

OS ANOS 1990: DA CRISE À RETOMADA

Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada

Maria do Rosário Caetano

O cinema brasileiro viveu na primeira metade dos anos 1990 sua crise mais profunda. A produção, que chegara na década de 1970 a ocupar 35% do mercado interno, diminuiu de média de 80 filmes/ano para poucos títulos. Poucos e sem mercado de exibição. Resultado: os ingressos vendidos por filmes brasileiros na fase mais aguda da crise (1991-1993) reduziram-se a ponto da produção nacional ocupar apenas 0,4% do total. A hegemonia do cinema americano chegou ao seu momento máximo, já que, naquela década, cinematografias européias, asiáticas e latino-americanas (a mexicana em especial), que conheceram momentos de grande aceitação no mercado brasileiro, viviam período de retração.

Os anos difíceis tiveram início em 15 de março de 1990, quando Fernando Collor de Mello tomou posse na presidência da República. Através de decreto, ele extinguiu os organismos estatais de fomento e fiscalização do cinema brasileiro: a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), a Fundação do Cinema Brasileiro, que cuidava do curta-metragem e de projetos de produção e difusão cultural, e o Concine (Conselho Nacional de Cinema).

A situação começou a mudar, lentamente, quando a Lei do Audiovisual, aprovada pelo Congresso Nacional e sancionada pelo presidente Itamar Franco (substituto de Collor, que sofreu processo de *impeachment*), entrou em vigor. Seu pleno funcionamento (a lei foi sancionada em 20 de julho de 1993) se faria notar em 1995, com a estréia da comédia histórica *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, filme de Carla Camurati, e com a comédia romântica *O quatrilho*, de Fábio Barreto.

Antes de se chegar ao momento da Retomada, há que descrever o que foram os anos Collor. Eles foram realmente um tempo de penúria para o cinema brasileiro.

O país, que chegara a ocupar um terço de seu mercado interno graças ao excelente desempenho comercial de filmes como *Dona Flor e seus dois maridos*/11 milhões de ingressos, em 1976), viu tais índices minguarem de forma brutal.

Em nome da verdade histórica, porém, é preciso registrar que, em 1990 ano do furacão Collor – 47 filmes brasileiros foram concluídos. Vinham, claro, de projetos iniciados ainda no governo Sarney (1985-1990). Dezesseis deles eram filmes de empenho cultural (alguns mais, outros menos). Os outros 31 eram obras pornográficas. O gênero, que conhecera seu momento máximo em 1982, com *Coisas eróticas* (primeiro sexo explícito brasileiro, visto por espantosos 4.525.401 espectadores), ainda mostrava fôlego, passados oito anos de seu apogeu.

Em 1991, foram realizados 44 filmes, sendo 19 obras não-pornográficas. A produção de 25 filmes de sexo explícito (na linha de *As Aventuras eróticas de Dick Traça e Lambadas e lambidas*) testemunhava a capacidade de sobrevivência do gênero. Em 1992, ano em que Collor sofreu processo de *impeachment* (que o conduziu à renúncia), a produção nacional chegou ao seu momento mais difícil. Foram concluídos nove filmes. Até a produção pornográfica viu-se reduzida a quase nada: dois títulos.

A situação era tão difícil no período Collor, que os dois maiores festivais do país – o de Gramado, no estado do Rio Grande do Sul, e o de Brasília – foram obrigados a buscar novos caminhos. Gramado ampliou seu alcance ao cinema ibero-americano. Brasília contentou-se em “caçar cineasta a laço”. Ou seja, buscá-los onde estivessem e exibir os filmes que aparecessem, sem sonhar com qualquer tipo de seleção.

Em 1993, foram realizados 11 filmes, sendo dois pornográficos. Vale lembrar que o mercado interno estava de tal forma dominado pelo produto estrangeiro, que os poucos filmes realizados ou permaneciam inéditos, ou atingiam 20 mil espectadores, dado humilhante, pois infinitamente inferior a bilheterias teatrais.

Em 1994, já com a Lei do Audiovisual posta em prática, foram produzidos 12 filmes (só dois eram pornográficos). A partir de 1995, o filme de sexo explícito desaparece dos cinemas (dos 13 filmes produzidos, nenhum se filiava ao gênero). Com o Plano Real, o videocassete se popularizou. Tornara-se mais simples ver pornografia entre as quatro paredes de um quarto.

Insiste-se, aqui, nas referências ao filme pornográfico, pois ele constituiu, de 1970 até a primeira metade dos anos 1990, em força significativa no cinema brasileiro. Nasceu como comédia de costumes salpicada com palavrões e insinuações sexuais, em versão menos elaborada da comédia italiana, aquela praticada por Lando Buzzanca e assemelhados. E ganhou o nome de pornochanchada, ou seja, a soma de chanchadas (comédias musicais que constituíram fenômeno de público dos anos 1930 aos 1950) ao prefixo porno (de pornográfico). Da média de 80 títulos realizados no Brasil dos anos 1970, mais da metade era de pornochanchadas.

Houve momento em que a classe média, platéia sintonizada com a sofisticação comercial e industrial do cinema norte-americano, passou a identificar o cinema

brasileiro com apenas duas de suas vertentes. Dizia-se que os realizadores só queriam saber de sexo (pornochanchadas) ou de miséria (tema dos filmes do Cinema Novo, que não chegaram ao grande público, mas emprestaram prestígio e imagem ao país).

Retomada

Ao retomar seu curso a partir de 1995-1996, com o sucesso de público de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, e a indicação de *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, ao *Oscar* de melhor filme estrangeiro, o cinema nacional mostrou que havia superado seu momento mais crítico. A produção do ano de 1996 alcançou a marca de 27 títulos. Em 1997, caiu para 23. Mesmo assim, a venda de ingressos firmou-se entre de 7% a 10%. Pouco, mas significativo, se comparado com os 0,4% do período Collor.

Nos últimos cinco anos, a produção apresentou melhoras quantitativas e significativas: 27 longas em 1998; 33 em 1999; 35 em 2000; 36 em 2001, e quase 40, em 2002. O país produziu, de 1994, ano um da Retomada, até 2002, perto de 200 longas-metragens e 780 curtas-metragens.

A maioria dos longas-metragens contou com recursos oriundos dos dois mecanismos previstos na lei 8.695/93, a do Fomento ao Audiovisual. Em seu Artigo I, a lei prevê que a aquisição de Certificados de Investimentos Audiovisuais será abatida no imposto de renda de empresas e/ou pessoas físicas. Os Certificados são regulamentados pela Comissão de Valores Mobiliários. Antes, porém, eles têm que passar por avaliação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), organismo consolidado no último ano do governo Fernando Henrique Cardoso (1994-2000).

O segundo mecanismo (Artigo III) faculta às empresas estrangeiras que mantêm negócio cinematográfico no país (em maioria as *majors* norte-americanas, tipo Columbia, UIP, Fox ou Warner) a utilização de até 70% do imposto devido ao Estado (quando da remessa de lucros às suas matrizes) em co-produção de filmes brasileiros.

A pequena tradição do empresariado brasileiro em investir no cinema nacional obrigou o Estado – através da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, e de secretarias de Cultura de governos estaduais e municipais – a continuar promovendo concursos públicos de fomento cinematográfico. Em boa parte dos casos, somaram-se prêmios públicos a aportes vindos da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet (esta destinada ao fomento artístico em geral). Empresas estatais, como a Petrobrás e BR Distribuidora e o Banco Nacional de Desenvolvimento Social e Econômico (BNDES) deram significativo apoio ao cinema brasileiro.

