

**Rearticulando a tradição:
rápido panorãma do audiovisual brasileiro nos anos 90**
Angela Prysthon

RESUMO

Este artigo tem como propósito relatar as características mais marcantes da produção audiovisual da década de 90 no Brasil, concentrando-se mais na influência da cultura média no cinema e vendo alguns desses reflexos na televisão e no teatro. A intenção é identificar uma cultura que simultaneamente articula aspectos tradicionais e modernos, que negocia com conceitos cosmopolitas pós-modernos e noções de um nacionalismo autoexótico.

65

ABSTRACT

This essay intends to identify the most prominent characteristics of the Brazilian audiovisual production in the nineties, focusing on the influence of a middlebrow culture in the mainstream cinema, television and theatre. Our purpose is to analyse this production through the light of a cultural movement that articulates simultaneously traditional and modern aspects, that negotiates cosmopolitan postmodern concepts and a autoexotic nationalism.

*Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Doutorou-se em Teoria Crítica e Estudos Hispânicos e Latino-Americanos pela Universidade de Nottingham, Inglaterra, em 1999, com a tese *Peripheral Cosmopolitanisms: Aspects of Brazilian Postmodernist Culture - 1980-1999*. É co-autora de *Brazil and the Discovery of América - Narrative, History, Fiction* (Edwin Mellen Press, 1996), *Identidade (s)* (Editora da UFPE, 1999) e *Um projeto inacabado: identidades latino-americanas no ensaio do século 20* (Bagaço, 2001).

Uma nação, por exemplo, a esta altura é pouco definida pelos limites territoriais ou por sua história política. Sobrevive melhor como uma comunidade hermenêutica de consumidores, cujos hábitos tradicionais fazem com que se relacione de modo peculiar com os objetos e a informação circulante nas redes internacionais.
Néstor García Canclini, Consumidores e cidadãos

66 No Brasil, depois de uma década na qual de certa forma não parecia interessar muito demonstrar “ser brasileiro” e a busca da identidade nacional reverberava numa espécie de vazio, os anos 90 representam menos uma drástica mudança e mais um gradual amadurecimento do cosmopolitismo pós-moderno e uma retomada dos preceitos culturais elaborados pelo modernismo. São muitos os fatores que contribuem para esta retomada. Mesmo influências que poderiam ser consideradas marginais, imperceptíveis. Primeiro, as próprias tendências mundiais (paradoxalmente saídas dos centros metropolitanos) rumo a uma valorização do ex-cêntrico, do periférico, do marginal (Bhabha, 1998). Todo os novos paradigmas filosóficos e sociológicos trazidos à tona pelas teorias pós-coloniais, embora de maneira muito lateral e específica, abalam hegemonias, ou dizendo melhor, redefinem o próprio conceito de hegemonia.

Segundo, porque esses novos paradigmas (que podemos associar ao termo pós-modernidade) vão, entre outras coisas, demarcando uma *política das diferenças* que se apresenta não apenas como uma alternativa à vanguarda (conceito em destroços), como também como possibilidade de configuração de uma teoria menos hierarquizada, mais aberta para a o estudo da contemporaneidade: os Estudos Culturais e, mais precisamente, os Estudos Culturais periféricos (Prysthon, 2001).

A cultura brasileira nos anos 90 vai mostrando uma forte inclinação para o passado, vai se definindo como matéria reciclada não apenas na teoria, mas na sua materialidade cotidiana. Muitas vezes essa rearticulação da tradição pode ser o sinal de uma nostalgia, o sintoma de uma saudade cultural: a afirmação de uma identidade nacional. Como também pode ser a explicitação de um diálogo dessa tradição com a modernidade, pode ser a subversão da idéia de identidade nacional tendo em vista um cosmopolitismo ex-cêntrico. O passado, a

tradição, a História passam a ser material fundamental de todas as esferas da cultura brasileira — talvez um pouco em oposição aos anos 80, quando o pós-moderno era predominantemente território da palavra impressa, aqui nos anos 90 há uma maior penetração desse segundo pós-modernismo em todas as áreas —, especialmente da cultura popular: música popular, cinema, televisão, teatro e mesmo literatura são invadidos por uma vontade de visitar o que constitui a(s) diferença(s) da cultura brasileira.

