alheio às ações humanas.

Compreende-se, assim, porque a noção de Estado Liberal como guardião das liberdades individuais é frágil no Brasil, como também o é a democracia política. Experiência ainda recente, a democracia política brasileira não estendeu seus benefícios ao âmbito social e cultural. Mesmo do ponto de vista político ela é restrita, tendo em vista o enredamento entre as esferas pública e privada e a prática de concessão de privilégios e benefícios às elites em detrimento da maioria da população. É nesse contexto que podemos entender a eleição de um presidente como Fernando Collor de Melo, que preparou o terreno para a implantação da ideologia neoliberal no país.

O liberalismo econômico ou mesmo a democracia política são insuficientes para romper o círculo vicioso da miséria brasileira. A ascensão social dos poucos indivíduos que conseguem romper as barreiras sociais é exceção. No Brasil são precárias as condições para o surgimento do clássico *self-made-man*. Estes, quando ocorrem, são gerados nos interstícios das relações de classe, ao contrário dos norte-americanos que, de fato, encontram melhores condições individuais de ascensão. No Brasil este fenômeno é alcançado, quase exclusivamente, por meio da educação universitária. Não é outra a razão pela qual, em *Terra Estrangeira*, Manuela não viu com bons olhos o fato de Paco ter outros planos em mente.

O outro aspecto a considerar refere-se às modificações provocadas pelo fenômeno da globalização. Em primeiro lugar é preciso esclarecer as concepções deste termo. A noção do globo como totalidade contrasta com a visão tradicional cosmológica, comum a várias culturas pré-modernas, segundo a qual indivíduo e local de origem são inseparáveis. Já a perspectiva globalizada é objetivada, separa indivíduo e lugar, e desfaz os elos que constituem a *experiência*

benjaminiana. Nesse ambiente, a dimensão local é estereotipada, considerada uma forma retrógrada de vida. As diversidades locais – sejam elas a língua, a cultura, os modos de vida e de troca etc – são desrespeitados e considerados obstáculos a serem superados em prol do progresso mundial, isto é, o livre mercado. Desta feita, os territórios nacionais têm suas funções restringidas, vendo-se praticamente a mercê do capital e da lógica do mercado.

Se a integração operada em nível global tem a vantagem de produzir maior comunicação e convivência entre povos diferentes, favorecendo o intercâmbio cultural e lingüístico, o reverso desse hibridismo<sup>158</sup> intercultural existe e é alarmante. Cresce a violência, o xenofobismo, a intolerância, o racismo, as tensões, os conflitos culturais e religiosos. Crescem as desigualdades sociais entre os povos e ampliam-se as resistências locais, no que diz respeito às mudanças impostas de fora. Marx, no *Manifesto do Partido Comunista*<sup>159</sup>, afirma que o capital só se realiza expandindo ou universalizando o mercado e, para isso, destrói tudo que se impuser como obstáculo. É sob esse ponto de vista que se compreende a “afinidade eletiva” entre o capital e o mal, representada por *Fausto* de Goethe.

Os defensores da globalização, por sua vez, afirmam sua ideologia detratando as idéias de justiça social, sobretudo as que se apóiam em Marx. O argumento utilizado a favor da hegemonia do mercado é a inadequação do pensamento marxista no mundo atual, principalmente após o término da Guerra

---

<sup>158</sup> Termo utilizado por CANCLINI (2000).

<sup>159</sup> Na primeira parte do Manifesto Marx comenta sobre a dialética do capitalismo e a mundialização dos mercados. *A burguesia só pode existir com a condição de revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais (...) Essa subversão contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas (...) Tudo que era sólido e estável se esfuma, tudo que era sagrado é profanado (...) Impelida pela necessidade de mercados sempre novos, a burguesia invade todo o globo. Necessita estabelecer-se em toda parte, explorar em toda parte, criar vínculos em toda parte.* (MARX: s.d., p. 26).

Fria e da queda do Muro de Berlim. Contudo, o pensamento de Marx mantém sua atualidade no que diz respeito à necessidade de expansão do capital e a impossibilidade de conciliar os princípios de igualdade e liberdade ditados pelo liberalismo. Segundo ele, a economia capitalista – cujo fundamento é a circulação de mercadorias – os princípios de igualdade e liberdade guardam necessariamente uma contradição insolúvel, porque o processo produtivo transforma o próprio trabalho em mercadoria. Ao vender sua força de trabalho, o operário deixa de ser livre não só no âmbito do processo de produção – sofrendo coerção e disciplina – mas como ser humano. Portanto a efetivação dos princípios de liberdade e igualdade efetiva-se, de fato, somente para os donos do capital, pois eles têm poder tanto para comprar como para vender mercadorias. Isto significa que o fato de o sistema capitalista utilizar o dinheiro para mediar todas as coisas, só quem o possui goza dos direitos de igualdade e liberdade. Dizendo de outra maneira, o capitalismo só se constitui por meio de um processo produtivo fundado na desigualdade e na falta de liberdade, o que lhe imprime um caráter paradoxal praticamente insolúvel ao estado moderno.

O neoliberalismo amplia a produção das contradições inerentes ao capitalismo, particularmente as de classes sociais, tanto no nível nacional quanto global. A riqueza não se localiza mais no setor de produção e sim no produto, ou seja, na geração de serviços voltados para o mercado<sup>160</sup>. Esses novos padrões de acumulação do capital obviamente alteraram as formas de organização do trabalho e do trabalhador, que perdeu a estabilidade e outros benefícios arduamente conquistados. Subentendida à palavra “globalização” existe a reorganização do capital, a reestruturação dos processos produtivos, o crescimento do desemprego, a ampliação dos fluxos migratórios, o encolhimento

---

<sup>160</sup> Trata-se de um texto em que Gilles Deleuze comenta sobre a passagem da “sociedade disciplinar” para a “sociedade de controle” (DELEUZE: 1992).

dos benefícios sociais. O jogo de forças do mercado tornou-se mais fluido, e retirou dos governantes sua cota de responsabilidade nas políticas adotadas.

