

O CINEMA BRASILEIRO NA PÓS-RETOMADA: ENTRE O IMAGINÁRIO AUTORAL E A REALIDADE FIGURATIVA

‘Pós-Retomada’ Brazilian cinema: between the authorial imaginary and the figurative reality

Cine brasileño en el post-recuperación: entre la imaginación del autor y de la realidad figurativa

Eduardo Portanova Barros

Professor-pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos. Bolsista PNPd/CApES e pós-doutor pela Sorbonne (Université de Paris V). Autor de “Truffaut, o homem que amava o cinema”.
E-mail: eduardoportanova@hotmail.com

Resumo

Neste século XXI, o momento do cinema brasileiro pode ser caracterizado por se situar em uma zona de confluência entre a modernidade e a pós-modernidade, no sentido de um espírito menos vanguardista em termos de estética autoral. O sentido de autoria, portanto, não guarda relação com o movimento das vanguardas estéticas ou de marcos referenciais como na modernidade. Isso porque o pós-moderno é híbrido, alógico, irracional, expressivo. É deste sentimento da emergência de novos paradigmas, mesmo que em processo, nunca como ruptura radical, que este artigo procura se situar, optando por metodologia uma leitura não dogmática do estado da arte de um cinema nacional.

Palavras-chave: Imaginário. Pós-modernidade. Cinema. Estética. Pós-Retomada

Abstract

In the 21st century, Brazilian cinema lies in a zone of confluence between modernity and postmodernity, towards a less avant-garde spirit in terms of authorial aesthetics. In other words, the current sense of authorship is different, as far as the movement of avant-garde aesthetics or benchmarks are concerned. This is because postmodern is, by definition, hybrid, illogical, irrational and expressive. Against this new background of the emergence of new paradigms, this article is aiming at providing a non-dogmatic approach on the state of the art of this Brazilian cinema.

Key words: Imaginary. Postmodernity. Cinema. Aesthetics. ‘Pos Retomada’

Resumen

En el siglo XXI, el momento del cine brasileño puede ser caracterizado por situarse en una zona de confluencia entre la modernidad y la post-modernidad, en el sentido de un espíritu menos vanguardista en términos de estética autoral. El sentido de autoría, por lo tanto, no guardia relación con el movimiento de las vanguardas estéticas o de marcos referenciales como en la modernidad. Eso porque el polvos-moderno es híbrido, alógico, irracional, expresivo. Es de este sentimiento de la emergencia de nuevos paradigmas, aunque en proceso, nunca como ruptura radical, que este artículo busca situarse, optando por metodología una lectura no dogmática del estado del arte de un cine nacional.

Palabras-clave: Imaginario. Post-modernidad. Cine; Estética. Post-Retomada.

1.Introdução

Este artigo tem por foco, em linhas gerais, observar características do cinema nacional contemporâneo, mais especificamente nos seus últimos dez anos (2003-2013), período este que chamaremos de *pós*-Retomada. Trata-se de um momento a respeito do qual já é possível, no nosso entender, estabelecer alguns parâmetros teóricos para a compreensão de que estamos vivendo um dos momentos mais significativos do cinema brasileiro, justamente por causa dessa dobra entre a Retomada e a *pós*-Retomada. Assim, para chegarmos a uma resposta minimamente satisfatória, mas longe de ser conclusiva, optamos por um estudo sob a perspectiva da imagem e do imaginário. Estes dois campos se entrecruzam no cinema. Cruzamento este sistematizado primeiramente por Edgard Morin (1997) em “Cinema ou o homem imaginário: um ensaio de antropologia”, de 1956.

Partimos desse princípio de projeções-identificações de Morin para pensarmos no encanto da imagem. Mas este encanto seria, de fato, um reflexo do imaginário? Se sim, em termos hipotéticos, uma teoria do imaginário pode colaborar como alavanca metodológica para a compreensão tanto de uma estética no sentido plástico mesmo como de uma “realidade figurativa” (Francastel). É nessa ambivalência que vamos nos situar.

Historicamente, é bom lembrar que, terminada a fase atribulada da extinção da Embrafilme pelo ex-presidente Collor, no final dos anos 1980 e início dos 1990 - período no qual o Brasil praticamente não fez mais filmes - a produção cinematográfica brasileira retornou com alguma regularidade sob a forma do que se convencionou chamar de Retomada. Esse período se prolongou até 1998, segundo Nagib (2002), ou 2003, segundo Oricchio (2003). De um modo geral, este artigo, portanto, tem por proposta situar as características, as tensões e as contradições do cinema brasileiro nestes primeiros dez anos do que estamos chamando de *pós*-Retomada. Mais especificamente, preocupamo-nos com as influências e confluências das novas *socialidades*, aquelas ditas *pós*-modernas e de caráter simbólico (aqui no sentido maffesoliano), em um imaginário do cinema nacional na *pós*-modernidade que é refletido pela fase da *pós*-Retomada, ainda em pleno andamento. Sintetizando: de 1990

a 1995 (quase) não se fazia mais filme no país. Depois, essa produção voltou. E agora é forte, regular e visível. Pergunta-se, então: qual é a configuração da ideia de caráter nacional na indústria cinematográfica brasileira da *pós*-Retomada?