Todas essas transformações sugerem um outro pós-modernismo, em oposição àquele dos anos 80. Um pós-modernismo marcado por esses princípios de “recuperação”, de “reciclagem”, de “retomada” da tradição, da história e do já-visto em oposição ao gosto pelo estrangeiro, pelo cosmopolitismo tradicional, pelo importado do pós-modernismo brasileiro da década anterior. Ou seja, recorre-se mais uma vez à herança do cosmopolitismo dialético dos modernistas, às proposições antropofágicas andradianas (Oswald), ao Brasil profundo de Mário de Andrade, que já haviam sido reutilizados um pouco antes pelos tropicalistas dos anos 60 e 70.

A retomada da tradição brasileira como parte de um cosmopolitismo ex-cêntrico (Prython, 1999) e, mais especificamente, a redefinição da identidade cultural nordestina que emerge do *mangue beat* (movimento musical que surgiu em Pernambuco no início da década de 90, no qual ritmos tradicionais e folclóricos nordestinos eram mesclados ao rock e ao hip hop), por exemplo, vão ser encontradas igualmente em outras áreas. O cinema brasileiro, por exemplo, vê ressurgir como uma tendência muito em voga o “cinema do cangaço”, *nordestern* ou *árido movie*, no jargão dos anos 90. Entre os festivais de cinema de Gramado, Brasília, de 1996, e Recife, de 1997, são lançados três filmes sobre cangaceiros: *Corisco e Dadá* de Rosemberg Cariry, *O baile perfumado* de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, e *O cangaceiro*, refilmagem do clássico de Lima Barreto de 1953, por Aníbal Massaini Neto. A revisão do cangaço (grupos de bandidos no sertão nordestino, realizando emboscadas, assassinatos, roubos, desde o final do século XIX até as três ou quatro primeiras décadas deste século) implica necessariamente em uma revisão da imagem do nordeste.

Se *Corisco e Dadá* e *O cangaceiro* não alteram muito essa imagem (a seca, a brutalidade, a violência nordestina), *O baile perfumado* enfoca o grupo de Lampião (o mais conhecido e lendário

dos bandidos) sob uma ótica inusitada: a da chegada da modernidade e do cosmopolitismo ao sertão. O filme conta a história do imigrante libanês Benjamin Abrahão, comerciante que filmou o bando de Lampião e da fascinação dos cangaceiros pela modernidade (representada pela câmara de Abrahão) e pelo cosmopolitismo (perfume francês, uísque escocês, enfim, os “bailes perfumados”).

(...) o filme não é propriamente uma renovação do gênero cangaço, mas uma reflexão sobre a modernização do Nordeste e sobre o papel da imagem (fotográfica, cinematográfica, simbólica) nesse processo. (...) As peripécias de Abrahão são um eixo privilegiado para expor as contradições do Nordeste (rural x urbano, sertão x litoral, tradição x modernidade) num momento de rápida transição (década de 30). (Couto, 1998)

68 O cangaço faz parte de uma tendência maior do cinema brasileiro dos anos 90, que é a exploração de narrativas históricas. Assim como na literatura um pouco antes, o material historiográfico serve como peça fundamental do discurso cultural pós-moderno brasileiro. Um dos filmes brasileiros de maior bilheteria na década, *Carlota Joaquina* (1994), da atriz e diretora Carla Camurati, mescla história do Brasil Império com o pastiche do formato de um filme B de ação americano. Para contar a história de Carlota Joaquina, mãe de Dom Pedro I, Camurati lança mão de recursos não-lineares: os diálogos são em inglês, espanhol, português e “portunhol”; o figurino é deliberadamente caricatural, assim como a interpretação dos atores. A combinação utilizada por Camurati (carnavalização, anarquia, subversão e história) vai ser associada ao Tropicalismo do Cinema Novo dos anos 70 por Marcelo Coelho (1995) e considerada por cineastas brasileiros veteranos como Arnaldo Jabor como uma das alternativas para emergir da “crise do cinema brasileiro”:

Eu acho que é importante a gente falar que essa “crise do cinema brasileiro”, junto com a tal da “internacionalização da linguagem”, pode nos levar a um certo ecumenismo. Um ecumenismo que mascara uma não-seletividade. Eu sou uma pessoa limitada, então eu tenho preferências, distinções... Neste sentido, acho que, se a gente tem que fazer

alguma coisa importante no cinema brasileiro, temos que fazer uma imagem original de nós mesmos. “Carlota Joaquina” é uma imagem brasileira profundamente original. (apud Couto & Simantob, 1995)

Outros filmes dessa corrente histórica — ressaltando a convencionalidade da maioria desses filmes em contraposição a *Carlota Joaquina* — incluem *Lamarca* (1994) e *O que é isso, companheiro?* (1997), ambos sobre as guerrilhas na época da ditadura, o último baseado no livro de Fernando Gabeira e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro; *A Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende, sobre o episódio descrito por Euclides da Cunha; *For All* (1998), de Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz, sobre as reviravoltas ocorridas na vida da cidade de Natal (RN) com a construção de uma base militar norte-americana em 1943; *Anahy de las Misiones* (1997), de Sérgio Silva, transferindo para a Revolução Farroupilha (1835-45) a lenda de uma mulher dos pampas que vendia despojos de soldados mortos na Guerra Cisplatina. O consagrado diretor egresso do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos, prepara um filme sobre o poeta Castro Alves: *Guerra e liberdade — Castro Alves em São Paulo* e uma versão televisiva de *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre para serem veiculados entre 1999 e 2000.

No “novo” cinema dos anos 90, a história pode entrar de maneira mais transversal, como n’*O Quatrilho* (1995) de Fábio Barreto, o filho mais novo de Luís Carlos Barreto, irmão de Bruno Barreto, diretor de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), com um enredo “inspirado” por acontecimentos reais de duas famílias do Sul do Brasil no fim do século XIX, filme que também teve grande sucesso de bilheteria, maior ainda depois da indicação para Oscar de melhor filme estrangeiro em 1996. Possivelmente tentando traduzir a inclinação pela minúcia, pelo cotidiano, pelo pequeno, proposta por uma nova História pós-moderna, *O Quatrilho* não chega exatamente a rearticular a tradição através do diálogo entre passado e presente — esse diálogo, aliás, está quase ausente no filme —, e sim explorar até a saturação uma fórmula de mercado, com sua estética próxima à das novelas da Globo (“estrelas globais”, atuação “natural”, iluminação chapada), com o *slogan* do “bem-feito”. Fábio Barreto continua nessa direção comercial e apostando cada vez mais no mercado internacional com o seu segundo longa, *Bella Donna* (1998). Baseado no romance *Riacho*

Doce, de José Lins do Rego, *Bella Donna* utiliza a mescla de atores de novelas da Globo (Eduardo Moscovis) com atores hollywoodianos (Natasha Henstridge, Andrew McCarthy) — mesmo que não muito conhecidos ou “em baixa” — para chamar simultaneamente o público nacional e o internacional.

Outro filme a utilizar lateralmente a história seria *Louco por cinema* (1995), de André Luiz Oliveira, onde o protagonista, interno em um hospício, quer completar o filme que havia interrompido há 20 anos, contactando toda a equipe de filmagem. Marcelo Coelho relaciona *Louco por cinema* com uma nostalgia das utopias da contracultura, com uma retomada obsessiva do passado na cultura brasileira dos anos 90:

Aqueles remanescentes da geração das drogas, do sexo livre e do “flower power” se reencontram, começam a lembrar do filme; assistem a um trecho dele, que davam por perdido. (...) Misturam-se, desse modo, no filme, a alegria de reviver, ou relemburar, utopias já fora de moda —as dos anos 70— e o impulso para esquecê-las, para romper com uma nostalgia paralisante.(...) “Louco por Cinema” representa bem esse clima de “revival”, essas retomadas e oscilações, esse misto de procura e negação do passado, que, sem dúvida, e uma vez mais, estamos vivendo agora.(Coelho, 1995)