No Terceiro Mundo o agravamento dos problemas sociais foi mais dramático, tendo em vista as condições desfavoráveis para a adequação local ao cenário do capitalismo global. Os efeitos perversos, como foi mencionado acima, não ocorreram só no âmbito macroeconômico, mas no nível individual, já que modificou os padrões de comportamento das pessoas, dos princípios éticos historicamente sedimentados, inviabilizou os planos e investimentos individuais. Mesmo nos países desenvolvidos, a insegurança em relação à estabilidade no emprego, a redução dos benefícios sociais garantidos e mantidos pela esfera pública, dentre outras restrições, criam indignação e revolta. O esvaziamento do conteúdo político do espaço público e das questões sociais acabou por reduzi-los à modelos de gestão. Como consequência, o desemprego aumentou, a desigualdade social e miséria cresceram assustadoramente, as atividades ilegais como o narcotráfico e ao crime internacional organizado tornaram-se incontroláveis. Ao verem fechadas as chances de prosperidade em seu próprio país avolumou-se o fluxo migratório do Terceiro Mundo para os países desenvolvidos.

O Brasil, cuja história política é de subordinação às elites internacionais, os mecanismos de ajustamento da economia local à globalizada têm prejudicado o sistema produtivo nacional e favorecido o capital especulativo. O deslocamento do *boom* de mercado do setor produtivo para o de serviços tem exigido da força produtiva qualificação profissional mais especializada, diferente, portanto, da que tinham até então. Como resultado, as pessoas que não se adaptam ao novo perfil exigido pelo mercado de trabalho acabam perdendo seus empregos e, como último recurso, arriscam a sorte nos países considerados mais promissores.

Os brasileiros que emigram geralmente não encontram condições de vida melhores que no Brasil. Enfrentam empregos de baixa renda, exploração no trabalho e discriminação da população local fato, aliás, comum aos migrantes do Terceiro Mundo. Esse cenário desfavorável situa, em parte, os obstáculos enfrentados por Alex e Miguel em Lisboa. Alex revolta-se com a exploração de seu patrão, enquanto Miguel frustra-se por não conseguir sustentar-se com a atividade musical. Segundo ele, esta é a razão pela qual recorre ao mercado ilícito de pedras e ao tráfico de drogas. Quando ele morre vitimado por suas atividades, Alex fica na mira da quadrilha de contrabandistas, pois transferem a ela a responsabilidade das dívidas contraídas por Miguel. A situação dela torna-se tão insustentável que se vê obrigada a vender seu passaporte, última coisa que pretendia fazer já que pretendia voltar ao Brasil.



Miguel conversa com contrabandista



Paco olha o movimento da policia em frente ao prédio onde Miguel reside e passa por ele na escada.

Os personagens de *Terra Estrangeira* inserem-se no quadro da emigração iniciada no Brasil na década de 1980. Guarda algumas semelhanças com o fluxo de imigrantes que vieram para ao Brasil no século XIX e primeira metade do XX. A grande maioria deles conseguiu se *reterritorializar*, embora alguns tenham abandonado o país devido a precariedade das condições encontradas. A maior dificuldade que eles enfrentaram foi a inserção no mercado de trabalho, tanto nas fazendas de café como nas cidades. Essa situação chegou a alarmar o governo espanhol a ponto de ele proibir a emigração para o Brasil, no início do século XX <sup>161</sup>. Em 1980 o fluxo migratório inverteu a direção. Dessa vez eram os brasileiros que abandonavam o país, desiludidos e cansados de verem frustrados seus sonhos de prosperidade. Escolheram principalmente os Estados Unidos e países da Europa, que ofereciam melhores condições de vida.

Esse contexto desfavorável no Brasil pode constituir-se em mais um fator de desestímulo para Manuela permanecer no Brasil. Ainda que seu desejo tenha singularidade, não constitui fato isolado nem estritamente pessoal, tendo em vista o fato de situa-se num momento subsequente à queda do regime militar. Se assim for, ela teria duas motivações para voltar à sua terra: “fuga” em direção à origem – fechamento do círculo de seu próprio tempo associado à transmissão da tradição – e esperança de encontrar melhores condições de vida para si e para seu filho. Já o anseio de Alex em voltar ao Brasil, embora simétrico ao de Manuela, ocorre no sentido contrário, apesar de ela desejar encontrar sua identidade esfarrapada naquela terra de ambigüidades. Alex experimentou as mazelas enfrentadas pelos estrangeiros em Portugal, sobretudo aqueles oriundos de suas ex-colônias e países pobres do leste europeu.

---

<sup>161</sup> Medida promulgada por um Decreto Real assinado por Don Alfonso em 26/08/1910, na cidade de San Sebastian. Mesmo após a revogação desta medida, a precariedade com que se defrontaram os imigrantes espanhóis continuou a alimentar o movimento de retorno à Espanha (MARTINEZ: 1999).

Portugal é o país dos sonhos de expansão colonialista. Mas enquanto os portugueses imaginavam encontrar o paraíso para além do “Bojador”, o sonho dos brasileiros era encontrar trabalho. Porém, como disse Pedro, dono da *Musicóloga*, Portugal “*não é um lugar para se encontrar, é um lugar para se perder*”. É uma terra de contrastes, cultura historicamente autoritária e preconceituosa.

Paco, Alex e Miguel podem ser inseridos na categoria dos “excluídos” sociais. Este termo polissêmico é utilizado, aqui, para referir-se às pessoas que se encontram fora do mercado de trabalho formal e se inserem em atividades informais ou ilegais. Essa categoria dos perigosos é composta, na verdade, por pessoas desenraizadas ou *desterritorializadas*, termo forjado por Deleuze para explicar o processo de desorganização social, econômico e simbólico dos migrantes que não se *reterritorializaram*<sup>162</sup>. A *desterritorialização* social refere-se ao abandono de territórios ocupados por um dado grupo social, incluindo aí não só o aspecto físico da ocupação, mas também os padrões de pensamento. Isto porque o pensamento precisa de um solo, um meio físico para existir.