Globalização

No primeiro momento da Retomada, os cineastas brasileiros voltaram-se para fontes históricas (*Carlota Joaquina, Lamarca*), adaptações de obras literárias (*A terceira margem do rio, As meninas, O guarany, Tieta do agreste*) e ao cangaço ou *nordestern* (termo cunhado pelo crítico Muniz Vianna, em analogia ao *western*, gênero povoado por *cowboys*, similares ao cangaceiro do Nordeste do Brasil).

Vale lembrar que, em 1954, o Festival de Cannes deu ao filme *O cangaceiro* (1906; 1982), de Lima Barreto, o prêmio de “melhor produção de aventura”. Seus atores, paisagem (o Nordeste dominado pelo atraso cultural e o coronelismo, ambiente em que o cangaceiro surgia como espécie de “bandido social”) e, principalmente, sua trilha sonora (com canções folclóricas) tiveram significativa repercussão.

O cangaceiro voltaria a povoar dois filmes (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964, e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969), de Glauber Rocha (1939-1981). Os dois foram exibidos em Cannes. E ajudaram a difundir, no Brasil e no exterior, a imagem simbólica do cangaceiro. Nos anos 1960, o país viveu verdadeira febre *nordestern*. Títulos de pouco empenho artístico se somavam nas telas: *Lampião, O rei do cangaço; Cangaceiros de Lampião; Corisco, o diabo loiro; Três cabras de Lampião; A morte comanda o cangaço* e assemelhados. O gênero esgotou-se, causando cansaço no público e gerando muitos epígonos.

Na fase da Retomada, porém, o *nordestern* voltou com quatro produções: *A saga do guerreiro aluminoso* (1994) e *Corisco & Dadá* (1996), ambos de Rosemberg Cariry; *O cangaceiro* (1997), *remake* dirigido por Aníbal Massaíni, e *Baile perfumado* (1996), da dupla pernambucana Lírio Ferreira & Paulo Caldas. Desses, o mais importante, sem dúvida, é *Baile perfumado*. Afinal, foi o único que renovou o tema, fertilizando-o com influências da cultura *pop*, em especial a rica produção sonora do *mangue beat*, movimento musical liderado pelo compositor Chico Science (1966-1997).

O que se nota nos filmes da primeira fase da Retomada é que eles parecem acreditar na inserção do cinema brasileiro no mercado internacional. O discurso neoliberal, que prega a expansão de mercados, seduz boa parte dos realizadores. A atriz e diretora Carla Camurati realiza a neo-chanchada histórica *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, registro da fuga dos reis de Portugal para o Rio de Janeiro, visto através do olhar de menina que escuta a narração feita (em língua inglesa) por um escocês. Ou seja, a história brasileira, vista como farsa, passa pelo filtro estrangeiro.

A presença de personagens estrangeiros se faz sentir em duas dezenas de filmes. Em *Jenipapo* (1995), de Monique Gardenberg, um padre (interpretado pelo ator belga Patrick Bauchau) se envolve, no Brasil, em conflitos de terra. *Michael Coleman*, jornalista norte-americano (interpretado pelo canadense Henry Czerny), chega ao Rio de Janeiro disposto a desvendar as intenções político-conservadoras da elite nativa, fator de impedimento do processo da reforma agrária.

No filme, trabalhadores rurais sem-terra acabam como meros coadjuvantes dos dois protagonistas, vindos de fora. E a língua inglesa torna-se o idioma oficial da narrativa, criando situações inexplicáveis. Numa redação de jornal, a pauta do dia é debatida em inglês.

Os exemplos se multiplicam: *O monge e a filha do carrasco* (1996), de Walter Lima Jr.; *Como nascem os anjos* (1996), de Murilo Salles; *Navalha na carne* (1997), de Neville D’Almeida; *O que é isso, companheiro?* (1998), de Bruno Barreto; *For all, o trampolim da vitória* (1998), de Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz; *Bela Donna* (1998), de Fabio Barreto; *Bossa Nova* (1999), de Bruno Barreto; *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira; *Oriundi* (1999), Ricardo Bravo; e *Amélia* (1995; 2000), de Ana Carolina.

O monge e a filha do carrasco, do diretor cinemanovista Walter Lima Jr., constitui caso singular. O filme, produzido com capital norte-americano e tendo o brasileiro Joffre Rodrigues como produtor-executivo, reuniu elenco brasileiro (exceção para o ator norte-americano Paul Dillon). O fotógrafo e o diretor de arte também são brasileiros. A ambientação é integralmente brasileira (a cidade histórica de Ouro Preto, em Minas Gerais). Mas o romance que deu origem ao filme (de autoria de Ambrose Bierce) é norte-americano. E o idioma corrente da narrativa é o inglês. Para evitar o constrangimento de ver brasileiros, em seu dia-a-dia, falando idioma que desconhecem, Walter Lima Jr. e seus co-roteiristas Willian Kemper e Toby Coe desterritorializaram a trama, centrada na paixão de um jovem monge (Murilo Benício) pela jovem filha (Karina Barum) de um carrasco. Mas o filme, mesmo assim, causa estranhamento. Tem algumas qualidades (todas tributáveis ao talento de Walter Lima Jr.), mas não passa de um produto audiovisual do mundo globalizado.

Navalha na carne, peça do dramaturgo Plínio Marcos (1935-1999), foi transformada, em 1969, em filme, preto-e-branco e com elenco de ponta (Glaucete Rocha, Jece Valadão e Emiliano Queiroz). Vinte e oito anos depois, Neville D’Almeida retomou o texto teatral para realizar filme em cores, com elenco encabeçado pela atriz Vera Fischer. Vera chegou ao cinema nos tempos da pornochanchada, firmou-se como atriz de TV e tornou-se dona de significativa capacidade de atrair público. O ator cubano Jorge Perugorría, então no auge do sucesso, por causa de *Morango e chocolate* (1995), de Alea & Tabío, foi convocado para contracenar com ela. A narrativa sofreu adaptação para justificar o sotaque espanhol do precário português de Perugorría. O personagem – um cafetão brasileiro – ganhou origem portenha. Ou seja, vinha dos arrabaldes de Buenos Aires. O globalizado cafetão não agradou ao público brasileiro, e a bilheteria do filme resultou modesta.

O que é isso, companheiro?, baseado em *best-seller* homônimo de Fernando Gabeira, confronta jovens guerrilheiros brasileiros ao embaixador Charles Elbrick, dos EUA (interpretado por Alan Arkin). Em 1969, os guerrilheiros (militantes de grupos clandestinos que recorreram à luta armada) seqüestraram o diplomata norte-americano. Elbrick foi libertado em troca de 15 prisioneiros políticos (que foram

embarcados num avião rumo ao exílio). O filme, que tem qualidades e foi finalista ao Oscar estrangeiro em 1998, causou grande controvérsia na imprensa brasileira por demonizar um dos guerrilheiro (Jonas), humanizar um torturador e depositar no embaixador norte-americano capacidades (de sensatez e sabedoria) que faltavam aos rebeldes.