A sociedade reclama uma produção artística original, em outras palavras: autoral (Morin, 1997). Talvez esse olhar único seja possível, em grande parte, por uma ideia na *pós*-Retomada que se revitaliza na indústria cinematográfica brasileira. Qual seria ela? Provavelmente a de um caráter autoral sob a perspectiva da expressão figurativa. O caráter *identitário* do cinema brasileiro tomou um rumo reconhecidamente eclético, com produções que variam do rural ao urbano, entre outras temáticas.

O “novo” e o “marginal”, duas referências aos dois períodos de maior amplitude estético-comercial (o Cinema Novo e o Cinema Marginal), foram absorvidos pela ideia do *pós*-moderno, no sentido da diversificação, da pluralidade e da *transvaloração*, principalmente. As referências não são mais apenas experimentais, como no Cinema Novo, ou radicais como no Cinema Marginal. Tudo vale. Uma das facetas desse “tudo vale” na *pós*-Retomada é a redefinição de autoria. A noção de autoria cinematográfica da Política dos Autores - defendida pela *Nouvelle Vague* nos anos 1950 - é a de que o autor é um cineasta que se expressa com base em conteúdo bastante pessoal. É o cineasta da primeira pessoa. Hoje, porém, muito se fala em autoral, mas num sentido desbastado de sua origem na França, porque não se pensa mais na qualidade artística do filme. É autoral porque “eu” fiz. E isso basta.

Autor, organicamente, se coloca como o cineasta que diz “eu”, sim. Mas é muito diferente de se fazer qualquer coisa. É o cineasta cujo estilo pode entrar em conflito com as convenções de uma época (Xavier; Bernardet; Pereira, 1985, p.12). Pode ter sido o caso, no Brasil, de um Julio Bressane, de um Glauber Rocha, de um Rogério Sganzerla, de um Ruy Guerra, de um Arthur Omar. Por outro lado, “[...] há cineastas que se inserem nos códigos de comunicação já consolidados e fazem cinema dentro dos padrões de linguagem assimilados pelo grande público” (Xavier; Bernardet; Pereira, 1985, p.12). Porém, sem a referência de uma vanguarda, como a dos filmes produzidos nas décadas de 1960 e 1970 - do Cinema Novo ao Cinema Marginal - a concei-

tuação se esfacela. A autoria e o mercado na *pós*-modernidade, portanto, são ambivalentes e é nessa ambivalência que se verifica a revitalização no cinema nacional - representado pela *pós*-Retomada. Logo, o fim do conceito de vanguarda é concomitante à noção de autoria (agora entrando também na fase *pós*). A estética autoral, porém, é indefinível por não ser unânime o entendimento de autoria. Por exemplo: a tese do fim do sujeito, nos anos 1960, redimensionou o próprio sujeito, reforçando, paradoxalmente, a ideia de autoria. Identificamos, de nossa parte, o autor como um artista orgânico, com instinto estético, poderíamos dizer.

O autor na verdade se renovou: ele é *autor-expressão* e não *função-autor*, como queria Foucault (1992). A autoria tem relação direta com o potencial criativo do ser humano e a necessidade, poderíamos dizer psíquica até, de “[...] intercambiar ideias com os seus semelhantes” (Francastel, 1993, p.60). O mesmo Francastel aponta que a técnica pura - o cinematógrafo - reproduziu o movimento, mas não a fantasia de um Méliès (1993). O autor cinematográfico, pois, é um artista que organiza as diversas informações que convergem para o filme. Mas não age mais com uma mentalidade renascentista. Esta é a mudança de paradigma que se observa na *pós*-modernidade e no cinema brasileiro da *pós*-Retomada. O cineasta - e por isso é dito *pós*-moderno - se conecta com o imaginário da sua época. E por imaginário entenda-se aqui um sistema dinâmico de organização de imagens (Thomas, 1998). É o que é próprio de uma civilização, de uma época, de um grupo. Se considerarmos o imaginário como dinâmica da coletividade, um cineasta jamais será um indivíduo uno. No momento em que o homem se projetou na tela, descobrindo-se por meio de artifícios óticos, também se reconheceu mais ou menos humano.