Reemergem também as adaptações literárias de época, como *Amor e Cia* (1998), de Helvécio Raton, que fazendo uma releitura “brasileira” de Eça de Queirós, transpôs o lugar da ação de Lisboa para as Minas Gerais oitocentistas. Também no território dos filmes de época, a versão cinematográfica do *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1998), pelo cineasta Paulo Thiago, aprofunda ainda mais na rearticulação histórica e traz à tona questionamentos sobre a tradição e a identidade nacionais. Quaresma, um pequeno funcionário público do exército, defende com uma postura nacionalista um tanto quanto bizarra e inadequada, a adoção do idioma tupi-guarani como língua oficial do Brasil. O diretor de *Policarpo Quaresma* justifica a escolha do romance através do anti-heroísmo do seu protagonista e a suposta tradição de anti-heróis na cultura brasileira:

O personagem Policarpo Quaresma é especialmente interessante por ser um anti-

herói da nacionalidade. (...) Ele tem algo de Macunaíma e de herói romântico. Os dois personagens, Macunaíma e Policarpo relacionam-se no imaginário brasileiro. São duas espécies de mitos não-heróicos, por desconstruírem a imagem sagrada e tradicional do herói, o que tem muito a ver com o homem brasileiro. (Thiago *apud* Barros, 1998:92-93)

Dentro desse panorama geral do cinema brasileiro, é importante sublinhar a trajetória do cineasta Walter Salles Jr. como emblema da passagem (gradual, certamente) do pós-modernismo brasileiro dos anos 80 para o dos anos 90, como ilustração da substituição de um cosmopolitismo tradicional pela idéia — mesmo que implícita — de cosmopolitismo periférico. Salles lança *A grande arte*, seu primeiro longa-metragem, em 1990, com o qual consegue um relativo sucesso, fundamentalmente em escala nacional. Baseado no já citado romance homônimo de Rubem Fonseca, o filme é a epítome de todo o ideário fundamentado nos anos 80, a saber, a estética pós-moderna e um sotaque estilístico forçosamente internacionalizado. Com os papéis principais divididos entre atores estrangeiros — não muito conhecidos, diga-se de passagem, como por exemplo o norte-americano Peter Coyote, o protagonista e um dos “bandidos”, o francês Tcheky Karyo — e brasileiros, em locações relativamente “exóticas” (parte do filme passa-se na Bolívia), manejando uma linguagem cinematográfica esteticista e ligeiramente *yuppie*, Salles empreende uma tradução que se, em termos de narrativa, não é estritamente fiel ao livro que a originou, concretiza em imagens o pós-modernismo de Rubem Fonseca: uma versão requentada, pouco original e artificialmente cosmopolita do paradigma pós-moderno norte-americano.

O seu segundo longa-metragem de ficção, *Terra estrangeira* (1995), co-dirigido por Daniela Thomas, atenua esse *yuppiismo* deslocado: embora a maior parte da narrativa localize-se em Portugal, o filme traz à tona um comentário sobre a identidade brasileira, provocado, forçosamente, por uma situação de exílio. *Terra estrangeira* segue a trajetória de Paco, um descendente de imigrantes bascos, que após certos eventos de março de 1990 — a morte de sua mãe e o confisco de poupanças pelo presidente Fernando Collor de Mello — deixa o Brasil em busca de melhor sorte (como outros oitocentos mil brasileiros na mesma época). Chega a Portugal e envolve-se com outra brasileira no exílio, Alex.