Esse processo ocorre em qualquer mudança operada nos arranjos sociais, tendo em vista o fato de a criação, para se realizar, necessitar romper com o que já está sedimentado. A *reterritorialização*, por seu turno, sempre perpassa a *desterritorialização* e vice versa, e implica a construção de territórios sociais, simbólicos e cognitivos, constituindo-se, portanto, numa potência criativa. Os limites da *reterritorialização* são os obstáculos que bloqueiam sua construção e podem constituir fator de destruição e morte. Este fenômeno ao qual Deleuze denomina *buraco negro*, lugar insustentável e sem saída, coincidente com o que chamamos círculo fechado da tragédia. Este é o *topo* para o qual convergem os personagens de *Terra Estrangeira*. Todos eles são *desterritorializados*,

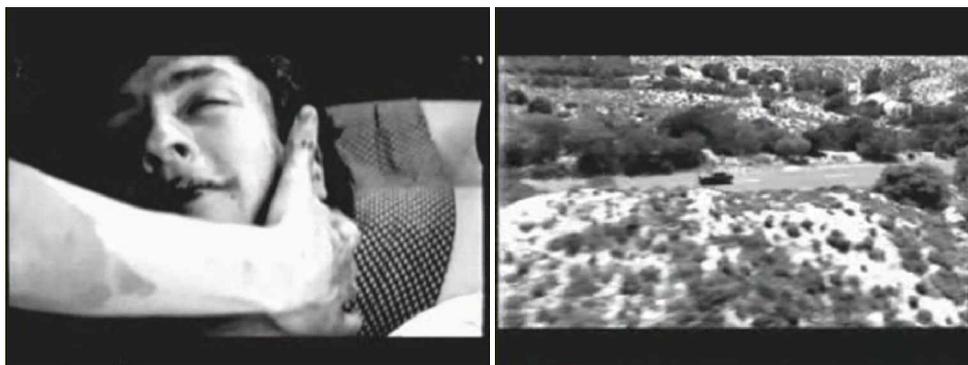
---

<sup>162</sup> DELEUZE: 1995 (p. 231-249).

não encontraram condições de se *reterritorializarem* e caíram, independentemente de suas vontades, na linha de atração do *buraco negro*.

Trocando em miúdos e limitando esses construtos ao fenômeno da migração, podemos dizer que ao partir o emigrante deixa para trás parte de sua vida; parentes, amigos, memória, raízes, cultura, enfim, a própria identidade. Ao pisar em terras estrangeiras fica submetido a uma situação de carência e subordinação, pois sua condição é a de ser “outro”, não ele mesmo. No entanto, se considerarmos as identidades (individuais e coletivas) flexíveis, passíveis de transformação, novas identificações podem ser criadas, bem como outras relações sociais. Caso contrário, a pessoa torna-se vulnerável e passível de destruição. Foi isto que aconteceu com as personagens de Terra Estrangeira. Eles são parte dos “sem lugar”.

Nas cenas finais Alex e Paco são encontrados por Igor e Carlos. Querem o violino e os diamantes. Na tentativa de se desvencilhar deles, Paco procura o revolver de Alex e mente que o violino está na mala do automóvel. Finge que vai buscá-lo, mas, desajeitado, pega a arma. A reação de Carlos é imediata. No fogo cruzado os dois se ferem. Ao ouvir os tiros Alex ataca Igor violentamente e corre ao encontro de Paco. Ele está caído no chão, gravemente ferido.



Alex foge com Paco que agoniza em seu colo

Alex o arrasta para dentro do carro colocando a cabeça dele no colo. Liga o motor do carro, acelera e atravessa a fronteira com a Espanha desrespeitando as barreiras. Agonizando e ensangüentado, Paco sorri para ela, tenta abrir os olhos mas eles se fecham. Desesperada e percebendo a iminência de sua morte, Alex grita para ele não dormir e depois, querendo animá-lo, diz em tom suave: *não dorme não, meu amor, que eu tô te levando pra casa*. Olha para ele chorando, sorrindo e cantando ao mesmo tempo. Segura sua mão ensangüentada e canta baixinho, com a voz trêmula, em tom de despedida, trechos da música *Vapor Barato*, de Jards Macalé. Em plano aberto e aéreo, o panorama se descortina, mostrando, ao longe, o automóvel a serpentear a estrada. Contrastando com a paisagem, Paco vai se esvaindo ao som da voz de Alex a cantar:

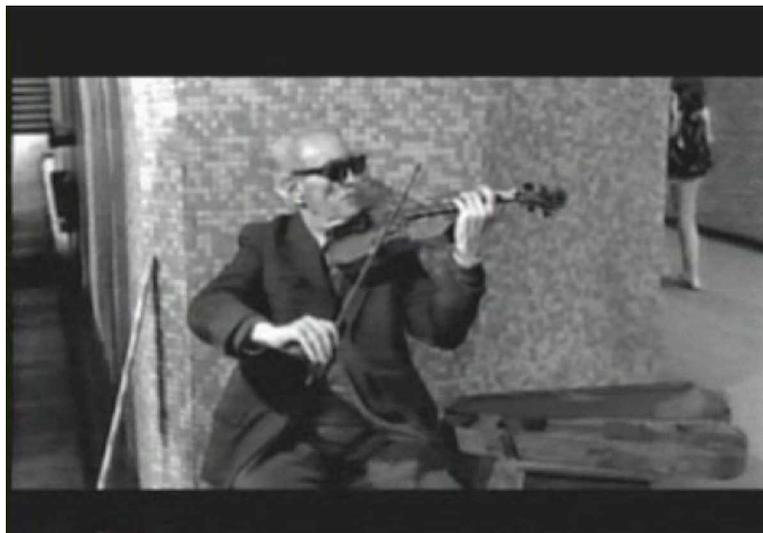
*Oh, sim!  
Eu estou tão cansado  
Mas não pra dizer  
Que não acredito mais em você  
Com minhas calças vermelhas e meu casaco de general  
Cheio de anéis  
Eu vou descendo por todas as ruas  
E vou tomar aquele velho navio  
Eu não preciso de muito dinheiro, graças a Deus  
E não me importa, e não me importa não.*

*Oh minha honey baby, baby, baby, honey baby.*

*Oh, sim!  
Eu estou tão cansado  
Mas não pra dizer  
Que estou indo embora  
Talvez eu volte, um dia eu volto  
Quem sabe, mas eu preciso eu preciso esquecê-la  
A minha grande, a minha pequena  
A minha grande obsessão*

*Oh minha honey baby, baby, baby, honey baby.*

Um homem idoso e cego toca violino na plataforma de um metrô em Lisboa. O som é suave e encantador. Ele está totalmente concentrado e arrebatado pela música, tendo ao seu lado o estojo do violino, para receber doações. O movimento dentro do metrô é intenso e um transeunte derruba o estojo, deixando cair no chão tudo que ele continha: algumas moedas e pedras. Apressados, os passantes pisam e espalham as pedras sem perceber que são diamantes. O violinista continua a tocar, alheio à fortuna e à violência cometida em nome dos diamantes e da ambição. É salvo pela arte.