E o cineasta, por sua vez, mais ou menos autoral. A autoria cinematográfica, como qualquer outra forma de autoria, será resultado de uma vivência cultural intransponível do ser humano enquanto manifestação de seu imaginário (sonhos, mitos e desejos). Então, em que imaginário se banha essa autoria que volta à cena em um momento de fascínio pela tecnologia digital, fortalecendo esse mesmo mercado que ora a oprime, ora a redime? Como o diretor de cinema se situa no atual momento da produção cinematográfica? Como consegue criar, admitindo a criação como o ato

próprio de uma individualidade (o que não significa que o diretor se aproprie sozinho de todas as etapas de execução de um filme)? O que e quem é hoje um *diretor-autor*? Em que medida a noção de autoria colabora com a produção cinematográfica na *pós*-Retomada? Até que ponto a análise da interação humana, simbólica, nos ajuda na compreensão das características do atual cinema brasileiro? No “trajeto antropológico”, em Durand, a representação de um objeto (para nós, o filme) é modelado por imperativos pulsionais do sujeito (o diretor cinematográfico). A expressão “trajeto” dá conta, justamente, dessa constante reversibilidade entre um polo e outro.

O advento do prefixo “pós”.

O Brasil tem cinema. Partindo-se dessa constatação, que nem sempre foi evidente - já que sempre se pensou no ideário de um fracasso, quando, na verdade, a formação de ciclos é uma característica desse próprio cinema - pergunta-se: que cinema é este?

Ainda se tateia no assunto em livros de cinema, como, por exemplo, na visão da autoria de cunho histórico e crítico (Bernardet, 1994; Xavier, 2001). No entanto, o tema fomenta uma amplitude de leituras que extrapolam a simples lembrança de que, a partir dos anos 1950, um grupo de críticos franceses e, mais tarde, cineastas, lançou a ideia de que o diretor é o autor dos filmes, inspirados na literatura. Hoje, porém, a noção de autoria cinematográfica - assim como a de outras leituras no campo cinematográfico - poderia ser repensada à luz do termo *pós* junto com imagem e imaginário.

Este termo, o *pós*-moderno, já é aceito por uma série de autores, entre eles Michel Maffesoli (2013), Fredric Jameson (1996), Linda Hutcheon (1991), Jean-François Lyotard (1989) Arlindo Machado (1997), Stuart Hall (1999), Gianni Vattimo (2002), Teixeira Coelho (1995), Carlos Gadea (2013) e Gilles Lipovetsky (2004). Procuramos uma aproximação no presente entre as esferas sociológica e cinematográfica por meio dos estudos interacionistas (Blumer, Mead, Simmel) e do homem imaginário (Durand, Morin e Maffesoli). A *pós*-Retomada, assim, viveria o paradoxo colocado por suas demandas de expressão. De um lado, o mer-

cado; de outro, uma autonomia criativa. Mas esse paradoxo é uma tensão natural e não uma categoria (pensada dentro de um critério fechado). “Não desejo dar a esse termo pós-moderno um estatuto conceitual. Tomemo-lo, de um modo cômodo, como o conjunto das categorias alternativas às que prevaleceram durante a modernidade” (Maffesoli, 1996, p.26). Em tempos pós-modernos, o caráter nacional na *pós*-Retomada poderia ser pensado nesse mesmo presente histórico pós-moderno.

As produções cinematográficas hoje, de um modo geral, não se caracterizam por perseguir uma meta específica, de viés político ou contestatório, como ocorreu nos anos 1960 com o Cinema Novo e a Estética da Fome. O cinema brasileiro já não vive uma “trajetória no subdesenvolvimento”, expressão de Paulo Emílio Sales Gomes (1996). Hoje, observando o cenário de produção de filmes, o quadro é outro. E é nisso que procuramos nos debruçar. Para ser mais específico, na importância do imaginário e do universo simbólico na produção cinematográfica nacional a partir da Retomada e do período que, sociológica e/ou filosoficamente falando, denominamos pós-moderno. A Retomada foi o período no qual o país voltou a produzir filmes, alavancados por leis de incentivo fiscal. E também o período no qual a temática desses filmes passou a se diversificar: da crítica social (*Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles) ao regionalismo (*O tempo e o vento*, 2013, de Jayme Monjardim), passando pelas comédias urbanas (*Os normais 2 – A noite mais maluca de todas*, 2009, de José Alvarenga Jr.) e o drama existencial (*Estorvo*, 2000, de Ruy Guerra, e *O maior amor do mundo*, 2006, de Cacá Diegues).