A história em si não é realmente o mais fundamental no filme, e sim o tom melancólico dado à discussão sobre identidade. Os dois personagens centrais lidam basicamente com uma profunda inquietação existencial, mas, em contraposição à *Grande Arte*, já estão mais delineadas nessa obra preocupações que transcendem uma classe média aspiracional: o racismo, a posição de colonizador de Portugal (que, aliás, é um pouco deturpada no caso das relações com o Brasil, talvez para segurar certas “liberdades” tomadas pelo roteiro), a necessidade do exílio, a imigração. Essas preocupações, contudo, são tratadas com um olhar estetizante, são apresentadas como acessórios para um exercício de estilo, para uma incursão pelo amor às imagens em si.

Terra estrangeira foi fotografado em preto e branco para acentuar uma certa nostalgia — evocando em alguns momentos o filme *Limite* de Mário Peixoto —; a trilha sonora busca o equilíbrio entre essas evocações do passado (com a inclusão da canção dos anos 70, *Vapor Barato*, de Jards Macalé, por Gal Costa) e a opção por uma contemporaneidade alternativa (um dos personagens é músico e toca *free jazz*); mesmo a escolha dos atores é marcada por essa via dupla, o já conhecido e referenciado e o novo, o inédito (o protagonista masculino, Paco, é vivido pelo estreante Fernando Alves Pinto, e Alex é interpretada pela ganhadora do prêmio de melhor atriz em Cannes de 1986 e uma das jovens atrizes mais respeitadas no Brasil, Fernanda Torres).

É, porém, com *Central do Brasil* (1998) que Walter Salles Jr. vai problematizar mais profundamente as questões relativas à identidade, ao Brasil e mesmo aos seus temas recorrentes (exílio, viagens, solidão):

Redescobrimo a estética do real, a narrativa sem ornamentos, a fala despojada e o exílio dentro do próprio país, Walter Salles Jr. reencontra nesse filme o vigor que marca seu curta *Socorro Nobre*, documentário que inspirou *Central*. Filmes sobre “exilados” imaginários e reais (a presidiária, o artista Krajcberg — de *Socorro Nobre* —, a Dora que escreve cartas para analfabetos, o menino em busca do pai), que no meio do inferno vislumbram um paraíso frágil e fugaz. (Bentes, 1998: 89)

Central do Brasil concentra-se num Brasil mais “real” que o dos outros dois filmes, tanto do ponto de vista estético como do social.

Remontando à temática do Cinema Novo (os desvalidos, os subalternos), porém sem deixar de privilegiar os aspectos técnicos do filme (imagem e som comparáveis às grandes produções do cinema americano), Salles estaria atualizando o discurso do terceiro-mundismo (ou seja, uma maneira pós-moderna de falar da subalternidade, do periférico) retirando dele o tom politicamente engajado, a “estética da fome” e a técnica propositadamente limitada. Nesse sentido, *Central do Brasil* revive outra tendência forte do cinema brasileiro, que é a tradição do anti-heroísmo, da pequenez, da marginalidade. Dora, a mulher que explora analfabetos, mas se redime ao ajudar o pequeno Josué; o caminhoneiro solitário; a gente do povo e sua religiosidade; os policiais corruptos; a cidade grande e seus vícios: toda uma galeria de personagens e subtemas que poderiam muito bem estar em desde *O pagador de promessas*, *Vidas secas*, *Rio 40 graus* até *Bye Bye Brasil*, *O homem que virou suco* ou *Pixote*.

A distância dos realizadores Cinema Novo em relação aos temas tratados nos filmes, tal como descrito por Paulo Emilio Salles Gomes¹, repete-se em *Central do Brasil*: novamente estamos diante de uma obra claramente produzida pela elite sobre a pobreza. A grande diferença (e o que faz com que seja impossível confundir esse filme com uma obra do Cinema Novo) é que ele não está dirigido à intelectualidade de classe média; está dirigido a um amplo *mercado* que ultrapassa as fronteiras regionais e mesmo nacionais. Convém marcar que a *identidade nacional* veiculada em *Central do Brasil* tem uma forte inclinação para o clichê — que indubitavelmente vai ser instrumento para a conquista dos *mercados* internacionais. Nessa busca de um “Brasil mais brasileiro” (dos analfabetos, do interior nordestino, das romarias, da seca, das viagens de ônibus, dos caminhoneiros, etc), Salles se apóia numa estrutura ligeiramente maniqueísta e artificial de onde é retirado qualquer conflito de classe.