## Considerações finais

Este trabalho sobre a “Retomada” do cinema brasileiro foi motivado por fatores pessoais e objetivos. O primeiro foi o desejo de aprofundar meus estudos sobre a hermenêutica do cinema, o segundo decorrente da limitação da historiografia sobre o cinema nacional, bem como a escassez de estudos, mesmo em outras áreas do conhecimento, na perspectiva que me propus a fazer.

Meu objetivo era relacionar três aspectos que envolvem o cinema nacional: o imaginário, a indústria cultural e a política audiovisual, de modo a responder duas perguntas: *precisamos ter um cinema nacional?* Qual cinema queremos ter? Elas tocam pontos nevrálgicos dos debates sobre o fenômeno cinematográfico brasileiro questionando os mecanismos de apoio estabelecidos pela Lei do Audiovisual, implantada em 1993, e a qualidade dos filmes produzidos por meio de seus benefícios.

Iniciei apontando as conexões entre o cinema e a vida urbana moderna abordando as alterações no campo visual, na relação com o tempo e com a memória. Mencionei a ruptura com as formações históricas, sociais e ideológicas que lhe foram anteriores, fato que veio a ocasionar a perda da memória e da consciência coletivas, bem como mudanças nas formas de subjetividade. A modernidade produziu uma separação entre o ato de fazer e a concepção que cria os sentidos desse fazer, retirando do sujeito o sentido de sua própria existência. Esta foi a razão pela qual Benjamin atribuiu especial importância à percepção sensorial, pois, segundo ele, só ela poderia apreender o fugidio e criar “experiência”. Esta seria fruto da relação entre as coisas banais do cotidiano, as relações de produção baseadas na técnica e as mudanças culturais.

Do ponto de vista da indústria cultural cotejei algumas das principais teorias situando-as no quadro de referências do conjunto do trabalho. Apresentei alguns significados atribuídos às palavras chave como cultura, massa, povo, dentre outras, conectando-os aos grupos sociais e às idéias a eles subjacentes. A palavra cultura, por exemplo, possui diferentes significados conforme as perspectivas aristocrática, antropológica, democrática ou mercadológica, todos capazes conviver simultaneamente.

Da mesma forma busquei relacionar imagens, discursos, práticas sociais e construtos de pensamento segundo dois eixos: a concepção de cinema como parte da experiência cotidiana, e a cultura autoritária brasileira. Utilizei uma abordagem hermenêutica buscando não a “verdade” da narrativa ou dos discursos sobre o cinema nacional, mas diferentes significados atribuídos por diferentes sujeitos sociais frente a uma mesma situação. Em vista disso, considerei imaginário e realidade parte de uma única vivência, percebida em duas dimensões.

Tratei o cinema como experiência constituída de maneira singular em uma dada temporalidade social e cultural, passível de ser reconhecida em outro contexto, desde que os sentidos dessa experiência pudessem ser partilhados. Esta é uma condição básica para se realizar qualquer forma de comunicação, a qual situa o espectador no centro desse processo, mediando, por meio de sua própria estrutura cognitiva, sua relação com a obra. Assim, a noção segundo a qual o espectador recebe a mensagem de maneira passiva mostra-se equivocada, tendo em vista que a transmissão não se realiza sem a recepção.

Para examinar a política do audiovisual consultei discursos proferidos pelas instituições do poder público e pelos representantes de várias entidades ou atividades da indústria cinematográfica, buscando suas convergências e discordâncias, contradições no interior de um mesmo discurso e, principalmente,

a distância ou a proximidade entre o dito e o não dito. Nesta etapa do trabalho considerei a concepção de poder de Foucault, sobretudo na interpretação dos discursos. Para esse autor, o poder não é algo que se possui. Existe em todas as relações sociais e nem sempre é repressivo. Produz saber e prazer.

Uma das formas de manifestação do poder é a discursiva. Ela revela encontros e desencontros nas relações de poder, os conflitos de interesse, as contradições entre palavras e ações. No caso específico da política do Audiovisual, os discursos oficiais apontam o uso dos mecanismos de conciliação, mascarando as contradições e mantendo certas questões intocadas. Um exemplo foi a criação do Canal Brasil, em 1998, concedido à Globosat, outra empresa da Rede Globo de Televisão. Sua finalidade era criar um espaço exclusivo para a divulgação do cinema nacional, no entanto, o Canal Brasil atinge a uma parcela reduzida da população brasileira pelo fato de pertencer ao sistema TV a cabo.

A atuação da ANCINE, agência de fomento ao cinema nacional, criada em 2002, também é questionável. Seu objetivo é fomentar e controlar a união do cinema com a televisão, por meio de co-produções. A grande beneficiada desse sistema também foi a Globo, maior rede de televisão do país, por meio da Globo Filmes. Ela e as pequenas produtoras disputam os mesmos recursos do governo federal, de onde sai a quase totalidade dos investimentos, desde que a falta de retorno financeiro restringiu o apoio das empresas patrocinadoras.

O primeiro filme desse casamento foi *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles e adaptado do livro do mesmo nome de Paulo Lins. Foi largamente divulgado pela Rede Globo nos horários nobres, sendo grande sucesso de bilheteria. Outras produções da Globo Filmes foram igualmente rentáveis: *Simão – o Fantasma Trapalhão*, *Partilha*, *Carandiru*, *O Auto da Compadecida*, *Deus é Brasileiro*, *Lisbela e o Prisioneiro* e muitos outros. Abordarei brevemente *Cidade de Deus*, o mais polêmico deles.

A história se passa no conjunto habitacional *Cidade de Deus*, construído na década de 1960, na periferia do Rio de Janeiro, para abrigar e afastar do centro da cidade alguns habitantes das favelas. As distâncias sociais são bem definidas e a narrativa enfoca a vida infernal daquela população excluída e marginalizada. Exibe o mercado informal e ilegal em torno de pequenos furtos, a formação de gangues e quadrilhas na disputa pelas *bocas de fumo*, a ligação destes pontos com o tráfico de armas, a lavagem de dinheiro e o crime organizado. O filme se fecha naquele ambiente, apresentando uma visão praticamente unificada do lugar e das pessoas.