Os clássicos enfoques da interação social na Sociologia se entrelaçam, atualmente, nas abordagens relativas à cultura sustentadas tanto pelo denominado *Cultural Studies* quanto pelo *pós*-estruturalismo francês, além da crítica *pós*-moderna dos anos 70 e 80 dos estudos sobre a pós-colonialidade. Estes diferentes usos de “*pós*”, portanto, inclusive para designar também uma *pós*-Retomada, consistem na denominada “virada pós-moderna” (epistemológica, política, estética, filosófica). Isso porque apresenta estratégias expressivas e analíticas para uma crítica ao universo da modernidade e aos seus dispositivos de ordenamento do mundo, ao problematizar aquilo que não aparecia, tão visivelmente, no horizonte metodológico e teórico das perspectivas interacionistas: uma

noção de cultura associada às práticas sociais cotidianas e, em definitivo, à própria produção da realidade social. Estas questões analíticas tinham sido negligenciadas, como mencionamos antes, pela hegemonia de perspectivas sob a esfera do “determinismo estrutural”. O imaginário teve o mesmo destino, apesar de que todos os grandes fundadores da Sociologia utilizaram noções derivadas dele.

Coube a Gilbert Durand sistematizar uma Teoria do Imaginário com sua tese de doutoramento, mais tarde publicada em livro, “As estruturas antropológicas do imaginário”, de 1969. Através do mito, segundo Durand, é que poderíamos compreender a pluralidade (ou variações) do imaginário como “um conector obrigatório de toda representação humana”. Este enfoque durandiano começa a despertar interesse e, para Legros (2007), pode ser considerado um “novo espírito antropológico”. A partir desse pioneirismo de Durand, aparecem outros enfoques, como o do marxista Cornelius Castoriadis e sua instituição imaginária da sociedade, o do imaginário tecnológico de Jean Baudrillard, o do imaginário no cotidiano de Michel Maffesoli, o da poética das imagens de Jean-Jacques Wunenburger e o do homem ou o cinema imaginário de Edgar Morin. Um gesto indubitavelmente crítico faz de toda uma nomenclatura associada à denominada “questão *pós*” novos circuitos reflexivos e novas considerações teóricas, abrangendo o cinema (inclusive).

A “questão *pós*” nas Ciências Sociais parece ter se convertido num espaço bastante explorado recentemente, com preocupações inseridas, sobretudo, nos debates sobre a globalização e as novas tecnologias da informação, além de certos matizes culturais de grupos humanos concretos e debates epistemológicos alusivos ao mapa global e a sua divisão Sul-Norte ou Norte-Sul. Mas, outra vez, quais seriam os sentidos e significados semânticos do prefixo “*pós*” no cinema brasileiro, enquanto definidor de uma concreta condição histórica, sociocultural, política ou filosófica? Trata-se de uma “superação” ou “abandono” daquilo que lhe sucede terminologicamente? E até que ponto essa conjuntura afeta o cinema nacional? Certamente, o prefixo “*pós*” representa um gesto analítico e teórico, estético e político, que contempla uma multiplicidade de âmbitos e tensões próprias do pensamento social contemporâneo e das mudanças socio-culturais atuais. Assim, *pós*-estruturalismo, *pós*-modernida-

de, *pós*-vanguarda, *pós*-industrialismo, *pós*-autoria, *pós*-colonialidade, *pós*-história, dentre outros, apresentam-se como “espaços reflexivos” que têm em comum uma tentativa de desconstruir, deslocar e transgredir sólidas categorizações.

Trata-se, em definitivo, e em primeiro lugar, de subverter a dinâmica dualista ou dicotômica da episteme moderna, de um gesto crítico ao “marco binário” de ordenamento do mundo, já que sob essa dinâmica o etnocentrismo encontra seu locus de legitimação. A tomada de posição do Cinema Novo contra o capitalismo, principalmente por Glauber Rocha, no início dos anos 1960, teve esse caráter salientado acima. Porém, procurou, ao mesmo tempo, integrar um modo autoral de realização cinematográfica até então inexistente no cinema brasileiro. A *pós*-Retomada, portanto, herdou do Cinema Novo o caráter experimental na produção de filmes - da mesma forma que seu conteúdo simbólico - e uma pluralidade temática própria do processo civilizatório miscigenado do povo brasileiro. O prefixo “*pós*”, a exemplo do que se entende por *pós*-colonialidade, também sugere a “superação” de um determinado estatuto epistêmico, na medida em que a “colonialidade” não se apresenta empiricamente plena, oferecendo-se como próprio dos seus desdobramentos imagens culturais e políticas que não se podem facilmente definir a partir do que foi entendido por “colonialidade” pela literatura especializada.

