



**HISTÓRIA E AUDIOVISUAL NO BRASIL DO SÉCULO XXI:
POSSIBILIDADES PARA O CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

Grace Campos Costa*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

grace_c_costa@yahoo.com.br

Quanto ao futuro, por que não é visto como negro – pelo menos por alguns? Provavelmente porque vários cineastas sentem despontar da crise uma nova energia, que não se sabe qual é, nem como será canalizada. Alguns chegam a afirmar que tempos novos e auspiciosos estão por vir. O que me leva a perguntar: o cinema brasileiro está passando por um período revolucionário?

Jean-Claude Bernardet

A frase citada acima foi publicada em 1990, no jornal Folha de S. Paulo. O teórico de cinema Jean-Claude Bernardet explicita suas incertezas diante do movimento cinematográfico daquela época. Posteriormente, a atividade sofreu algumas modificações, mas que gera desafios a serem discutidos ainda hoje. O livro **História e Audiovisual no Brasil do século XXI**¹ evoca essa proposta. Coordenado pelo historiador Dennilson de Oliveira, a obra reúne nove artigos sobre os pressupostos do cinema brasileiro atual, partindo do prisma histórico. Outro fator importante é a análise

* Graduada em História pela Universidade Federal de Uberlândia e integrante do Núcleo de Estudo em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). Bolsista de Iniciação Científica – PIBIC/CNPq/UFU.

¹ OLIVEIRA, Dennilson de. (Org.). **História e Audiovisual no Brasil do Século XXI**. Curitiba: Juruá, 2011. 130 p.

sistemática dos variados filmes e seu impacto nas esferas culturais, políticas e econômicas.

O filme é um produto vital para a constituição do processo audiovisual e por isso, alguns autores dos textos, abordaram filmes de grande extensão nacional, que foram difundidos não apenas pelo cinema, mas também por meio da TV, do DVD e em outros meios de reprodução audiovisual. O coordenador Dennilson de Oliveira, explica melhor a conexão entre a História e a sétima arte, onde a história não é monopólio de historiadores e os filmes, sejam documentários ou ficções, podem fazer uma interpretação crítica acerca do passado:

Todos eles [os filmes] pretendem, seja sob forma de ficção histórica, seja sob a forma de documentário, produzir uma narrativa fílmica da História. Essa narrativa é, recorrentemente, capaz de lograr enorme impacto político, social e cultural, via de regra, eclipsando as interpretações que a História escrita é capaz de prover sobre aqueles mesmos assuntos. A relação entre o conhecimento histórico e a forma pela qual é representada nesses filmes é, pois, uma das questões centrais encaradas pelos autores em seus respectivos capítulos.²

O cinema nacional passou por uma profunda trajetória de mudanças e dificuldades, devido às instabilidades políticas e culturais que marcaram diversos momentos de nossa história. Em 1949, a iniciativa de Francisco Matarazzo e Franco Zampari, contribuiu para o advento da Companhia Cinematográfica de Vera Cruz. Tal evento foi preponderante para a consolidação da industrialização e aperfeiçoamento do cinema nacional. Apesar do estrangeirismo nas suas produções e adotando técnicas utilizadas pelos padrões *hollywoodianos*, os filmes produzidos pela referida companhia devem ter seu valor reconhecido perante o pioneirismo pertinente à época.³

Na década de 1960, o cinema mais autoral e de escassos recursos, distante do financiamento de grandes empresas cinematográficas, se cristalizaram rapidamente. Alguns jovens cineastas, dispendo de criatividade e de influências europeias, como, por exemplo, a *nouvelle vague* francesa e o neorrealismo italiano, consolidaram o “Cinema Novo”, cujo propósito o historiador Alcides Freire Ramos resume:

[...] denunciavam em altos brados a ocupação do mercado pelo produto estrangeiro, demonstravam grande desprezo pelo trabalho na televisão e, por isso mesmo, aplaudiram a fundação da Embrafilme

² OLIVEIRA, Dennilson de (Org.). **História e Audiovisual no Brasil do Século XXI**. Curitiba: Juruá, 2011, p. 10.