A controvérsia gira em torno de algumas questões relevantes como, por exemplo, a estética similar à mídia, vulgarizada e espetacularizada da violência, do crime e da pobreza, tripé dos estereótipos que envolvem os habitantes das favelas. O conjunto de problemas aparece desvinculado das condições sociais que o envolve, como se fosse solto e independente da realidade social. Não há citação sobre a desigualdade social, a concentração de renda, a falta de alternativas de sobrevivência digna etc. Pobreza, crime e violência parecem ser atributos “naturais” das pessoas que ali vivem.

*Cidade de Deus* se assemelha a alguns programas e jornais de televisão que exploram o sensacionalismo nas áreas pobres e marginalizadas das metrópoles brasileiras, transformando suas tragédias em produto de consumo fácil e imediato. O filme reforça o estigma da periculosidade dos habitantes das favelas, inflando o sentimento de insegurança e temor em relação a elas. Outro problema grave do filme é a ausência de soluções coletivas no interior da “Cidade”. O significado desse limite é a vitória da concepção individualista e o esfacelamento da história comum dos excluídos. É um filme fechado às ações solidárias e à mobilização em torno de projetos comuns, ao contrário de *Uma onda no ar*, de Helvécio Ratton, que consegue escapar dos estereótipos da violência e da criminalidade imputados aos aglomerados urbanos. Neste filme, Ratton

apresenta a vida comum das pessoas que ali vivem, as diversas relações sociais estabelecidas, o sistema de solidariedade que as ancora. No entanto, sua visibilidade foi praticamente nula se comparada a *Cidade de Deus*.

O apoio governamental é sempre justificado pelo argumento da identidade nacional, pela sua importância do ponto de vista social, político, pelo seu poder de formar mentalidades. Essa justificativa busca legitimar a implementação de aparatos institucionais no interior do Estado para impulsionar o setor. As contradições aparecem quando se verifica que essa “necessidade” de desenvolver o cinema nacional exige a democratização dos equipamentos de distribuição e exibição. Isto não acontece. As salas de exibição estão concentradas nas grandes cidades; elas, por sua vez, também concentram suas salas em áreas mais nobres, deixando as marginais ou periféricas desprovidas dessa atividade cultural. Nota-se, portanto, que o cinema não foge à lógica da desigualdade que marca a sociedade brasileira.

Muitos filmes da “Retomada” se aproximam das produções das décadas de 60 e 70, mais politizadas e distanciadas do domínio da TV na sua versão mercantilizada da produção “popular” da cultura, apresentada como se fosse a própria identidade nacional. Distingue-se das produções dos anos 80, cujas narrativas eram mais lineares e otimistas. Os filmes da última década, embora produzidos no bojo da indústria cultural, encontram espaço para abordar diversos temas e problemas como, por exemplo, conflitos sociais, alienação, consumismo, perda da ética, relações sociais autoritárias, dramas subjetivos, familiares etc. Alguns não vêem saída ou esperança, seja do ponto de vista nacional ou individual. Nessa vertente da produção mais crítica situam-se *Terra Estrangeira* e *Cronicamente Inviável*, interpretados neste trabalho. *Abril Despedaçado* e *Uma onda no ar* seguem a mesma linha de abordagem e auxiliam a reflexão.

*Abril Despedaçado*, de Walter Salles, é uma adaptação do livro de Ismail Kadaré, ambientado na Albânia de 1930. A adaptação para o Brasil foi surpreendente. Ao pesquisar a prática da vingança no nordeste brasileiro, a semelhança se revelou em episódios relacionados à ocupação do território do Inhamuns, no sertão do Ceará. A narrativa segue a estrutura da tragédia grega, como em *Terra Estrangeira*, porém, em circunstâncias totalmente diferentes. A história gira em torno de duas famílias no interior do nordeste, que vivem um conflito secular devido à demarcação de terras. Obedecendo a uma periodicidade lunar, as famílias exercem o ritual da vingança para lavar sua honra. Essa justiça pela vingança ou “duelo de prova” é um costume usual nas sociedades tradicionais, onde a figura do estado é ausente.

A família protagonista sobrevive da moagem da cana-de-açúcar e da fabricação de rapadura, atividade repetitiva fatigante. O pai é um homem embrutecido e autoritário que, juntamente com a família, vive num círculo fechado e trágico. A realidade, para eles, é um peso fincado na terra, a bolandeira, situada no centro do terreno. E o tempo é definido pelo sangue do filho mais velho impregnado na camisa que flutua ao vento no varal. Após cumprir seu dever de justiça vingando a morte do irmão, o jovem Tonho é jurado de morte e tem apenas mais 28 dias de vida.

A quebra desse círculo vicioso tem seu início com a passagem de um grupo de saltimbancos na fazenda da família. O filho mais novo, analfabeto e sem nome, é apresentado com um livro de histórias. O “menino”, como é chamado, divaga nas imagens coloridas e sonha, criando sua própria história. Uma escapadela de casa para assistir ao espetáculo da trupe foi suficiente para transformar os irmãos. O menino foi batizado com o nome de Pacu e Tonho apaixonou-se pela malabarista Clara. O encontro dos irmãos com o mundo sensível, representado pela arte e pelo amor, os transporta para além da mera subsistência, libertando-os do ciclo repetitivo da vingança e da morte. O

desabrochar dos sentidos os redime e abre a possibilidade de contarem outra história.

Os filmes *Terra Estrangeira* e *Cronicamente Inviável*, mostram a intensidade e o sentimento de fracasso que atravessou o país na última década. *Abril Despedaçado*, *Uma onda no ar* e *Cidade de Deus* são exemplos da força da indústria cultural e do potencial do cinema que também quer ser arte. A disputa, como se vê, não passa, necessariamente, por uma política de proteção à qualidade e à “identidade nacional”, mas da velha apropriação privada de recursos públicos, do uso do Estado em benefício de grupos sociais e econômicos dominantes.

A dúvida quanto aos destinos do cinema nacional permanece, dado o fato de as medidas adotadas pelo governo federal para o audiovisual serem ainda recentes. Ao que tudo indica, as pressões em favor de maior desenvolvimento do setor se manterão, já que a aliança entre cinema e televisão não resolveu muitos dos problemas existentes, além de ter criado outros. Em meio a tudo isso alguns cineastas não se rendem à força do mercado e conseguem produzir de filmes de qualidade estética nas brechas do sistema.