Trata-se de uma “superação”, todavia, que não necessariamente anula os termos que lhe antecederam. Assim, o “*pós*”, neste sentido, é sinônimo de simultaneidade e convivência, em que a “colonialidade” ou a “modernidade”, como exemplos sintomáticos, não desaparecem como projetos históricos, mas reaparecem carregando seus fracassos, contradições, ilusões e condição de inacabadas. É diante desse quadro que situamos a *pós*-Retomada. Superação, simultaneidade, deslocamentos e desconstrução. Em definitivo, o prefixo “*pós*” desestabiliza e questiona a vigência contemporânea de clássicas noções explicativas da realidade. Dessa maneira, é que podemos nos perguntar: o que se supõe viver numa “condição *pós*”.

Seria após a “queda do Muro de Berlim”? As novas cinematografias? A liberação dos discursos de emancipação da mulher? O “II de setembro”? Os processos de hibridação do “primeiro mundo” com o “terceiro mundo”? O “fim do

sujeito” histórico e transcendente? Que sentido se pode atribuir à presença de um indígena mexicano nas ruas de Nova York? Nova York não lhe conferiria uma nova contextualização suficientemente importante para reavaliar-se a sua própria condição de “indígena mexicano”? O que muda nesta relação entre ambiente e sujeito, entre espaço e indivíduo? Perguntas como estas perpassam questões que ligam política, cultura e crítica, mas, principalmente, o cinema, o imaginário e a estética: o tripé constitutivo deste cinema nacional.

IMAGINÁRIO TRAJETIVO.

Uma arte como o cinema é um dos veículos do imaginário (para não dizer ideologia) de seu tempo. E o tempo do cinema brasileiro mudou, por vários motivos, em relação ao período da chamada Retomada (de 1994 a 1998, digamos). Em termos estéticos, por exemplo, predominam o hibridismo entre documentário e ficção e, em termos temáticos, tanto a violência física quanto simbólica, implícita ou explícita. Filmes são produzidos de diversas maneiras, em vários suportes e sob qualquer pretexto, sem a necessidade de uma linha estrutural coerente que explique o “texto” e o situe nesta ou naquela corrente artística (se é que se poderia definir alguma). O fato de percebermos essas mudanças nos indica, portanto, outra noção de Retomada, diferentemente da primeira Retomada, de 1995 a 1998. Esta outra noção de Retomada, uma *pós*-Retomada, leva em conta questões sociais que poderíamos observar, entre outros pontos, na ideia de um eu fluido e na de uma sociedade que já não se enxerga mais nos valores de um estruturalismo rígido.

Na literatura de cinema sobre questões de simbolismo, temos, dentro de uma abordagem transversal do simbólico, a noção de autor com “O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60”, de 1994, de Jean-Claude Bernardet. Ele fala de um domínio francês, de um domínio brasileiro e de um declínio do autor. E o de Ismail Xavier, “O desafio do cinema: a política do Estado e a Política dos Autores” (1985). Além desses dois livros, já antigos, o que existe em termos de literatura sobre o simbólico no cinema – que sempre é considerado em segundo plano – é quase inexistente.

Quando focamos este artigo no cinema contemporâneo brasileiro, o da *pós*-Retomada (dos anos 2000, particularmente 2003 em diante, e não mais o dos anos 1990), perce-

bemos uma característica que nos indica que a ideia de uma autoria normativa acabou sendo superada pela necessidade da experiência do sensível tanto da parte do cineasta quanto do espectador. E essa experiência do sensível tem relação com o imaginário e as trocas simbólicas de uma época.

Para um diretor, o que conta, na atualidade, é o *ex-pressar* (sair de si, exteriorizar). Para o espectador, é o *afetual*, aquilo que o sensibilize. Este é, possivelmente, o caráter nacional do cinema brasileiro: o de uma possibilidade interpretativa de convergência entre o cineasta e o receptor através de filmes que estimulem uma empatia entre estes dois polos. Por isso não é mais possível se pensar numa autoria ligada ao conceito de vanguarda, uma vez que as escolas estéticas terminaram quando se iniciou a *pós-modernidade*, a partir dos anos 1960, o de uma cultura de identificação e não mais de identidade, conforme Maffesoli (2012).