For all, o trampolim da vitória tem a base naval de Parnamirim Field, situada em Natal (capital do estado do Rio Grande do Norte), como cenário. Durante a Segunda Guerra Mundial, 15 mil soldados norte-americanos foram estrategicamente deslocados para a base, a maior entre as localizadas fora do território dos EUA. Um *mix* de chanchada e telenovela compõe a narrativa, que mostra, superficialmente, relacionamentos e embates entre os moradores da provinciana Natal (então com apenas 40 mil habitantes) e os militares da base norte-americana. Como pano de fundo, ingênuo culto ao cinema de Hollywood. A sedução que os estrangeiros exercem sobre os nativos é vista sem distanciamento crítico.

O nome de Luiz Carlos Barreto nos créditos de *Bella donna* é fonte de incômodo. Afinal, o mais conhecido dos produtores brasileiros foi um dos pilares do Cinema Novo. Além de produzir títulos importantes do período, ele fotografou *Vidas secas* (1964), de Nelson Pereira dos Santos, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Em *Bela donna*, Barreto pratica o cinema que combateu nos anos 1960. Na mais importante década da história do cinema brasileiro, diretores oriundos (em maioria) das universidades propunham filmes sobre a realidade brasileira vista por olhares descolonizados. *Bela donna* submete-se aos ditames do colonizador. Dois estrangeiros (interpretados pela canadense Natasha Henstridge e o americano Andrew McCarthy) chegam ao litoral do Nordeste brasileiro. Ele se entrega ao trabalho, enquanto ela se relaciona com os nativos e se apaixona por um pescador. A matriz do filme – o romance *Riacho doce*, de José Lins do Rego – se esgarça e o resultado é narrativa desfibrada e servil aos padrões hollywoodiano-globalizados.

Bossa nova, outra produção do clã Barreto, também foi realizado de olho no mercado americano. Seu ponto de partida é o texto literário de Sérgio Sant’Anna (*Senhorita Simpson*). Bruno Barreto tomou muitas liberdades e desenhou narrativa protagonizada por *Mary Ann* (Amy Irving, ex-senhora Steven Spielberg), ex-aeromoça norte-americana, que ministra aulas de inglês para brasileiros. Ao som de clássicos da bossa nova, o filme, comédia romântica de corte nostálgico, mostra uma Ipanema idealizada. Mais um personagem estrangeiro (Stephen Tobolowsky) entra na narrativa, pois apaixona-se, via internet, por uma brasileira. E vem ao Rio, ao encontro dela.

Hans Staden foi concebido por seu diretor, Luiz Alberto Pereira, como parte do calendário das comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil. Por isso, o diretor buscou na história colonial brasileira a sua matéria-prima. Ou seja, o confronto entre o viajante alemão Hans Staden, vítima de naufrágio, e os índios

Tupinambá. Quando é aprisionado pelos Tupinambá, inimigos dos colonizadores portugueses, Hans Staden corre o risco de ser devorado em banquete antropofágico. Para livrar-se de tão cruel destino, ele se faz passar por francês (aliados dos Tupinambá). Acaba desmascarado. Mas consegue safar-se até ser salvo por corsários franceses que o trocam por baú de mercadorias. O filme, que nasceu como sátira feroz (seu nome original era *Lá vem nossa comida pulando*, referência direta ao canibalismo praticado pelos Tupinambá), mudou de rumo em seu processo de produção e resultou em épico histórico de visíveis qualidades técnicas.

Oriundi é o símbolo perfeito do cinema globalizado que se praticou no país no tempo do Real. O diretor Ricardo Bravo construiu sua história em torno do ator Anthony Quinn, famoso no mundo inteiro por desempenhos históricos em filmes de Fellini (*A estrada da vida*); em *Zorba, o grego* e *Lawrence da Arábia*. Criou para o ator o papel de nonagenário imigrante italiano que vive em Curitiba, capital do estado do Paraná, e relembra paixões do passado. Nada convence no filme, marcado por incômodo artificialismo.

No contexto das produções que colocaram brasileiros em contato com personagens estrangeiros, três filmes merecem tratamento especial, pela qualidade e consistência de seus projetos: *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles; *Baile perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, e *Amélia*, de Ana Carolina.

Em *Como nascem os anjos*, Murilo Salles, realizador de obra significativa e coerente, coloca brasileiros favelados em confronto com rico advogado norte-americano (interpretado pelo novaiorquino Larry Pine), morador de região nobre do Rio de Janeiro. No momento em que ele recebe a visita da filha (Ryan Massey), algo de terrível acontece. *Maguila* (André Mattos), soldado do tráfico de drogas, que acabara de matar o chefe *Camarão* (Enrique Diaz), foge na companhia da mulher (uma menina de 13 anos, chamada *Branquinha*) e de um amigo dela (o garoto *Japa*). Dado corriqueiro (*Maguila* quer urinar em lugar reservado), leva o trio da favela para dentro da casa do milionário, no exato momento em que ele saía da garagem.

O que se vê – a partir da entrada do traficante e dos dois adolescentes na casa do milionário – é uma soma de comédia de erros com drama social. O confronto de classes – ricos norte-americanos *versus* favelados brasileiros – dá origem a filme denso e original. E – fato significativo – *Como nascem os anjos* foi concebido no momento em que o cinema brasileiro dava as costas às mazelas do subdesenvolvimento.

Em *Baile perfumado*, o mascate libanês Benjamin Abrahão, autor do seminal documentário *Lampião, o rei do cangaço* (1936), é o personagem central. Ele, com seu desejo de fotografar e filmar o bando do cangaceiro Lampião, serve-se de sua amizade com padre Cícero (1844-1934), misto de religioso e coronel nordestino, para atingir seu objetivo. A ousadia do mascate custará caro. As imagens que produziu de Lampião e bando acirram os brios da polícia e do ditador Getúlio Vargas. O presidente, que comanda o país com leis draconianas (Estado Novo), manda

interditar o filme e coloca volante policial no encalço de Lampião. O cangaceiro será assassinado junto com Maria Bonita, sua mulher, em 1938. O mascate-cineasta morrerá assassinado numa briga de rua, no mesmo ano. Seu legado fertilizará filmes como o média-metragem *Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares (1965); *Corisco & Dadá* (1996) e, claro, *Baile perfumado*.

Amélia, de Ana Carolina, a mais criativa e inquieta das diretoras brasileiras, promove reflexão sobre a identidade nacional. Ao registrar o olhar estrangeiro (do civilizado europeu, representado pela diva francesa *Sarah Bernhardt*, Béatrice Agenin) sobre habitantes de país selvagem-tropical (representado por duas caipiras mineiras, as irmãs *Francisca*, Myrian Muniz, & *Oswalda*, Camila Amado, e a criada delas, *Maria Luíza*, Alice Borges). O filme, denso e recheado de idéias provocadoras, constitui-se num dos grandes momentos do cinema brasileiro da Retomada. O embate entre a diva francesa e as caipiras brasileiras nada tem de servil ao modelo globalizado. Muito pelo contrário, o coloca em xeque.

Dois filmes da Retomada – *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas, e *Dois perdidos numa noite suja* (2002), José Joffily – chamam atenção por mostrarem fenômeno novo (para não dizer inexistente) em nossa tradição cinematográfica: brasileiros que deixam o país para viver como imigrantes em outros países. No primeiro caso, na Europa. No segundo, nos EUA.