³ Cf. RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1990.

(em 1969), que poderia ajudar na produção/distribuição de filmes de custo mais elevado.⁴

Contudo, com o fim da Embrafilme,⁵ durante o governo de Fernando Collor (1990-1992), o cinema nacional, de maneira geral ficou estagnado, durante o início da década de 1990. Posteriormente, a produção nacional foi reerguendo paulatinamente, com o auxílio pelo governo de renúncia fiscal às empresas patrocinadoras de projetos audiovisuais. Alguns críticos denominaram essa nova fase do cinema, que ainda está em percurso, como Cinema de Retomada.⁶

É esse momento do cinema que o livro aqui resenhado pretende abordar, a partir das produções cinematográficas recentes e sua interação com os outros meios audiovisuais, tecnológicos e históricos. O capítulo que abre o conteúdo do livro, “Ensino-aprendizagem no século XXI: o caso da educação à distância”, escrito por Jurandir Malerba e Adilson Mueller, nos propõe uma reflexão acerca do fenômeno ocorrido nas instituições educacionais.

Os métodos tradicionais de ensino ainda estão presentes na formação do discente, mas o uso da tecnologia em sala de aula já é realidade. Se bem utilizada, como defendem os autores, facilitam o ensino de qualidade aos ingressantes do nível superior, além de minimizar a exclusão digital. O autor aponta essa exclusão para o nível superior de ensino, apesar dos Ensinos Fundamental e Médio sofrer com a ausência de tecnologias no processo de aprendizagem.

O capítulo seguinte adentra no conturbado período político e econômico de meados de 1990, e como tal momento influenciou a produção cinematográfica brasileira, vista como um período de estagnação da atividade artística brasileira, em especial o cinema. Doravante, foram criadas algumas leis de incentivo fiscal para as empresas responsáveis pela ajuda na produção de filmes nacionais. O capítulo “Políticas

⁴ RAMOS, Alcides Freire. Apontamentos em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”. In: CASTELO BRANCO, Edward de Alencar. (Org.). **História Cinema e outras linguagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009, p. 43.

⁵ A Embrafilme é um órgão federal criado em 1969, com a finalidade de fornecer recursos financeiros para a produção cinematográfica nacional. Retirado em: SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas telas: distribuição do cinema nacional**. São Paulo: Ecofalante, 2010, p. 33.

⁶ Conceito atribuído pelos críticos de cinema para designar toda a produção cinematográfica lançada após a extinção da Embrafilme, órgão estatal que financiava projetos artísticos, encerrando seus incentivos em 1990, durante o governo presidencial de Fernando Collor de Mello (1990 – 1992). Retirado em: NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas da década de 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

públicas do audiovisual no Brasil contemporâneo”, de Dennilson de Oliveira e Ulisses Quadros, traz os benefícios e as falhas da Lei Audiovisual e Rouanet. Essas leis beneficiam grandes empreendimentos no ramo cinematográfico, desconsiderando a produção de curta metragem e filmes de baixo orçamento. Os autores explicam melhor essa dificuldade presente nas leis de incentivo fiscal para a promoção cultural do país:

O questionamento que se faz diante dessa realidade é que, se os recursos são públicos e, em princípio, voltados para o incentivo ao surgimento de novos nomes nos diversos segmentos de produção artística, a decisão de sua aplicação não poderia estar vinculada a interesses meramente mercantis.⁷

Dessa forma, autores defendem que os patrocinadores restringem seu apoio, em particular, no eixo Sul-Sudeste, contando com um bom retorno do público. O conteúdo da produção fílmica, nesse caso, fica em segundo plano. Assim como a criatividade e a autonomia dos produtores, uma vez que as empresas colaboradoras do projeto impõe uma série de limitações, não destacando a diversidade do cinema brasileiro tampouco a competência dos profissionais da área.