Como se as elites e as classes médias não existissem no país, como se por trás do analfabetismo alarmante do país não estivesse uma série de problemas econômicos e políticos derivados também desses conflitos de classes e interesses, Josué e Dora se deparam com vilões muito específicos: como os traficantes de órgãos ou a polícia violenta e corrupta que extermina os pequenos marginais da estação à queima roupa. Appropriadamente, mais de um crítico de cinema viu nessa estratégia, a vontade de dialogar com o público internacional utilizando alguns elementos de fácil “compreensão”, de fácil

“identificação” do país.

Elementos periféricos à trama podem ser questionados como concessões à percepção que estrangeiros têm do Brasil, ou seja, parecem ter sido trabalhados para o público de fora. Há, por exemplo, uma execução à luz do dia de um ladrão, ou uma alavanca de roteiro que vem na forma de traficantes de órgãos infantis. (Mendonça Filho, 1998)

O mais relevante nessa constatação de um Brasil “pra inglês ver” talvez seja a própria inevitabilidade desse procedimento. Se o artista pensa nas condições de “sobrevivência” nos *mercados globalizados*, ele vai ter que necessariamente considerar o problema da identidade sob uma ótica mais multifacetada, tocando o clichê, apresentando a versão *world culture* do seu produto cultural — o que não retira a possibilidade de se trabalhar criticamente os clichês, de se questionar mesmo de dentro a padronização dessa *world culture*, algo que, desafortunadamente, não acontece em *Central do Brasil*.

74

Superando os modismos pós-modernos altamente estilizados dos anos 80, o teatro também vê o retorno de iniciativas mais “originais” no sentido da busca do “nacional”, de montagens mais “brasileiras”, mais próximas da tradição. O dramaturgo Ariano Suassuna, fundador do *movimento armorial* – movimento cultural abarcando artes plásticas, literatura, teatro e música que explora as raízes ibéricas da cultura popular nordestina e centra-se principalmente no imaginário ligado ao sertanejo – tem suas peças remontadas pelo diretor e artista plástico Romero de Andrade Lima (que encena geralmente obras relacionadas com o folclore nordestino) e publica em 1997 a adaptação em estilo literatura de cordel de *Romeu e Julieta*, também montada por Andrade Lima. A influência do radical Suassuna (veemente crítico de qualquer influência “estrangeira”, de qualquer “mistura” tropicalista ou *mangue beat*, com um discurso extremamente antimoderno e de certo modo também anticosmopolita) vai ser sentida em outros encenadores e artistas, como o ator, músico e diretor teatral Antônio Nóbrega, fundador do teatro Brincante, em São Paulo. Criando um personagem na linha picaresca desenvolvida por Suassuna, o Tonheta, Nóbrega tenta recuperar o popular no sentido muito próximo à etnografia de Mário de Andrade, como, aliás, fica claro no espetáculo musical *Na pancada do ganzá* (1996), como é explicitado pelo próprio Nóbrega:

Na pancada do ganzá é uma reunião de cantos tradicionais do povo brasileiro, canções minhas e de outros compositores pernambucanos. (...) Era o nome que ele daria ao conjunto dos registros musicais que fizera durante suas viagens ao Norte e Nordeste do Brasil, nos anos de 1927 e 1928. (...) Chico Antonio cantava e tirava versos na pancada do ganzá. Disco e espetáculo são dedicados à memória de Mário de Andrade e Chico Antonio, cujo encontro revela e celebra um Brasil com o qual continuo sonhando. (Nóbrega, 1996)

A concepção “armorial” mais estrita da cultura brasileira ou, mais especificamente, da cultura nordestina implica na rejeição quase que absoluta do cosmopolitismo e da modernidade. A cultura popular é não apenas a referência máxima, como também permanece estática, isolada nessa estratégia estética de “preservação”. Entretanto, justamente por essa oposição tão veemente, é visível na articulação contemporânea do movimento uma configuração legitimamente pós-moderna: nessa busca pelo pré-moderno, a afirmação da identidade nacional através do autenticamente popular (“preservado”, “puro”) torna-se também afirmação do simulacro dessa autenticidade (já que impossível).