O Brasil sempre foi um país receptor de imigrantes. Ouve-se desde pequeno que “São Paulo é a maior cidade italiana situada fora do território italiano), pois nela vive um milhão de italianos e descendentes. Diz-se, também, que o Brasil tem a maior população japonesa fora do território nipônico. Pois, nos anos 1990, em especial no governo Collor, os brasileiros começaram a emigrar. Walter Salles registrou o fenômeno em *Terra estrangeira*. Seu protagonista, o jovem *Paco* (Fernando Silva Pinto), perde a mãe no dia 16 de março de 1990, ou seja, no alvorecer do governo Collor. O comando do país anuncia pacote econômico que confisca provisoriamente poupanças bancárias. Ao ouvir a notícia, sua velha mãe sofre ataque cardíaco. Com a vida em colapso, *Paco* resolve realizar o sonho materno (regressar à Espanha natal). Para custear a viagem, leva objeto contrabandeado até Lisboa. Em Portugal conhece a desgarrada *Alex* (Fernanda Torres) e, juntos, protagonizam vertiginosa história policial.

José Joffily, em *Dois perdidos numa noite suja*, registra o fenômeno migratório de brasileiros (a maioria da cidade de Governador Valadares, Minas Gerais), que, em condições adversas (sem *green card*), procura melhores condições de trabalho nos EUA. No filme, uma jovem (Debora Falabella), que se faz passar por homem, sonha tornar-se estrela do *rap* enquanto se prostitui pelas ruas. Ela divide moradia com *Tônho* (Roberto Bomtempo), rapaz humilde, que tenta juntar dinheiro para regressar ao Brasil. Os dois brasileiros são a escória da sociedade. Nenhum dos dois consegue realizar os sonhos que os levaram a Nova York, cidade mais rica e influente do planeta.

O fim do “sonho globalizado” que dominou o cinema brasileiro nos primeiros anos da Retomada se fez sentir a partir de 1998, quando reeleito presidente da República, Fernando Henrique Cardoso foi obrigado a desvalorizar o Real, a moeda brasileira, que, por quase seis anos, se equiparara ao dólar. Com moeda fraca, o Brasil (e algum tempo depois, Argentina e vizinhos) caiu *na real* e voltou a se enxergar como país em desenvolvimento. Não mais, ilusoriamente, como nação do Primeiro Mundo.

A nova realidade motivou os cineastas – em especial os jovens – a apostar num cinema mais visceral. Ao invés de imitar a matriz (Hollywood) a opção se faz por histórias mais instigantes e fortes. Ao invés de orçamentos inflados, filmes de baixo custo. Ao invés de tramas sem compromisso, filmes preocupados com a exclusão social, o sistema prisional, o racismo e a violência urbana.

Exclusão social

Na segunda metade dos anos 1950 (com Nelson Pereira dos Santos e seus filmes *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*) e na década de 1960 (com a parte mais significativa do Cinema Novo) o interesse pela realidade social e econômica dos deserdados sociais (retirantes, migrantes e favelados) era enorme. Mas, desde aquela época, nunca mais se viu tamanho interesse temático pelos excluídos quanto agora. Houve, claro, filmes importantes como *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), de Hector Babenco, hoje um clássico. Mas, junto com o novo milênio, surgiu significativa safra de filmes sobre aqueles que não foram atendidos pelos milagres prometidos pela globalização.

Ao cenário das favelas e periferias somou-se o ambiente dos presídios, morada compulsória de muitos que saíram dos barracos de madeira ou papelão direto para o cárcere. Diz-se que, no Brasil, "as prisões são feitas para os que ganham tostões, jamais para os que ganham milhões".

As periferias e favelas – vistas ora como “território de bandidos” ora como espaço de gente comum em busca da sobrevivência – são cenários de *Como nascem os anjos* e *Seja o que Deus quiser!*, ambos de Murilo Salles; de *Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*, de Paulo Caldas & Marcelo Luna; *Santo forte* e *Babilônia 2000*, ambos de Eduardo Coutinho; *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi; *Urbânia*, de Flávio Frederico; *O invasor*, de Beto Brant; *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles; *Uma onda no ar*, de Helvécio Rattón (sobre a Rádio Favela); de *Ônibus 174*, de José Padilha; de *Rua 6, sem número*, de João Batista de Andrade, e de *Cama de gato*, de Alexandre Stockler (que leva seus personagens, de classe média, para um lixão, na periferia). Assim como *De passagem*, Ricardo Elias; *Contra todos*, de Roberto Moreira; *Prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento; *Dia de visita*, de André Luiz da Cunha; *Carandiru*, de Hector Babenco (estes três últimos ambientados em presídios), e de *À margem da imagem*, de Evaldo Mocarzel (primeira parte de tetralogia dedicada aos

marginalizados, a se completar com *À margem do concreto*, sobre os Sem-Teto que, organizados ou informalmente, invadem prédios públicos, *À margem do lixo*, sobre excluídos que vivem de restos – tema do já clássico *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado – e *À margem do consumo*, sobre favelados que dispõem de cartão de crédito e de voraz espírito consumista).

Nos anos 1960, o cinema latino-americano (brasileiro, cubano, argentino e até boliviano, com Jorge Sanjinés) acreditou na "descolonização" do olhar do espectador. Somou influências do Neo-realismo italiano e da *Nouvelle vague* francesa às idéias de Brecht (teoria do distanciamento) e da vanguarda soviética (Eisenstein).

Os cineastas alimentaram-se de crença numa estética transformadora (leia-se revolucionária, pois cada filme era encarado como arma na luta pela libertação política, econômica, social e cultural de cada país atormentado pelo subdesenvolvimento). A equação não funcionou (nem financeiramente, pois os filmes tiveram platéias reduzidas) e as ditaduras triunfaram na América Latina. Glauber, em *Terra em transe*, filme ficcional que acabou transformando-se no maior "documentário" brasileiro já feito sobre o populismo, registrou este processo. Nos anos 1970 a proposta da "descolonização" do olhar foi, paulatinamente, perdendo terreno.

Na segunda metade da década de 1980, com o *Neon-Realismo* (termo cunhado por Matinas Suzuki), preocupar-se com a tragédia social brasileira tornou-se *out* (fora de moda). Vale lembrar frase do cineasta paulista Wilson Barros (1948-1992), um dos nomes da linha de frente do *Neon-realismo*. Ao apresentar seu longa-metragem, *Anjos da noite*, no Festival de Brasília, em 1988, ele disse: "quem gosta de raiz é mandioca". O país queria fazer um cinema que pouco ou nada tinha a ver com o Cinema Novo (preocupado com as causas do subdesenvolvimento, com o populismo de nossos governantes, com as más condições de vida no campo e nas periferias das grandes cidades) e seu projeto de "descolonização do olhar".

Todo rótulo é redutor. O *Neon-realismo* (o termo mais adequado seria o *Neon-onirismo*, já que os filmes mais representativos dessa vertente – *Anjos da noite*, de Wilson Barros; *Cidade oculta*, de Chico Botelho; *A dama do Cine Shangai*, de Guilherme de Almeida Prado, e *Brasa adormecida*, de Djalma Limongi – tinham o próprio cinema como fonte de inspiração). Esses filmes – já que estruturados sobre a metalinguagem – ocupavam-se mais do universo onírico do próprio cinema que da realidade que os circundava.