Na literatura da área, como já dissemos, essa abordagem ainda está por se fazer. A *pós-Retomada*, portanto, estaria vinculada ao desejo de expressão do cineasta no imaginário da *pós-modernidade* e à sensibilidade do receptor, alheio ou não ao termo autoria. O autor continua em cena, sem dúvida, mas os pressupostos de uma autoria centrada na figura de um gênio solitário, como nas artes plásticas (e que extrapolou para o cinema), estão desaparecendo, se é que já não desapareceram totalmente. A questão da *pós-Retomada* é o momento emblemático desta geração de cineastas brasileiros que estão espalhados de Norte a Sul do país. Não existe, aí sim podemos afirmar com segurança, literatura em cinema que relacione o imaginário social, mas também *arquetipológico* (na esteira de Durand) à Retomada (sob o viés da autoria-expressão) e ao prefixo *pós*. Para uma comparação simples: quando Truffaut publica seu livro de entrevistas com Hitchcock (s/d), o imaginário é um assunto implícito – e não *explícito* – aos diálogos de ambos os cineastas.

Outro exemplo: o cineasta russo Andrei Tarkovski (1998) fala de seu processo de criação e, naturalmente, de um imaginário que já está embutido no tema do livro. Na verdade, a sua vida. Ou Truffaut em “Le plaisir des yeux” (2000), no qual justifica a expressão ‘Política dos Autores’. E Sidney Lumet em “Fazendo filmes” revela os bastidores do seu trabalho cinematográfico. Ele comenta que se trata

de um livro sobre o “[...] trabalho implícito na realização de filmes” (1998, p.9). Para ele, não existe maneira certa ou errada de fazer o filme, e sim como cada diretor trabalha. Lumet (1998) diz que é um processo técnico e emocional complexo. As suas duas maiores preocupações de Lumet: de que trata o filme e “como” fazê-lo.

Peter Bogdanovich, em “Afiml, quem faz os filmes” (2000), fala de um imaginário simbólico, sim, mas recorre à forma de realização dos filmes nas entrevistas com cineastas. Cacá Diegues, em “O que é ser diretor de cinema” (2004), situa o imaginário na sua própria experiência, assim como Federico Fellini em “Fazer um filme” (2000) ou Jean-Luc Godard na sua “Introdução a uma verdadeira história do cinema” (1989). Os trabalhos sobre diretores também são vários, entre eles o de Maria Betânia Amoroso (2002), que destaca o ecletismo de Pier Paolo Pasolini, e o nosso mesmo, “Truffaut, o homem que amava o cinema” (Barros, 2013), no qual eu ensaio as relações entre o imaginário e a autoria na *pós-modernidade*.

A lista pode prosseguir infinitamente. Podemos considerar que dessa nova *pós-Retomada* – a de um desejo de expressão convergindo com o *afetual* por parte do espectador – resulta também uma maneira de tornar a comunicação possível entre o cinema nacional e o seu público.

Em relação a outros ensaios sobre o imaginário e o simbolismo (também implicitamente falando), poderíamos destacar o já clássico “O que é um autor?” (1992), de Michel Foucault. Neste texto, que foi uma conferência em 1959, no Collège de France, Foucault explica que o autor não passava de uma função, a “função-autor”. Isso queria dizer que o texto se sobrepunha ao autor, ao sujeito (melhor dizendo). O sistema era maior do que o indivíduo e exterior a esse mesmo indivíduo. É a mesma leitura da sociedade de classes por Marx, no qual o estruturalismo se inspirou para falar da morte do sujeito.

Roland Barthes (1977) também defendeu a mesma tese ao afirmar que o sujeito não fala a língua, mas é por ela falado. Estes dois textos, o de Foucault e o de Barthes, começariam a discutir o fim da autoria. Teixeira Coelho (1995), no entanto, ao reler os postulados semiótico-estruturalistas de Foucault e Barthes, afirma, por outro lado, que a autoria na

modernidade pode ter morrido, mas que na *pós-modernidade* a autoria não será a mesma, “[...] mas será, mesmo assim, uma ideia de autoria” (1995, p.157).

A Nouvelle Vague, que poderia ser o equivalente, com muitas ressalvas, da *pós-Retomada*, se impôs como crítica à Qualidade Francesa. O Cinema Novo, depois, se inspirou na nova onda francesa e procurou criar um conceito de cinema nacional, principalmente através de Glauber Rocha. Já a Retomada não teve nenhuma intenção formal.

É o que se depreende, pelo menos, em um dos principais livros a respeito – senão o principal deles – que é “O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90” (2002), de Lúcia Nagib. A intenção dela foi destacar uma fisionomia do conturbado cinema brasileiro nos anos 1990, conturbado por causa da situação política no país com a eleição e posterior cassação de mandato do ex-presidente Collor. A situação era tão grave, destaca a autora, que “[...] em 1992, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil” (Nagib, 2002, p.13). É pouco para o Brasil.