Fica evidenciado neste trabalho o potencial do cinema como fonte de pesquisa histórica, particularmente do ponto de vista de sua interpretação. A minha abordagem, como qualquer outra, não se fecha em si mesma; ao contrário, permite outros enfoques e se abre a diferentes indagações e caminhos. Ao terminar este trabalho sinto que, talvez, mais importante que as respostas conquistadas foi o percurso realizado para encontrá-las e a alegria de pensar que poderei contribuir para novas indagações e pesquisas. Há muito mais a explorar, pois este é um processo sempre inacabado, como é a própria construção da vida humana.

# Bibliografia

## 1 Fontes

### 1.1 Filmografia

- ABRANCHES, Aluísio. *Um copo de cólera*. 1999.
- AMARAL, Suzana. *A hora da estrela*. 1985.
- ANDRADE, João Batista. *O homem que virou suco*. 1980.
- ANDRADE, Joaquim Pedro. *Macunaíma*. 1969.
- ANSELMO, Duarte. *O pagador de promessas*. 1962.
- ARRAES, Guel. *O auto da compadecida*. 2000.
- BABENCO, Hector. *O beijo da mulher aranha*. 1985.
- BABENCO, Hector. *Pixote, a lei do mais fraco*. 1980.
- BARRETO, Bruno. *Dona Flor e seus dois maridos*. 1976.
- BARRETO, Bruno. *Gabriela cravo e canela*. 1982.
- BARRETO, Bruno. *O beijo no asfalto*. 1980.
- BARRETO, Bruno. *O que é isso, companheiro?* 1998.
- BARRETO, Fábio. *O quatrilho*. 1996.
- BARRETO, Fábio. *Paixão de Jacobina*. 2002.
- BIANCHI, Sérgio. *Cronicamente inviável*. 1995.
- BODANZKY, Laís. *Bicho de sete cabeças*. 2000.
- BRANT, Beto. *O invasor*. 2001.
- CAFÉ, Eliana. *Kenoma*. 1998.

CAMURATI, Carla. *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*. 1995.

CAMURATI, Carla. *Copacabana*. 2001.

CARIRI, Rosemberg. *Corisco & Dadá*. 1996.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Lavoura arcaica*. 2001.

CARVALHO, W. & JARDIM, J. *Janela da alma*. 2001.

CARVALHO, Walter. *Edifício Master*. 2002.

DIEGUES, Carlos. *Bye Bye Brasil*. 1979.

DIEGUES, Carlos. *Chuvas de verão*. 1977.

DIEGUES, Carlos. *Orfeu*. 1999.

DIEGUES, Carlos. *Xica da Silva*. 1976.

FERREIRA, L. & CALDAS, Paulo. *Baile perfumado*. 1996.

FURTADO, Jorge. *O homem que copiava*. 2003.

HIRSZMAN, Leon. *Eles não usam black tie*. 1981.

JOFFILY, José. *Quem matou Quixote?* 1996.

LIMA JR., Walter. *A ostra e o vento*. 1997.

MEIRELLES, F. & OLIVAL, Nando. *Domésticas, o filme*. 2001.

MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*. 2002.

NOLAN, Christofer. *Amnésia*.

PEIXOTO, Mário. *Limite*. 1930.

RATTON, Helvécio. *Uma onda no Ar*. 2002.

RATTON, Helvécio. *Amor & Cia*. 1999.

REICHENBACH, Carlos. *Dois córregos*. 1999.

ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na terra do sol*. 1963.

ROCHA, Glauber. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. 1968.

ROCHA, Glauber. *Terra em transe*. 1967.

SALLES, Walter. *Abril despedaçado*. 2001.

SALLES, Walter. *Central do Brasil*. 1998.

SALLES, Walter. *O primeiro dia*. 1999.

SALLES, Walter. *Socorro Nobre*. 1995.  
SALLES, Walter. *Terra estrangeira*. 1995.  
SANTOS, Nelson Pereira. *Vidas secas*. 1963.  
SANTOS, Roberto. *O homem nu*. 1967.  
SARACENI, Paulo Cesar. *Viajante*. 1999.  
SGANZERLA, Rogério. *O bandido da luz vermelha*. 1968.  
TIAGO, Paulo. *Polícarpo Quaresma, herói do Brasil*. 1998.  
TIAGO, Paulo. *Jorge um brasileiro*. 1989.  
TIZUKA, Yamasaki. *Gaijin, caminhos da liberdade*. 1979.  
VIANNA, Zelito. *Villa-Lobos, uma vida de paixão*. 2000.  
WADDINGTON, Andrucha. *Eu tu eles*. 2000.  
WERNECK, Sandra. *Amores possíveis*. 2000.  
WERNECK, Sandra. *Pequeno dicionário amoroso*. 1996.

## 1.2 Outras fontes

CINEMAIS; *Revista de cinema e outras questões audio-visuais*. Rio de Janeiro: Funarte, Ano 1, n.1 (1996).  
ESTUDOS DE CINEMA / Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC- SP. Ano 1, n.1 (1998). São Paulo: EDUC, 1998.  
FABRIS, Mariarosária (et al. Org.). *Estudos de Cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2003, ano III.  
FUNARTE. Catálogo de Edições. Brasília: Ministério da Cultura, 2000.  
JORNAL Folha de São Paulo. São Paulo: 18/03/2001.  
JORNAL Folha de São Paulo. "Qualquer semelhança não é mera coincidência". São Paulo: 26/04/1991.  
JORNAL Folha de São Paulo. São Paulo: 01/12/2002.  
JORNAL Folha de São Paulo. São Paulo: 03/08/2003.  
JORNAL Folha de São Paulo. São Paulo: 09/10/2000, A, p. 4.

JORNAL Folha de São Paulo. São Paulo: 10/02/2002.

JORNAL Folha de São Paulo. São Paulo: 10/07/2001.

JORNAL Folha de São Paulo. São Paulo: 24/03/2002, E, p. 2.

JORNAL Folha de São Paulo. São Paulo: 25/03/1990.

JORNAL Folha de São Paulo. São Paulo: 26/08/2001, A, p. 3.