Nos anos 1990, com a globalização e a moeda (Real) forte, os brasileiros pensaram que estavam no Primeiro Mundo. Começaram a fazer filmes caros, sem alma, sem proposta. O filme nascia (se formatava) a partir do dinheiro arrecadado com as leis de incentivo e não da necessidade de expressão de seu "criador". Quando o Real (a moeda) começou a despencar e o manifesto cinematográfico Dogma 95 (dos dinamarqueses Lars Von Trier, Thomaz Vinterberg & Soren Kragh-Jacobsen) questionou o "cinema milionário" que se fazia em países-satélites da indústria hollywoodiana, o sinal de alarme soou no Brasil.

Cineastas paulistas (Toni Venturi, Fernando Bonassi, Roberto Moreira, entre outros) se reuniram para discutir o filme de Baixo Orçamento (o hoje popular B.O.). Em São Paulo, o jovem cineasta negro, Jefferson De, lançou o manifesto Dogma Feijoada, com sete mandamentos-geradores de cinema capaz de tratar a temática negra com ousadia estética e sem paternalismos. Alexandre Stockler e amigos criaram o TRAUMA – Tentativa de Realizar Algo Minimamente Audacioso).

Alguns, no Rio de Janeiro (caso de Murilo Salles), perceberam a realidade concreta e abraçaram a nova proposta: filmes baratos, com poucas locações, elencos sem grandes salários e, principalmente, antenados com a tragédia social brasileira. Em especial, com os brasileiros que sobrevivem em condições brutais nas favelas, periferias e prisões. Um novo cinema, vigoroso e sintonizado com a tragédia da exclusão social brasileira, tornou-se a mais fértil vertente do cinema nacional.

Documentário

No campo do cinema documental, o interesse pelos excluídos sociais tem longa tradição. O veterano Eduardo Coutinho, mestre para muitos jovens, desempenhou e continua desempenhando importante papel. Seus documentários *Santo forte e Babilônia 2000*, ambientados em favelas cariocas, estão profundamente enraizados na tragédia social brasileira. O que mais fascina em seus filmes é que ele criou o que se pode chamar de “Dramaturgia do ouvir”. Não há clichês, nem histórias prontas em seus filmes. Os personagens que povoam seus documentários – seja Dona Tereza, a diarista que cozinha para os patrões da Zona Sul, seja a favelada e ex-hippie que canta *Summertime* – revelam de si o que têm de melhor. Coutinho e sua câmara estão ali (no ambiente de filmagem) para ouvir, não para colher depoimento rápido ou frases recheadas de chavões.

Entre os filmes documentais de empenho social merecem destaque *O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (1999), de Paulo Caldas & Marcelo Luna; o seminal *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles & Kátia Lund, que traçou o novo quadro da violência urbana ligada ao tráfico de drogas; e, principalmente, *Ônibus 174*, de José Padilha. Este último filme, que mergulha fundo no perfil social, emocional e econômico dos meninos de rua cariocas (personificados no sobrevivente do Massacre da Candelária, Sandro do Nascimento, que seqüestrou o ônibus 174, matou uma refém e foi morto pelos policiais), causou verdadeira comoção no país.

As expectativas que cercaram *O prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento, e *Dia de visita*, de André Luiz da Cunha, eram as melhores possíveis. Assim – a se julgar pelas qualidades do curta *À margem da imagem*, de Evaldo Mocarzel – a tetralogia dos marginais (imagem, concreto, lixo e consumo) ofereceu bom material de reflexão aos espectadores brasileiros. Em especial, aos governantes e formadores de opinião.

Para enfrentar o tema da marginalidade, só não vale ter saudades dos bons tempos do Cinema Novo, quando o corpo-a-corpo dos cineastas com a tragédia social brasileira era dos mais instigantes. Esperar que a nova geração faça filmes como os cinemanovistas é estar em dissintonia com nosso tempo. Glauber alimentou-se de Eisenstein, Brecht & Rossellini. Não havia vídeo-clipe naquele tempo. A TV era indigente. A publicidade engatinhava. O Brasil de hoje – país concreto que forma jovens realizadores – está plugado na tomada de todas estas fontes fertilizadoras. E, entre essas fontes, o impacto do cinema independente americano é total. Basta lembrar de Quentin Tarantino.

Três livros e um disco

Três livros e um disco servem de fonte inspiradora e espécie de manifesto para o novo olhar do cinema brasileiro rumo à periferia. O primeiro livro foi o romance *Cidade de Deus*, do ex-favelado Paulo Lins, publicado em 1997 pela Companhia das Letras, transformado em filme por Fernando Meirelles.

O segundo – *Estação Carandiru* (1999), do médico Drauzio Varella – virou filme pelas mãos do experiente Hector Babenco, em 2002. *Best-seller*, o livro comoveu a milhares de leitores e ficou mais de 138 semanas na lista dos mais vendidos.

O terceiro, de caráter ensaístico – *A negação do Brasil*, escrito pelo cineasta e pesquisador Joel Zito Araújo (Editora Senac/2000) – promove análise do tratamento recebido pelo negro na telenovela brasileira. Também virou filme, o documentário de mesmo nome, dirigido por seu autor (Joel Zito Araújo, 2000).

O disco que chamou atenção para o crescimento do movimento *hip hop* na periferia das grandes cidades brasileiras foi *Sobrevivendo no inferno*, do grupo Racionais MC's (produzido pela Cosa Nostra, selo alternativo do próprio grupo). Duas faixas desse disco – *Diário de um detento* e *Capítulo 4, versículo 3* – tiveram grande impacto sobre artistas preocupados com a questão da exclusão social.

Paulo Lins cresceu na Cidade de Deus, pois sua família foi removida para a imensa favela que nascia. A partir de suas próprias vivências no local e de pesquisa que realizou como assistente da antropóloga Alba Zaluar, reuniu material para seu primeiro romance ficcional, *Cidade de Deus*.

O cinema entrou na vida de Paulo Lins em 1997, quando os diretores João Moreira Salles e Kátia Lund o procuraram para que desse depoimento sobre a violência urbana ligada ao tráfico de drogas, tema do documentário *Notícias de uma guerra particular*.

No ano seguinte, Cacá Diegues leu *Cidade de Deus* e viu *Notícias de uma guerra particular*. Ficou tão impressionado que encomendou os diálogos de *Orfeu* ao jovem escritor. Em 1998, a cineasta Lúcia Murat o procurou para que, juntos, trabalhassem o roteiro de *Quase dois irmãos*.

Em 1999, Fernando Meirelles comprou os direitos de adaptação para cinema do livro *Cidade de Deus*. O roteiro foi escrito por Bráulio Mantovani. Concluído, o filme foi ao Festival de Cannes e alcançou boa repercussão. No Brasil, onde estreou em 30 de agosto de 2002, transformou-se em fenômeno de público (3.100.000 ingressos em 20 semanas) e em matéria de fervorosa discussão. A antropóloga Alba Zaluar viu nele um filme cuja matriz está "mais nos guetos *black* norte-americanos, que nas favelas brasileiras". Para Eduardo Sousa Lima, "*Cidade de Deus*, um filme tipo 'pipoca engajada', promove chacina *fashion*". Alexandre Werneck radicalizou ainda mais ao definir o filme como uma "excrecência política". Os elogios, porém, foram numericamente maiores. Ely Azeredo, Eros Ramos de Almeida, Isabella Boscov, Matthew Shirts, Carlos Alberto Mattos, Susana Schild, entre muitos outros, receberam *Cidade de Deus* com grande entusiasmo.