A Retomada virou um slogan

Muitos filmes foram considerados oriundos desse período – como *Anahy* (1997), de Sergio Silva, ou *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati – e traziam essa espécie de chancela, que se referiu ao retorno de uma regularidade das produções cinematográficas a partir, principalmente, da segunda metade dos anos 1990. Como observar essas características? Talvez com a ideia de mitema, uma vez que “[...] o mitema vem do que se repete, mas que se repete, se assim se pode dizer, de uma maneira aberta” (Durand, 1982, p. 75). Essa maneira aberta de que fala Durand tem relação com o que ele denominou “cruzamento de olhares” entre um texto (aqui poderíamos dizer um filme) e nós: “Um texto olha-nos e é o que num texto nos olha que é o seu núcleo, e esse núcleo pertence ao domínio mítico” (1982, p.66). Caberia lembrar, ainda, que a relação entre a mitologia e o cinema já foi consagrada em Hollywood pelo difusionismo de um manual de roteiro assinado pelo analista de histórias Christopher Vogler.

Muitos cineastas brasileiros admiram esse manual. Vogler se baseou no livro “O herói de mil faces”, do mitólogo norte-

-americano Joseph Campbell, que cunhou o termo jornada do herói para caracterizar as etapas *arquetipais* no ser humano. Vogler relacionou essas etapas à narrativa filmica e escreveu um Guia Prático de Roteiro caracterizando esses estágios: mundo comum; chamado à aventura; recusa do chamado; encontro com o mentor; travessia do 1º limiar; teste, aliado, inimigo; aproximação da caverna oculta; provação suprema; recompensa; caminho de volta; ressurreição, e, finalmente, retorno com elixir. “Trabalhei com a ideia de Campbell sobre a Jornada do Herói para entender o incrível fenômeno que ocorreu com filmes como Guerra nas Estrelas e Contatos Imediatos [...] refletiam padrões que Campbell viu nos mitos” (Vogler, 1997, p.13). Segundo Durand, as preocupações atuais que gravitam em torno do mito ressurgiram no quadro de uma “zona de alta pressão imaginária” (1982, p.15).

Finalizamos com Teixeira Coelho (1973) quando assinala que a estética é conhecimento pelo sensível. Logo, aspectos relacionados à Teoria da Informação e que salientam o contraponto entre as informações semântica e estética também deverão ser considerados nas observações filmicas. Não é nossa intenção esgotar a análise de uma determinada obra, porque isso não pode acontecer, uma vez que “[...] o fato estético permite diferentes apreensões por distintos receptores e também diferentes recepções por parte de um mesmo indivíduo”.

Analisar um filme é decompor suas partes, seus elementos constitutivos. É desconstruí-lo. Numa segunda etapa, trata-se de estabelecer elos entre os fragmentos. A criatividade analítica não pode criar outro filme ou cair na tentação de superar o filme. Desconstruir é descrever e reconstruir é interpretar. Não existe uma fase rígida de descrição e reconstrução, e sim uma alternância anárquica entre elas.

Referências

AMOROSO, M.B. (2002) Pier Paolo Pasolini. São Paulo: Cosac & Naify.

BARROS, E. P. (2013) Truffaut, o homem que amava o cinema. Canoas: Editora da ULBRA.

BAZILLI, C. et al. (1990) Interacionismo Simbólico e Teoria dos Papéis. São Paulo: EDUC.

BERGMAN, I. (2001) Imagens. São Paulo: Martins Fontes.

BERNARDET, J. C. (1994) O autor no cinema - a política dos autores: França, Brasil, anos 60 e 60. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo.

_____. (2004) Historiografia clássica do cinema brasileiro. São Paulo: Annablume.

BOGDANOVICH, P. (2000) Afinal, quem faz os filmes. São Paulo: Companhia das Letras.

COELHO, T. (1995) Moderno-pós-moderno. São Paulo: Iluminuras.

_____. (1973) Introdução à teoria da informação estética. Petrópolis, RJ: Vozes.

DIEGUES, C. (2004) O que é ser diretor de cinema: em depoimento a Maria Silvia Camargo. Rio de Janeiro: Record.

DURAND, G. (1982) Mito, símbolo, mitodologia. Porto: Presença.

_____. (1992) Les structures anthropologiques de l’imaginaire. Paris : Dunod.

ECO, U. (1976) Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva.

FELLINI, F. (2000) Fazer um filme. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

FOUCAULT, M. (1992) O que é um autor? Lisboa: Passagens.

FRANCASTEL, P. (1993) A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva.

GADEA, C. A. (2013) Negritude e pós-africanidade: crítica das relações raciais contemporâneas. Porto Alegre: Sulina.