O texto a seguir, assim como os demais, foca sobre o cinema nacional, seu diálogo com a História e o seu retorno financeiro e crítico. Luis Fernando Lopes Pereira e Jana Caroline Farias Melo tratam de “Lavoura Arcaica: para além do entretenimento e da indústria cultural”. Dirigido por Luiz Fernando de Carvalho, a partir do texto literário do romance de Raduan Nassar, o filme foi bem recebido pela crítica especializada, mas não foi apreciado pelo público. Os autores atestam que houve uma transposição do livro para as telas, sem recorrer às modificações necessárias para suprir as necessidades da linguagem e narrativa cinematográfica. Para tal impasse, o professor Robert A. Rosenstone nos alerta:

Em termos de conteúdo afirmativo, densidade intelectual ou revelações teóricas, os filmes sempre serão menos complexos do que a história escrita. No entanto, as suas imagens e movimentos e suas paisagens sonoras criarão complexidades vivenciais e emocionais desconhecidas para a página impressa.⁸

⁷ OLIVEIRA, Dennilson de; QUADROS, Ulisses. Políticas públicas do audiovisual no Brasil contemporâneo. In: OLIVEIRA, Dennilson de. (Org.). **História e Audiovisual no Brasil do Século XXI**. Curitiba: Juruá, 2011, p. 30.

⁸ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução Marcel Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 232-233.

O argumento dos autores de que o filme **Lavoura Arcaica** foi uma transposição literária para o cinema converge para a constatação de que à película foi atribuído um tom mais humanista, o que propõe reflexões acerca de temas atuais, como violência e sexualidade. Destarte, para os autores deste capítulo, o longa-metragem não é confortável aos espectadores que procuram filmes para somente para se distraírem, mas sim para um público que queria sentir a proposta da obra de Raduan Nassar nas telas do cinema.

A relação entre literatura e cinema também é discutida em “Narrativa literária e cinematográfica em Cidade de Deus”, de Patrícia da Silva Cardoso e Wilson Sasso. Sucesso de público e de crítica nacional e internacional, o filme teve o roteiro readaptado para se adequar a linguagem fílmica. Nas obras literárias, os personagens são desenvolvidos psicologicamente e ressaltados na sua individualidade. Nas telas, essas abordagens são relegadas, para dar ênfase nas ações dos personagens. Essa mudança da literatura para o cinema revela suas dificuldades, pois o tempo do filme é relativamente limitado, fazendo com que o roteiro privilegie certas passagens e descarte outras.

Contudo, seja nas obras cinematográficas **Lavoura Arcaica** ou **Cidade de Deus**, o cinema possui elementos que apenas a sétima arte detêm, como a trilha sonora, fotografia, posicionamento de câmera e a encarnação dos personagens, antes literários. Nos dois capítulos anteriores, vimos filmes que foram fiéis ou tiveram uma readaptação para o cinema, contudo ambos demonstraram sua intenção de passar determinada mensagem ao espectador, através dos recursos cinematográficos.

O filme **Desmundo**, de 2003, também foi analisado no texto “Desmundo e o futuro do passado”, de Marcela Lopes Guimarães e Rafael José Hinça. O diretor Alain Fresnot levou para as telas, a história das cartas do Padre Manoel de Nóbrega, escritas no século XVI. O livro, que carrega o mesmo título do filme, é da autora Ana Miranda, publicado em 1996.

O objetivo dos autores do artigo é analisar a visão contemporânea acerca do passado. Para o historiador Alcides Freire Ramos, “o filme histórico é aquele que, olhando para o “passado”, procura interferir nas lutas políticas do “presente”.⁹ Destarte,

⁹ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Bauru: EDUSC, 2002, p. 32.

o cineasta sofre com as indagações históricas do seu tempo, que apesar de estar reproduzindo um passado, suas obras sofrem interferências das questões do presente.

A obra do cineasta Alain Fresnot e o romance representam o cenário social brasileiro do período colonial, além de sublinhar o papel da mulher, seja europeia ou indígena, em que a última mantinha o estereótipo de pecadora. É impossível não relacionar esse episódio com as questões feministas contemporâneas, que desafiaram os campos políticos e sociais do país.