JORNAL Folha de São Paulo; Mais! São Paulo: 12/08/2001.

JOSÉ ÁLVARO MOISÉS, Álvaro & BOTELHO, Isaura. Modelos de financiamento da cultura no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996.

MinC. Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional – 1994/1998. Brasília: MinC /Secretaria do AudioVisual, 1998.

MinC. Lei Sarney; regulamento, benefícios fiscais na área da cultura. Março de 1988.

MinC/CJ. Lei nº 8685, de 20 de julho de 1993.

PROJETO HISTÓRIA. *Cultura e representação*. São Paulo: PUC-SP, 1997, n.14.

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA. *Representações*. São Paulo: ANPUH/Contexto, 1995.

REVISTA DE CINEMA E HUMANIDADES. *Devir*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1999.

REVISTA DE CINEMA. São Paulo: Editora Krahô, 2003, nº 41.

REVISTA DE CINEMA. *Síntese*. São Paulo: UNESP, 2000, nº 5.

REVISTA PRAGA. *Estudos marxistas*. XAVIER, Ismail: *O cinema brasileiro dos anos 90*. São Paulo: Hucitec, 2000. n. 9.

REVISTA *Sexta Feira; antropologia, artes, humanidades*. São Paulo: Pletora, 1998, nº 03.

REVISTA USP. *Pós-modernidade e multiculturalismo*. São Paulo: Ed. USP, 1999, n. 42.

REVISTA. *Carta Capital*. 15 de Maio de 2002.

SENADO FEDERAL. Na busca da tela; o povo do cinema. Comissão de Educação e Cultura; Subcomissão do Cinema Brasileiro (org. PEREIRA, Francelino). Brasília: Senado Federal, 2001.

SENADO FEDERAL. Subcomissão do cinema; debate sobre medida Provisória que cria a ANCINE. Brasília: TV Senado, 2001.

Site da Motion Pictures na América Latina ([www.mpaa.org/mpa-al](http://www.mpaa.org/mpa-al)), janeiro de 2005

## 2 Livros e Artigos

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ADORNO, Theodor et ali. *Teoria da comunicação de massa: introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ADORNO, Theodor. *Mínima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, T. On popular music. *Studies in Philosophy and social science*. New York, 1941, v. 9.
- ALBERONI, Francesco. *Gênese: como se criam os mitos, os valores e as instituições da civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- AMORIN, Celso. *Por uma questão de liberdade: ensaios sobre cinema e política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985.
- ANSELL-PEARSON, Keith. *Nietzsche como pensador político: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ARENDT, HANNAH. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- AVELLAR, José Carlos. *Deus e o Diabo na terra do sol: A linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. (org. Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas 1). São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BENJAMIN, Walter. *Teses sobre a filosofia da História*. In: Kothe, Flávio (org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins-Fontes, OPUS 86, 1987.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BIONDI, Aloysio. *O Brasil privatizado; um balanço do desmonte do estado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999.
- BOBBIO, Norberto. *A Era dos Direitos*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- BOBBIO, Norberto. *Direita e esquerda; razões e significados de uma distinção política*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- BOBBIO, Norberto et alli. *Dicionário de política*. Brasília: Edunb, 1993, v. 1.
- BOÉTIE, Etienne de La. *O discurso da servidão voluntária*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- BOSI, Alfredo. *A cultura brasileira; temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BRAS, Gérard. *Hegel e a arte; uma apresentação da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- BRUCKNER, Pascal. *A euforia perpétua; ensaio sobre o dever da felicidade*. Lisboa: Editorial Notícias, 2002.
- BUTCHER, P. & MÜLLER, A. *Abril despedaçado; história de um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANCLINE, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2000.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema; do mito à indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem; introdução à filosofia da cultura humana*. Lisboa: Guimarães Editores, 1960.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade; a era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHAUI, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira (seminários)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2000.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado; pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- CHEVALLIER, Jean-Jacques. *As grandes obras políticas: de Maquiavel a nossos dias*. Rio do Janeiro: Agir, 1973.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural; cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1997.
- COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.
- COSTA, Claudio. *Cinema brasileiro (anos 60-70); dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- DAMATTA, Roberto. Globalização e identidade nacional: considerações a partir da experiência brasileira. In: MENDES, Cândido (org.) *Pluralismo cultural, identidade e globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- DAGNINO, Evelina (org.). *Os anos 90: política e sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DELEUZE, G. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- Deleuze, G. *O antiédipo, capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 1995, p.231-249.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

- DINIZ, Clélio. *Estado e capital estrangeiro na industrialização mineira*. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1981.
- DUARTE, Rodrigo (org.). *Colóquio nacional "A morte da arte, hoje"*. Belo Horizonte: Laboratório de Estética/UFMG, 1993.
- DUDLEY ANDREW, J. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- DURANT, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário; introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DUTRA, Roger Andrade. *Da historicidade da imagem à historicidade do cinema*. In: *História e imagem*. São Paulo: PUC-São Paulo (mimeo.), 1999.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, vs. I e II.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos; Envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder; formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1975, 2v.
- FARES, Claudia. *O arco da conversa; ensaio sobre a solidão*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1996.
- FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Miriam L Moreira (org.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, S.P.: Papyrus, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cahimbo. Estética: literatura, e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 (Ditos e Escritos; III).
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- FRANÇA, Jussara. *O toque da serpente; um estudo sobre a representação da paixão amorosa*. (Dissertação de mestrado em Sociologia da Cultura). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.
- FRANÇA, Jussara *et ali*. *A colonização alemã no Vale do Mucuri*. Fundação João Pinheiro: 1993.
- FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- FREUD, Sigmund. Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte; Nuestra actitud ante la muerte. In: *Psicoanálisis aplicado*. Obras completas II. Madrid:1948.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GEADA, Eduardo. *O imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisboa: Moraes, 1977.
- GEERTZ, Cliford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.
- GEORGE, Susan. *Relatório Lugano*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- GIROLETTI, Domingos. *Fábrica convento disciplina*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1991.
- GOETHE, Johann W. *Fausto*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1890.
- GOETHE, Johann W. *Fausto. Werther*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.
- GOETHE, Johann W. *Fausto*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma; notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Sueli. *Micropolítica; cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GURVITCH, Georges. *Déterminismes sociaux et liberté humaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1955.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural na esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HABERMAS, Jürgen. *Identidades nacionais y posnacionales*. Madrid: Tecnos, 1994.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HALL, Stuart. *Cultural identity and diáspora*. In: MONGIA, Padmini. *Contemporary postcolonial theory*. London: Arnold, 1996.
- HALL, Stuart. *Culture, community, nation*. In: *Conference of Generated Narratives aspects of cultural identity in Ireland*. Magee: University of Ulster, 1993.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1999.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. São Paulo: EDUSP, 1999, vs. I e III.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2001, vs. I e II.
- HELLER, Agnes; FEHER, Ferenc. *A condição política pós-moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HYPOLITE, Jean. *Introdução à filosofia da história de Hegel*. Rio do Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2001
- JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. São Paulo: UNESP/Boitempo, 1997.