O filme narra a história da implantação do tráfico de drogas na favela carioca de Cidade de Deus, da década de 1960 ("fase romântica" se comparada com os dias atuais), passando pelos anos 1970 e chegando ao 1980, quando se profissionaliza, lança mão de armas pesadas e passa a arrematar crianças de 10 a 18 anos como força de trabalho.

Antes do romance *Cidade de Deus* migrar para as telas, uma de suas histórias – a de Acerola e Laranjinha atrás de grana para ir a uma festa – deu origem ao "curta laboratório" *Palace II*, que, por sua vez, serviu de plataforma à série televisiva *Cidade dos Homens*.

Com Breno Silveira e Kátia Lund, Paulo Lins preparou o roteiro do longa ficcional *A história de Dé*. O novo projeto será dirigido por Breno Silveira, fotógrafo da Conspiração Filmes. Se *Cidade de Deus* – como observou Alba Zaluar – isola os favelados num gueto semelhante aos registrados por Spike Lee ou John Singleton, *A história de Dé* (ou Posto Nove) vai misturar favelados e gente das camadas ricas da sociedade carioca.

Anexos

Dois aspectos da produção cinematográfica na Retomada (1994-2002) merecem destaque. Primeiro, o crescimento da presença feminina na direção cinematográfica (histórico reduto masculino). Segundo, a regionalização da produção (a hegemonia do Eixo Rio-São Paulo prossegue, mas 10 estados (espalhados pelas cinco regiões que compõem o país) produziram filmes de longa-metragem.

Presença feminina

Até os anos 1990, apenas 31 mulheres haviam dirigido longas-metragens no Brasil. O quadro se alterou de forma sensível na década da Retomada. Nos últimos 12 anos (1990-2002), 41 mulheres estrearam no cinema brasileiro de longa-metragem e dirigiram 63 filmes.

Nos anos 1930, somente uma brasileira (Cleo Verberena/*O mistério do dominó Preto*/1930) assumiu a função de diretora. Na década seguinte, apenas duas (Gilda de Abreu, com *O ébrio*/1946, e *Coração materno*/1949) e Carmen Santos (*Inconfidência Mineira*/1948). Nos anos 1950, mais duas (Maria Basaglia com *O pão que o diabo amassou*/1957, e *Macumba na alta*/1958, e Carla Civelli (*Um caso de polícia* /1959).

O dado mais espantoso se verifica na libertária década de 1960, quando o Cinema Novo brasileiro obteve prestígio internacional: uma única mulher, Zélia Costa, conseguiu realizar um único filme (*As Testemunhas Não Condenam*/1961) nos anos em que o grupo de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos & Ruy Guerra reinou absoluto.

Em compensação, na década de 1970, 13 diretoras entraram no mercado cinematográfico brasileiro. Inclusive Ana Carolina e Tizuka Yamazaki, as mais produtivas. A primeira dirigiu seis longas (*Getúlio Vargas, Mar de rosas, Das tripas coração, Sonho de Valsa, Amélia e Gregório de Mattos*), e a segunda, nove (*Gaijin, Parahyba, Patriamada, Lua de cristal, Fica comigo, Noviço rebelde, Xuxa requebra, Xuxa popstar e Gaijin II*).

Os dados se mantiveram significativos nos anos 1980. Onze novas diretoras realizaram seus filmes. Uma delas, a festejadíssima Suzana Amaral, autora de *A Hora da Estrela* (1985), seqüenciado com *Uma vida em segredo* (2002).

Fenômeno digno de nota é a década de 1990. A participação feminina cresceu a ponto de 41 novas diretoras estrearem, somando-se às experientes Tizuka Yamasaki, Ana Carolina e Suzana Amaral.

O notável nesta nova etapa é que algumas destas diretoras estrearam com filmes de enorme sucesso de público (caso de *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati/1995, e *Pequeno dicionário amoroso*, de Sandra Werneck/1996) ou de crítica (*Um céu de estrelas* (1997), de Tata Amaral). *Bicho de sete cabeças* (2001), de Laís Bodanzky, somou sucesso de público e crítica.

Das 41 estreantes do período, sete ou oito trabalharam com parceiros masculinos (Daniella Thomas, Brasília Mascarenhas, Mirella Martinelli, Mônica Schmidt, Bia Lessa, Fabrizia Pinto, Kátia Lund, Vânia Perazzo). Mas a maioria comandou o barco sozinha (Suzana de Moraes, Helena Solberg, Florinda Bolkan, Ana Maria Magalhães, Lucélia Santos, Lina Chamie, Alice Andrade)

Carla Camurati, além de *Carlota Joaquina*, dirigiu *La serva padrona* (1999) e *Copacabana* (2001). Betse de Paula fez *O casamento de Louise* (2001) e *Celeste & Estrela*. Sandra Werneck, depois de *Pequeno dicionário smoroso*, dirigiu *Amores possíveis* (2001). Tata Amaral ganhou muitos prêmios com *Um céu de estrelas*, filme seqüenciado com *Através da janela* (2000). Mara Mourão fez *Alô!, Avassaladoras e Doutores da alegria*. Eliane Caffé dirigiu *Kenona* (1999) e *Narradores do Javé* (2003). Tânia Lamarca assinou *Buena sorte* (1997) e *Tainá, uma aventura na Amazônia* (parceria com Sérgio Bloch).

Outros destaques da Retomada: *Durval discos*, de Ana Muylaert; *Paulinho da Viola*, de Izabel Jaguaribe; *A ilha do terrível Rapatera*, de Ariane Porto; *O diabo a quatro*, de Alice Andrade; *Person*, de Marina Person; *O caso Morel*, de Sheila Feithal;

Universo paralelo, de Teresa Eça (parceria com Maurício Eça), *Benjamin*, de Monique Gardenberg; *Garrincha*, de Isa Castro (parceria com Milton Alencar); *Alegres comadres*, de Leila Hipólito; *Por trinta dinheiros*, de Vânia Perazzo (parceria com Ivan Lhebarov), *Ilha Rá-Tim-Bum*, de Eliane Fonseca, e *Memorial de Maria Moura*, de Leilane Fernandes.

Regionalização

Na Retomada, a produção cinematográfica regional (ou seja, aquela realizada fora do Rio de Janeiro e de São Paulo, eixo historicamente hegemônico) cresceu de forma significativa. Dos 200 títulos produzidos de 1994 a 2002, 45 foram realizados fora dos dois grandes centros de produção.

O país divide-se em cinco regiões (Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul). Rio e São Paulo ficam no Sudeste, a região mais rica do país. O Rio, antiga capital federal (foi substituído por Brasília, em 1960), continua sendo a capital cultural do país. São Paulo é a capital econômica, o estado mais industrializado e rico.

Dos 200 filmes da Retomada, metade foi produzida no Rio. Em São Paulo foram produzidos 65. Dos estados fora do Eixo Rio-São Paulo, o que mais filmes realizou foi Ceará, com 10 títulos. Brasília vem em segundo, com nove. O Rio Grande do Sul (no extremo sul do país), em terceiro, com oito longas. Depois, Minas Gerais (no Sudeste), com seis.