Algumas obras cinematográficas nos oferecem uma vasta pesquisa e reflexão sobre acontecimentos históricos. O filme **Lost Zweig**, de Sylvio Back não foge dessa proposta. Em “A maior tarefa na vida é descobrir como ser você mesmo: a identidade de Lost Zweig”, texto elaborado por Fabrícia Minetto, Rodrigo Gomes de Araújo e Rosanne Kaminski, onde aborda a película de 2003, baseada na biografia do escritor austríaco Stefan Zweig.

A questão que foi tratada no conteúdo do artigo é a distância do cineasta com o personagem principal. O lugar de Back se confunde com o lugar do historiador, pois ambos possuem um lugar social, que é decisivo pela escolha de determinado tema. Assim, os próprios autores alegam a “idolatria” de Back pelo escritor, alterando a composição histórica de alguns elementos do filme:

Pelas declarações do diretor do filme, percebemos sua admiração por Zweig e, além disso, notamos que Back associa sua própria trajetória à do escritor quando comenta ser descendente de imigrantes. A identificação do cineasta com a trajetória do escritor biografado se faz através da memória, que Back nos relata de sua convivência com imigrantes, expatriados, e também pelo fato de seu pai ser, como Zweig, um suicida.¹⁰

Portanto, a realização desse filme biográfico é manter-se viva a história de Zweig e de certo modo do cineasta Sylvio Back. O diretor demonstra adoração ao seu personagem, que segundo os autores do capítulo, existe uma tentativa de mitificar Zweig, por ser livre politicamente, mesmo que através do suicídio. Para Back, esse seria um ato heroico do seu próprio tempo, devido ao período crucial da ditadura militar.

O historiador Sérgio Buarque de Holanda também foi homenageado na cinebiografia de Nelson Pereira dos Santos, **Raízes do Brasil**, de 2004. É comum esse

¹⁰ ARAÚJO, Rodrigo Gomes de; KAMINSKI, Rosane; MINETTO, Fabrícia. A maior tarefa na vida é descobrir como ser você mesmo: a identidade em Lost Zweig. In: OLIVEIRA, Dennilson de (Org.). **História e Audiovisual no Brasil do Século XXI**. Curitiba: Juruá, 2011, p. 80-81.

gênero de filme contextualizar a vida e a obra do biografado. Tal filme poderia seguir esse pressuposto, com a divisão da sua trajetória acadêmica e pessoal. Contudo, para os historiadores Renato Lopes Leite e Raphael Guilherme de Carvalho, no texto “Rememoração e monumentalização de Sérgio Buarque de Holanda”, é evidente a cristalização da figura intelectual de Buarque de Holanda:

[...] a cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda se assemelha mais a um amontoado de informações e dados burocráticos organizados cronologicamente, que se resente de uma análise de maior profundidade no campo das ideias [...]. Assim, a cinebiografia sobre o historiador correu o risco de monumentalizar sua figura, engessando as múltiplas possibilidades de sentido.¹¹

Possivelmente com a intenção de angariar um maior número de espectadores, o cineasta enfatizou no documentário, passagens peculiares e curiosidades sobre Sérgio Buarque de Holanda, mas sua carreira profissional não foi aprofundada, apesar de ser a proposta do diretor. Porém, o cineasta não aproveitou a oportunidade de um estudo pormenorizado e interpretativo da grandiosa obra historiográfica do intelectual. Para os autores do capítulo, o próprio historiador Sérgio Buarque de Hollanda, não gostaria da homenagem cinematográfica, uma vez que o seu ofício “[...] é uma maneira específica de interpretar a mudança temporal de determinado sujeito histórico”.¹²

Assim como a maioria dos filmes citados acima, **Estômago** foi baseado em um conto chamado “Presos Pelo Estômago” de Lusa Silvestre, no penúltimo capítulo “Estômago, o filme”, escrito por Dennilson de Oliveira e Uliana Kuczynski. Seu roteiro, entretanto, foi modificado para materializar uma releitura cinematográfica do conto. A escolha do diretor foi feita a partir de suas predileções pessoais, uma vez que ele não esconde seu interesse pela culinária.