Quase em um outro extremo, também se vê a volta ao epicentro da atividade teatral brasileira de José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, fundador do teatro Oficina nos anos 60 e “mentor” do Tropicalismo. Através da exasperação, da anarquia e de uma visão extremamente problematizada do Brasil e da modernidade, também representa um certo retorno à tradição, embora mais ligado à antropofagia oswaldiana e às utopias e ideologias dos anos 60. Zé Celso pretende que o seu teatro tenha raízes não só no popular, mas no espaço de massas e no estabelecimento de mecanismos para manter-se no mercado cultural globalizado.

Este repertório aponta para o que aconteceu na Bahia, no Rio: o espetáculo orgiástico de multidão e, ao mesmo tempo, acoplado à televisão. Não é uma ilusão. É uma necessidade o teatro brasileiro encontrar um espaço autônomo, dele, dentro da sociedade como ela é, a sociedade de massa. (...) “Ela”. Sua Santidade, vem agora ao Brasil e foi beneficiada

pela lei Rouanet. Está recebendo milhões em incentivo cultural. Os empresários que investirem vão estar com “Ela”. Vão poder agitar os lenços com as suas marcas, e ter as suas almofadas. Eu também quero fazer esse teatro. Eu quero brincar com a ordem mundial. (Corrêa *apud* Frias Filho & Sá)

76 Mesmo a televisão apropria-se desse impulso revisionista (tanto a revisão de tradições, como as mesmas sendo retrabalhadas para o mercado global) da *identidade nacional*, principalmente via literatura. A Rede Globo de Televisão lança sofisticadas adaptações da literatura nacional em minisséries ou nos episódios únicos de “Caso Especial”, como *O Besouro e a rosa* (1993), de Mário de Andrade, dirigido por Guel Arraes, nos quais técnica cinematográfica, pantomima e linguagem circense vão inseridas no território mais limitado da televisão. Em 1998, Arraes dirige *O auto da Compadecida*, minissérie baseada na peça homônima de Ariano Suassuna (e que em 2000 vai ser lançada em película com relativo sucesso nos cinemas do Brasil e do mundo), que talvez seja um dos ápices da “rearticulação da tradição” na televisão brasileira: a linguagem popular, o cordel, os regionalismos equacionados junto a formas mais experimentais de direção, atuação e técnica televisivas. Na década de 90, vários exemplos da ficção contemporânea são “traduzidos” em linguagem televisiva: *O sorriso do lagarto* de João Ubaldo Ribeiro, *Memorial de Maria Moura* (1994) de Raquel de Queirós, *Agosto* (1993) de Rubem Fonseca, *Hilda Furacão* (1998) de Roberto Drummond, ou, seguindo um filão mais tradicional, *Dona Flor e seus dois maridos* (1998) de Jorge Amado. Mesmo as novelas são pontilhadas por referências ao Realismo Mágico, ao folclore, às tradições populares regionais. A Rede Manchete, por exemplo, anuncia a novela *Ana Raio e Zé Trovão* (1991), centrada sobre a vida de artistas mambembes no interior do sul do país, com o slogan “o Brasil que o Brasil não conhece”.