GADEA, C. A; BARROS, E. P. (2013) A “questão pós” nas Ciências Sociais: crítica, estética, política e cultura. Cutiriba: Appris.

GERBASE, Carlos. (2007) Cinema, direção de atores: como dirigir atores no cinema e TV. Porto Alegre: Artes e Ofícios.

GOMES, P. E. S. (1996) Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra.

GODARD, J.L. (1989) Introdução a uma verdadeira história do cinema. São Paulo: Martins Fontes.

HALL, S. (1999) A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A.

HUTCHEON, L. (1991) Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago.

JAMESON, F. (1996) Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. Ática: São Paulo.

LEGROS, P.; MONNEYRON, F.; RENARD, J.B.;TACUSSEL, P. (2007) Sociologia do imaginário. Porto Alegre: Sulina.

LIPOVETSKY, G. (2004) Os tempos hipermodernos. São Paulo: Barcarolla.

LYOTARD, J. F. (1989) A condição pós-moderna. Lisboa: Gradiva.

LUMET, S. (1998) Fazendo filmes. Rio de Janeiro, Rocco.

MACHADO, A. (1997) Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papirus.

MAFFESOLI, M. (2001) Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record.

_____. (1996) No fundo das aparências. Petrópolis, RJ: Vozes.

_____. (2013) Imaginaire et postmodernité. Paris: Manucius.

_____. (2012) Homo eroticus. Des communions émotionnelles. Paris: CNRS.

MORIN, E. (1997) Cultura de massas no século XX : neurose. Rio de Janeiro : Forense-Universitária.

_____. (1991) Introdução ao pensamento complexo. Lisboa: Instituto Piaget.

_____. (1997) O cinema ou o homem imaginário. Lisboa: Relógio D’Água.

NAGIB, L. (2002) O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34.

ORICCHIO, Z. (2003) Cinema de novo. Um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade.

REY, Marcos. (2003) O roteirista profissional. Televisão e cinema. São Paulo: Ática.

SIMMEL, G. (2001) Filosofia do amor. São Paulo: Martins Fontes.

TARKOVSKI, A. (1998) Esculpir o tempo. Martins Fontes: São Paulo.

THOMAS, J. (1998) Introduction aux méthologies de l’imaginaire. Paris: Ellipses.

TRUFFAUT, F. (2000) Le plaisir des yeux: écrits sur le cinéma. Paris: Cahiers du Cinéma.

VATTIMO, G. (2002) O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes.

VOGLER, C. (1997) A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas. Rio de Janeiro: Ampersand.

XAVIER, I. (2001) O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra.

XAVIER, I; BERNARDET, J. C.; PEREIRA, M. (1985) O desafio do cinema: a política do Estado e a Política dos Autores. Rio de Janeiro: Zahar.

Outras publicações do autor:

CHATRIANT, O. BARROS, E.P. La perspective tragico-dionysiaque dans le cinéma de Ruy Guerra. (2014) Metábasis Philosophie et Communication. Revue Internationale de Philosophie en Ligne. Mai 2014 ano IX nº 17, pp. 123-135.

BARROS, E.P. (2013) Truffaut, o homem que amava o cinema. Canoas: Ed. da Ulbra.

BARROS, E.P.;GADEA, C. A. (2013) A questão pós nas Ciências Sociais: Crítica, estética, política e cultura. Curitiba, Appris.

BARROS, E.P.; GADEA, C.A. (2012) Blade Runner depois dele mesmo: ambiguidade e fotogenia no pós-humano. Logos. Rio de Janeiro (UERJ) v. 19 nº 1, pp. 43-54.

BARROS, E.P.; MOTTA, D. A. O encontro das águas: breves notas introdutórias sobre a pós-modernidade. (2012) Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis (UFSC). v. 13 nº 102 jan/jul 2012, pp. 4-26.

ENTREVISTA: DENIS DOMENEGHETTI BADIA E JOSÉ CARLOS DE PAULA CARVALHO

Por Eduardo Portanova Barros

Jornalista, professor-pesquisador (PNPD/CAPES/PPG em Ciências Sociais da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS-RS) e tradutor de “Sociologia do imaginário” (LEGROS, P. et ali. Porto Alegre: Sulina, 2007).

E-mail: eduardoportanova@hotmail.com



Denis Domeneghetti Badia é professor do Departamento de Ciências da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP (Campus de Araraquara) e diretor do Centro Interdisciplinar de Pesquisas sobre o Imaginário (CIPI - FCL - UNESP CAr).

José Carlos de Paula Carvalho é professor titular da FE-USP e colaborador do CIPI - FCL - UNESP CAr.