O tema foi uma surpresa, já que nunca havia sido abordado anteriormente. O filme inaugura o “gênero da comida” no país. Tal temática é comum em outras obras internacionais, fazendo com que **Estômago** inicie um processo de maior visibilidade do nosso cinema no exterior. O alimento no longa-metragem é visto sob o prisma histórico: suas relações sociais, seu simbolismo, seus conflitos, dentro da cultura brasileira.

¹¹ CARVALHO, Raphael Guilherme & LEITE, Renato Lopes. Rememoração e monumentalização de Sérgio Buarque de Holanda. In: OLIVEIRA, Dennilson de (coord.). **História e Audiovisual no Brasil do Século XXI**. Curitiba: Juruá, 2011, p. 88.

¹² Ibid., p. 95.

Por fim, o último capítulo suscita o papel histórico da Segunda Guerra Mundial no cinema nacional. Adriane Piovezan e Francisco César Alves Ferraz analisam analogicamente três filmes sobre o assunto, em “Imagens da sorte nos documentários brasileiros sobre a Segunda Guerra Mundial”. Os documentários foram observados pela sua forma e conteúdo, a questão da morte e a memória retratada no filme. São as obras cinematográficas: **Senta a Pua** (2000), dirigido por Erik de Castro; **A Cobra Fumou** (2002), de Vinícius Reis e **O Lapa Azul** (2007), de Durval Jr.

Uma nova safra de cineastas, que não tiveram contato direto com o período militar, decidiu se apropriar do tema histórico para a realização dos documentários. Não devemos esquecer-nos do “trauma” constante deixado pelo regime militar, que marcaram o período de 1964 até 1985.

Senta a Pua (2000), dirigido por Erik de Castro, reúne depoimentos de familiares e colegas que falam sobre os pilotos do Grupo de Caça e suas respectivas mortes, mitificando seus componentes e exaltando enquanto indivíduos. **A Cobra Fumou** (2002), de Vinicius Reis, possui um tom mais didático sobre a guerra, utilizando a narrativa em off para proferir o discurso sobre a guerra, além de ser um *road movie*, a fim de percorrer os caminhos dos combatentes de guerra. Tal documentário não foca na morte dos atuantes da guerra, mas nas suas histórias de expedição da Segunda Guerra Mundial. O último filme analisado foi **O Lapa Azul** (2007), de Durval Jr, onde os entrevistados são meros desconhecidos e integrantes da FEB (Força Expedicionária Brasileira), além de mesclar textos informativos sobre a guerra e imagens relativas ao período, a fim de retratar as angústias e as alegrias dos participantes da Segunda Guerra.

Cada documentário possuiu suas peculiaridades, seja por reforçar o caráter heroico de um único soldado ou por dar voz aos combatentes anônimos. Cada projeto deu seu recado final, como monumentalizar a versão dos fatos ou oferecer possibilidades interpretativas através de amplas pesquisas históricas.

Assim encerra a obra **História e Audiovisual no Brasil do século XXI**, mas as propostas para as soluções do cinema nacional estão distantes de se encerrar. O livro é uma vitrine resumida sobre recursos audiovisuais recentes do Brasil e sem dúvida, uma leitura agradável. É enriquecedora, pois ainda está em andamento à produção bibliográfica que nos remete a um estudo pormenorizado sobre os rumos do cinema nacional contemporâneo. O crítico Ismail Xavier afirma:

[...] o cinema brasileiro se recompôs, mas sem conseguir resolver nenhum desses dois pólos (a TV e a revolução *high tech* dos filmes *hollywoodianos*) da equação que expressa sua fragilidade institucional, ressalvadas de sua conquista estética.¹³

Mesmo assim fica difícil responder a pergunta inicial de Jean-Claude Bernardet porque o período revolucionário brasileiro ainda não se concretizou. Contudo, o cinema nacional conseguiu driblar muitas adversidades, oriundas muitas vezes das péssimas gestões públicas relacionadas à política cultural no Brasil que precisam ser reformuladas.

Uma boa leitura a todos!



www.revistafenix.pro.br

¹³ XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 45.