A tradição e a identidade nacional vão ser quase diretamente temas constantes de *Brasil Legal*, programa semanal de “variedades” veiculada entre 1994-96, também da Rede Globo, onde são apresentados aspectos alternativos, pouco conhecidos e anti-hegemônicos da cultura brasileira. O que levou o seu produtor e editor, o antropólogo Hermano Vianna, a reconhecer as contradições inerentes em se trabalhar para a Rede Globo, mas simultaneamente acreditando nas possibilidades de descentralização dentro de um sistema extremamente centralizado e centralizador:

A Globo não é a estrutura homogênea que parece vista de fora. Ninguém fica de olho nas minhas pautas. Se eu acho o que o boi-bumbá de Parintins é bacana, falo sobre ele no próximo programa. (...) A situação é certamente confusa. Mas talvez por isso mesmo seja interessante jogar com ela. Ou é preferível não ver o Fred 04 falando no horário nobre com 36 pontos de Ibope? Confesso que não tenho as respostas. De qualquer maneira: as tendências centralizadoras vão sempre conviver com as descentralizadoras. Pelo menos acho que foi isso que aprendi com Deleuze e Guattari.(Vianna, 1997).

Fazendo uma brevíssima síntese da cultura audiovisual brasileira nas últimas décadas, teríamos, então, esse primeiro pós-moderno —o dos anos 80— que assimila o discurso do pós-modernismo (principalmente norte-americano) e os aspectos mais superficiais da pós-modernidade (até por sua condição de país periférico, de modernização lenta e incompleta) para contrapor-se ao nacionalismo retrógrado, ao autoexotismo folclorizante. Assim, o segundo pós-moderno brasileiro vai tentar refazer a equação modernista e rearticular a identidade nacional juntamente com a consciência da globalização cultural. Há, porém, várias diferenças em relação ao modernismo ou ao Cinema Novo, por exemplo. A primeira delas é que já não é necessário o gesto de ruptura com uma estética anterior (nem com nenhuma outra estética). Também não se trata de uma vanguarda lançando idéias originais: a idéia de rearticulação da tradição e da identidade nacional com uma roupagem “globalizada” não só faz parte do *establishment*, como assegura o funcionamento do mercado cultural no Brasil de hoje. Podemos dizer, portanto, que a cultura brasileira (o audiovisual incluído) parece colocar permanentemente em funcionamento uma espécie de dialética do cosmopolitismo. Que talvez pretenda apresentar como síntese uma permanente oscilação entre a negação das diferenças (portanto, a afirmação e a prescrição do cânone ocidental) e sua articulação consciente para o redimensionamento desse cânone.

77

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARROS, André Luiz. “O irônico renascer de Policarpo”, *Bravo*, março de 1998, ano I, nº6, pp.92-93.

BENTES, Ivana. “O sertão romântico dos exilados”, *Bravo*, março de

1998, ano I, nº6, p.89.

BHABHA, Homi K.. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

COELHO, Marcelo. "Cinema brasileiro procura e nega o passado", *Folha de São Paulo*, 17 de maio de 1995.

COUTO, José Geraldo. "Baile Perfumado moderniza sertão", *Folha de São Paulo*, 11 de maio de 1998.

_____. & SIMANTOB, Eduardo. "Três vezes cinema" (Conversa entre os cineastas Arnaldo Jabor, Cacá Diegues e Hector Babenco), *Folha de São Paulo*, 16 de abril de 1995.

FRIAS FILHO, Otávio & SÁ, Nelson de. "A fúria do teatro" (entrevista com José Celso Martinez Corrêa). *Folha de São Paulo*, 21 de agosto de 1997.

MENDONÇA FILHO, Kleber. "Central do Brasil reencontra nossa identidade", *Jornal do Commercio*, 3 de abril de 1998.

NÓBREGA, Antonio. *Na pancada do ganzá*, 1996.

PRYSTHON, Angela. *Peripheral Cosmopolitanisms. Aspects of Brazilian Postmodernist Culture – 1980-1999*. Nottingham: University of Nottingham, 1999. (tese de doutorado)

_____. "Mapeando o pós-colonialismo e os Estudos Culturais na América Latina". *Revista da ANPOLL*, nº10, pp.23-46. São Paulo, Humanitas/USP.

SALES GOMES, Paulo Emílio (1996). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.

VIANNA, Hermano. Entrevista com Hermano Vianna, *Verbum*.

(_____). Site acessado em dezembro 1997.

78

Palavras-chave

1. Pós-moderno
2. identidade
3. cultura brasileira
4. midcult
5. produção audiovisual