A Bahia, que teve imensa importância na época do Cinema Novo (anos 1960), perdeu o ímpeto e, durante o período, só conseguiu realizar quatro filmes. Pernambuco fez três. A Paraíba e o Espírito Santo, dois cada. O Paraná, Mato Grosso, Santa Catarina, Amazonas e Piauí, um cada.

A federação brasileira congrega 27 estados. Doze deles (Sergipe, Alagoas, Rio Grande do Norte, Maranhão, Pará, Mato Grosso do Sul, Tocantins, Goiás, Amapá, Roraima, Acre e Rondônia) não conseguiram, nem na fase mais dinâmica da Retomada, produzir sequer um longa-metragem.

Dois nomes se destacam no cinema feito fora do eixo Rio-São Paulo: o gaúcho Jorge Furtado, autor de nove curtas e dos longas *Houve Uma vez dois verões* e *O homem que copiava*, e o baiano Edgard Navarro (*Superoutro* e *Eu me lembro*). A produção cinematográfica do Rio Grande do Sul tornou-se referência no país por suas qualidades. O filme mais famoso do estado é um curta-metragem, *Ilha das Flores* (Jorge Furtado/1989), premiado no Festival de Berlim.

Glossário e notas

Neon-realismo: neologismo criado pelo jornalista Matinas Suzuki, na *Folha de S. Paulo*. Soma o *neon*, dos letreiros de publicitários, ao Neo-realismo, movimento cinematográfico italiano que exerceu enorme influência no cinema brasileiro.

Árido movie: projeto estético lançado em Pernambuco, em 1996, pelos cineastas Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Amin Stteple, Marcelo Gomes e Cláudio Assis, quando do lançamento do filme *Baile perfumado*. A proposta do grupo consiste em realizar filmes nos quais temáticas regionais, ligadas à cultura popular e ao folclore, se fertilizem com o que há de mais contemporâneo na cultura *pop*. O *árido movie* seria o correspondente cinematográfico do *mangue beat*, movimento musical liderado pelo compositor Chico Science.

Dogma feijoada: manifesto lançado no final dos anos 1990, pelo cineasta Jefferson De, autor de *Distraída para a morte*. Trata-se de adaptação do Dogma dinamarquês (1995) aos princípios que devem nortear um cinema negro, feito por negros. Eis os sete mandamentos do manifesto Gênese do Cinema Negro Brasileiro ou Dogma Feijoada: 1. O filme tem que ser dirigido por um realizador negro brasileiro. 2. O protagonista deve ser negro. 3. A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira. 4. O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes. 5. Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos. 6. O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro. 7. Super heróis ou bandidos deverão ser evitados.

Dramaturgia do ouvir: o cineasta Eduardo Coutinho, o mais influente dos documentaristas brasileiros, realizou, na Retomada, três longas-metragens: *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). A base desses filmes, todos documentais, está na sensibilidade do realizador em ouvir o outro. Coutinho consegue, em seu diálogo com as pessoas que lhe prestam testemunhos, retirar delas o que têm essencial.

Dramaturgia da suspensão: proposta do cineasta Murilo Salles, autor de *Como nascem os anjos*, *Seja o que Deus quiser!* e *És tu Brasil*. O cineasta conta que vem procurando encontrar em seus filmes uma série de respostas para dúvidas que o acompanham: “o centro dessa procura é pensar uma *narrativa de confrontos sem sobre-determinação*, que chamei de *dramaturgia da suspensão*. Suspensão dos valores baseados em conceitos morais tipo bem e mal. Suspensão do juízo moral sobre as ações e os personagens. Suspensão dos critérios narrativos baseados no protagonista e no antagonista – espelho sutil do herói e do vilão. E, principalmente, suspensão da estética do ‘coitadinho’, do ‘olha como nós somos pobrezinhos’. Venho lutando contra esse ‘destino’ de cinema dos ‘pobrezitos’ que é demandado ao cineasta terceirmundista por tanto encantar os curadores, os críticos e o público desenvolvido dos festivais internacionais. Venho tentando fazer filmes que me interessam como brasileiro que

não se acha ‘coitadinho’, que tem orgulho de sua identidade baseada em códigos de valores que vão muito além do bem e do mal”.

Nudrama (USP): sob influência de Jean-Claude Bernardet, ensaísta, roteirista e cineasta (autor de *Sinfonia e cacofonia* e *Sobre os anos 60*) formou-se, na USP, o Núcleo de Pesquisa em Dramaturgias Audiovisuais. O Núcleo tem caráter interdisciplinar e seu objetivo é construir ponte entre a pesquisa acadêmica e a atividade profissional, aprofundando pesquisas estéticas em Dramaturgia (cênica e audiovisual). Integram seus quadros, além de Jean-Claude Bernardet, os cineastas Roberto Moreira, Rubens Rewald e Rossana Foglia, a roteirista Sabina Anzuategui e o pesquisador Carlos da Silva Pinto. Bernardet prefere “filmes que procurem narrativas lacunares, que deixem buracos e ambigüidades”. Ou seja, que “não afirmem coisas muito categóricas, que solicitem bastante do espectador, motivando-o a estabelecer novas relações e justaposições”. Como se vê, o Nudrama é território de busca de novas linguagens e nada tem a ver com a dramaturgia tradicional do cinema hollywoodiano.

Trauma: manifesto lançado pelo realizador Alexandre Stockler, ao apresentar o filme *Cama de gato* (2002). O nome já diz a que veio a proposta: Tentativa de Realizar Algo Urgente e Minimamente Audacioso. Seus pressupostos são: “1. Estamos mais preocupados em fazer filmes do que em discutir as possíveis razões das insuperáveis dificuldades de fazê-los especialmente no Brasil; 2. O comércio não é o que justifica a realização de um filme, mas sim o seu conteúdo”. Seguem-se declarações: "A realidade brasileira é uma grande e violenta novela. O grande trunfo da novela é que há sempre um próximo capítulo. Assim, com a intenção de respeitar esta regra, declaramos a seguinte Trindade. Em nome do Pai: o diretor deverá ser creditado em algum lugar do filme como ‘tyrannus’ (em grego) para sugerir que no Brasil a produção de um filme é fruto de uma total convicção por parte de poucas pessoas absolutamente determinadas, sejam elas ‘Reis’ ou ‘Tiranos’. Em nome do Filho: realizar filmes ficcionais da forma mais barata possível, assumindo os problemas de produção e de limitação do orçamento como parte integrante dos filmes, incorporando-os como linguagem cinematográfica, de forma a estabelecer nossa condição de ‘colonizados’ como força criativa e não como trauma a ser evitado. E do Espírito Santo: utilizar no mínimo um personagem que já tenha feito parte de um filme anterior do movimento, mesmo que este seja retratado de um outro ponto de vista".