- JOHNSON, Richard et ali. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin; sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.
- KRAMER, P. *Alex Tocqueville e max Weber: respostas políticas ao individualismo e ao desencantamento na sociedade moderna*. In: SOUZA, J. (org.) *A atualidade de Max Weber*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2002.
- LABAKI, Amir (org.). *Folha conta 100 anos de cinema: ensaios, resenhas, entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- LABAKI, Amir (org.). *O cinema brasileiro; de O Pagador de Promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.
- LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Coleção Prática de Leitura*. Lisboa: Arcádia, 1977 (5).
- LACOIX, Jean-Yves. *A utopia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- LAPLANCHE & PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- LEACH, Edmund. *Cultura/culturas*. Einaudi; anthropos-homem. Lisboa: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1985 (v. 5).
- LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins fontes, 1998.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Ática, 1992.
- LIMA, Luiz Costa.. *Teoria de massa*. (introdução, seleção e comentários) São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio; ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógios D' Água, 1983
- LUZ, Rogerio. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão espetacular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Les argonautes du Pacifique occidental*. Paris: Gallimard, 1963.
- MANCIO, Tunico. *Artes e manhas da EMBRAFILME, cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói, EDUFF, 2000.
- MARCEL, Martin. *A linguagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.
- MÁRTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações; comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MARTÍNEZ, Elda Evangelina González. O Brasil como país de destino para migrantes espanhóis. In: *Fazer a América; a migração em massa para a América Latina*. FAUSTO, Boris (org.). São Paulo: Edusp, 1999.
- MARX, K. & ENGLES, F. *A ideologia alemã (I- Feuerbach)*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- MATA MACHADO, Bernaro Novais. *Diretrizes para o planejamento de uma política pública de cultura*. São Paulo: Pólis, 2000.
- MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1960.
- MELLO, Alcino. *Legislação do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1978.
- MELLO, Alex Fiuza de. *Marx e a globalização*. São Paulo: Boitempo, 1999.
- MENDES, Cândido (coord.). *Pluralismo cultural, identidade e globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Maratins Pontes, 1996.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- MORAES, Malú (org.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro (Seminário)*. Brasília: Editora UnB/Embrafilme, 1986.
- MOREIRA, Diva. *Psiquiatria, controle e repressão social*. Petrópolis/Fundação João Pinheiro, 1983.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Relógios d'Água, 1997.

- MORUS, Tomás. *A utopia*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1980.
- MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber Rocha; um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder; o niilismo europeu*. Porto: Rés-Editora, 2004, v.1.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Lisboa: Guimarães Editores, Coleção filosofia e ensaios: 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia; ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Schwarcz, 1996.
- NOBRE, Marcos. *A dialética negativa de Theodor Adorno: a ontologia do Estado falso*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1998.
- NOVAES, Adauto.(org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NOVAIS, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- OLIVEIRA, Francisco & PAOLI, Gabriele (orgs). *Os sentidos da democracia: políticas do dissenso e hegemonia global*. Petrópolis: Vozes/FAPESP/ NEDIC, 1999.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin/ Núcleo de Tecnologia da Imagem /ECO-UFRJ, 1998.
- PESSANHA, J. Cultura como ruptura. In: FUNARTE. *Tradição contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores)

- POERNER, Arthur José. *Identidade cultural na era globalizada: política federal de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1997.
- PONTES, Ipojuca. *Cinema cativo: reflexões sobre a miséria do cinema nacional*. São Paulo: EMW Editores, 1987.
- PRIGOGINE, Ilya & STENGERS, Isabelle. *A nova aliança*. Brasília: Editora da UNB, 1997.
- RAMOS, Fernão (et al. Org.). *Estudos de cinema – SOCINE – 2000*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas Culturais – anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- REALE, Giovanni & ANTISERI, Dario. *História da filosofia*. São Paulo: Paulus, 1990, V.1.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, Renato Janine. *A política como espetáculo*. In: DANINO, Evelina (org.). *Os anos 90: política e sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- ROCHA, Everardo. *A sociedade do sonho: comunicação, cultura e consumo*. Rio de Janeiro: Maua Ed., 1995.
- ROSA-GARCIA, Luiz Alfredo. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- ROUANET, Sérgio. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro: 1998.
- SALLES, W. et. alli. *Terra estrangeira; roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre a ciência*. Porto: Afrontamento, 1999.

- SANTOS, Boaventura de Souza. *Conhecimento prudente para uma vida decente*. Porto: Afrontamento, 2003.
- SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. Algés: Difusão Editorial, 2002.
- SCHOPENHAUER, Artur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Edições e Publicações Brasil Editora, 1958.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1996.
- SIMMEL, Georg. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967
- SIMMEL, Georg. *On individuality and social forms*. Chicago: The University of Chicago, s/d.
- SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- SOARES, Mariza & FERREIRA, Jorge. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1999.
- SORJ, Bernardo. *A nova sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubler, 1977.
- STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.
- THOMPSON, John. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VELHO, Gilberto (org.) *Antropologia urbana; cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- VELHO, Gilberto. *Projeto em metamorfose; antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- VILANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- VOVELLE, M. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- WACQUANT, Löic. *As prisões da miséria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1996.
- WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: 1974.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar: 1979.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema; antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento; cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- ZALUAR, Alba. *Para não dizer que não falei de sombras; os enigmas da violência no Brasil*. In: SCHWARCZ: Lilia M. (org.) *A história da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, V. 4.
- ZYGMUNT, Bauman. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.