Tabelas

As 20 maiores bilheterias da Retomada

Carandiru.....	4,6 milhões de espectadores
Cidade de Deus	3.300.000 espectadores
Xuxa e os duendes.....	2.641.797 espectadores
Xuxa popstar	2.394.326 espectadores
O auto da compadecida	2.157.166 espectadores

Xuxa requebra	2.070.000 espectadores
Simão, o fantasma trapalhão	1.658.136 espectadores
Deus é brasileiro.....	1.627.490 espectadores
Central do Brasil	1.593.967 espectadores
O noviço rebelde	1.501.035 espectadores
A partilha	1.449.411 espectadores
Carlota Joaquina	1.286.000 espectadores
O Quatrilho	1.117.154 espectadores
Orfeu	961.961 espectadores
Zoando na TV	908.302 espectadores
Tainá, uma aventura na Amazônia	852.899 espectadores
O trapalhão e a luz azul	750.000 espectadores
Eu, Tu, Eles	695.016 espectadores
Guerra de Canudos	655.016 espectadores
Bossa nova	520.614 espectadores
Tieta	511.594 espectadores

Produção fora do Eixo Rio-SP

Ceará

- A saga do guerreiro alumioso, de Rosemberg Cariry (1994)
- Corisco & Dadá, de Rosemberg Cariry (1997)
- Sertão das memórias (1997)
- Iremos a Beirute, de Marcus Moura (1998)
- Milagre em Juazeiro, de Wolney Oliveira (2000)
- Eu não conhecia Turur, de Florinda Bolkan (2001)
- Juazeiro, a nova Jerusalém, de Rosemberg Cariry (2001)
- Nas escadarias do palácio, de Rosemberg Cariry (2003)
- As tentações de São Sebastião, de José Araújo (2003)

Distrito Federal

- Contrrâneos velhos de guerra, de Vladimir Carvalho (1993)
- Louco por cinema, de André Luiz Oliveira (1996)
- O Casamento de Louise, de Betse de Paula (2001)
- Atlântico negro, na rota dos Orixás, de Renato Barbieri (1998)
- Barra 68, de Vladimir Carvalho (2001)
- Malagrida, de Renato Barbieri (2001)
- Celeste e estrela, de Betse de Paula (2003)
- A conspiração do silêncio, de Ronaldo Duque (2003)
- As vidas de Maria, de Renato Barbieri (2003)

Rio Grande do Sul

Anahy de las misiones, de Sérgio Silva
Lua de outubro, de Henrique Freitas Lima
Harmonia, de Jaime Lerner
Tolerância, de Carlos Gerbase
Houve uUma vez dois verões, de Jorge Furtado
O Homem que copiava, de Jorge Furtado
Netto perde sua alma, de Beto Souza e Tabajara Ruas
A festa de Margareth, de Renato Falcão

Minas Gerais

Menino Maluquinho, de Helvécio Ratton (1996)
Amor & cia, de Helvécio Ratton (1999)
O Aleijadinho, de Geraldo Santos Pereira (1999)
Círculo das qualidades humanas, de Gomes, Veloso, Moreno & Alencar (1999)
Uma onda no ar, de Helvécio Ratton (2002)
Samba-canção, de Rafael Conde (2003)

Bahia

Eu prometo, de Edgard Navarro
Três histórias da Bahia, de Edyala, Araripe e Machado
Esses moços, de José Araripe Júnior
Samba riachão, de Jorge Alfredo

Paraíba

Por trinta dinheiros, de Vânia Perazzo e Ivan Lhebarov
Ariano Suassuna, de Marcus Villar

Pernambuco

Baile perfumado, de Lício Ferreira e Paulo Caldas (1997)
Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas, de Paulo Caldas e Marcelo Luna (2000)
Amarelo manga, de Cláudio Assis (2003)

Espírito Santo

O amor está no ar, Amylton Almeida (1997)
A morte da mulata, de Manoel Cordeiro (2000)

Paraná

Onde os poetas morrem primeiro, dos Irmãos Schumann (2000)

Mato Grosso

A oitava cor do arco-íris, de Amaury Tangará (2003)

Piauí

Cipriano, de Douglas Machado (2002)

Principais títulos da Retomada (favela, periferia, prisões)

Como nascem os anjos, de Murilo Salles (1996)

Notícias de uma guerra particular, de João Moreira Salles e Kátia Lund (1998)

Orfeu, de Cacá Diegues (1999)

Santo Forte, de Eduardo Coutinho (1999)

Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas, de Paulo Caldas e Marcelo Luna (1999)

Cronicamente inviável, de Sérgio Bianchi (2000)

O primeiro dia, de Walter Salles e Daniela Thomas (2000)

Babilônia 2000, de Eduardo Coutinho (2000)

Urbânia, de Flávio Frederico (2001)

O invasor, de Beto Brant (2001/02)

Cidade de Deus, de Fernando Meirelles (2002)

Uma onda no ar, de Helvécio Ratton (2002)

Ônibus 174, de José Padilha (2002)

Seja o que Deus quiser!, de Murilo Salles (2002)

Cama de gato, de Alexandre Stockler (2002)

Rua seis, sem número, de João Batista de Andrade (2003)

Carandiru, de Hector Babenco (2003)

À margem da imagem, de Evaldo Mocarzel (2003)

De passagem, de Eduardo Elias (2003)

Contra todos, de Roberto Moreira (2003)

Prisioneiro da grade de ferro, de Paulo Sacramento (2003)

Os filmes mais importantes da Retomada

Baile perfumado, de Lício Ferreira e Paulo Caldas (Pernambuco, 1996)

Um céu de estrelas, de Tata Amaral (São Paulo, 1996)

Central do Brasil, de Walter Salles (Rio de Janeiro, 1998)

Cronicamente inviável, de Sérgio Bianchi (2000)

Notícias de uma guerra particular, de João Salles e Kátia Lund (Rio de Janeiro, 1998)

Santo forte, de Eduardo Coutinho (Rio de Janeiro, 1999)
Estorvo, de Ruy Guerra (Brasil/Cuba, 2000)
O invasor, de Beto Brant (São Paulo, 2002)
São Jerônimo, de Júlio Bressane (2000)
Cidade de Deus, de Fernando Meirelles (Rio-São Paulo, 2002)
Ônibus 174, de José Padilha (Rio de Janeiro, 2002)

Maria do Rosário Caetano é jornalista e pesquisadora.

Referências bibliográficas

BENTES, Ivana. Da estética à cosmética da fome. In: *Jornal do Brasil*, 29/07/2001.
_____. La Décennie Perdue du Cinéma Brésilien. In: *Cahiers du Cinéma* n.556, Paris, abr./2002.
XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; BENTES, Ivana; MACIEL, Kátia; MATTOS, Carlos Alberto. Seis textos para debater as novas imagens do cinema brasileiro. In: *Cinemais*, Festival de Brasília, 1997.
XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
VIEIRA, João Luiz; VALENTE, Eduardo; GARDNIER, Ruy. *Cinema brasileiro anos 90: nove questões*. Rio de Janeiro: CCBB, 2001.
LABAKI, Amir. (org.) *O cinema brasileiro de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.
ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema contemporâneo. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 1997.
PARENTE, André. Os anos 90: cinema e audiovisual, uma questão política. In: _____. *Ensaio sobre o cinema do simulacro*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
SALÉM, Helena. *Um balanço dos cinco anos da Retomada do cinema nacional*. Brasília: Ministério da Cultura, 1999.

Resumo

O texto narra os momentos de crise do cinema brasileiro durante o governo Collor e o processo de Retomada da produção a partir de 1995-1996, com o sucesso de público de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995).

Palavras-chave

Cinema brasileiro; Governo Collor; crise do cinema brasileiro; processo de retomada.

Abstract

This text describes the moments of crisis of the Brazilian cinema during the Collor government and the production's retaking process since the audience success of *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995).

Key-words

Brazilian cinema; Collor government; Brazilian cinema crisis; retaking process.