

Imaginário cultural, literatura e cinema: algumas reflexões em apoio à crítica

Ms. Adriano Messias de Oliveira¹

RESUMO: *O presente artigo vem colaborar para as atuais discussões em torno dos movimentos intersemióticos presentes em diversas áreas afins, como literatura e cinema, colaborando para a pesquisa e o debate em torno do campo das identidades culturais e do imaginário. Ao se “traduzir” um livro para a linguagem cinematográfica, percebem-se hibridismos oriundos das interações do imaginário cultural que inconscientemente partilhamos e que ainda merecem maior estudo.*

Palavras-chave: *Cinema brasileiro, Literatura brasileira, imaginário cultural, identidades*

Introdução

O cinema brasileiro tem tido, há mais de uma década, uma repercussão considerada em parte muito feliz. Dezenas de filmes alcançaram os grandes circuitos das capitais e os cinemas das cidades do interior. Milhões de pessoas chegaram a assistir a um determinado filme, como ocorreu nos últimos anos, por exemplo, com *Dois filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), *Olga* (Jayme Monjardim, 2004), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003). Muitas vezes, as obras cinematográficas brasileiras desta fase mais recente são inspiradas ou até mesmo adaptadas da literatura nacional, seja de romances, poesias, contos ou peças teatrais, revisitando gêneros, personagens e espaços discursivos que fazem parte do imaginário cultural brasileiro, de maneira mais ou menos intensa. Como entendemos que é muito delicado se fazer uma crítica especializada a partir de uma obra literária adaptada para o cinema, gostaríamos de estabelecer alguns pontos para serem considerados em uma discussão sobre o assunto.

Várias são as abordagens desse novo cinema nacional, de tal forma que não conseguimos agrupar os filmes em um movimento ou em uma estética. Podemos falar, quando muito, em temáticas irregulares que tratam de assuntos pertinentes à nossa cultura, como a violência nas favelas (*Como nascem os anjos*, Murilo Salles, 1996; *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002), no campo (*Lavoura arcaica*, Luiz Fernando Carvalho, 2001; *Quase nada*, Sérgio Rezende, 2001) e nos lares (*Um céu de estrelas*, Tata Amaral); a questão da alteridade (*Carlota Joaquina: Princesa do Brasil*, Carla Camurati, 1995; *For all: o trampolim da vitória*, Luiz Carlos Lacerda, 1997) e o espaço sertanejo e nordestino (*Corisco e Dadá*, Rosemberg Cariry, 1996; *Baile Perfumado*, Lírío Ferreira e Paulo Caldas, 1997; *O Cangaceiro*, Aníbal Massaini Neto, 1997; *Central do Brasil*, Walter Salles, 1998; *Eu tu eles*, Andrucha Waddington, 2000).

Nossa filmografia contemporânea merece mais leituras. Muitas das excelentes pesquisas que já foram feitas giraram em torno de nossos clássicos (como *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, 1963, adaptado da obra homônima de Graciliano Ramos), e os filmes que compõem o Cinema Novo, e deixam de lado obras que atingiram um amplo público. Muitas vezes, isso ocorre por preconceito por parte dos pesquisadores, que evitam dialogar com elementos por eles desvalorizados.

Dentre os variados títulos, chamaram-nos a atenção alguns filmes que têm em comum um diálogo com nossos valores culturais do litoral e do sertão brasileiros cujos textos são oriundos de obras literárias. Pensamos em filmes como *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000, da obra homônima de Ariano Suassuna), *Deus é brasileiro* (Cacá Diegues, 2002, proveniente de um texto de João Ubaldo Ribeiro), e *Lisbela e o Prisioneiro* (Guel Arraes, 2003). Apesar de manter diferenças entre si no que se refere à origem do roteiro adaptado (o primeiro e o terceiro provêm de peças

¹ Adriano MESSIAS DE OLIVEIRA, mestre em Comunicação, graduado em Jornalismo e Letras.
E-mail: adrianoescritor@yahoo.com.br

teatrais, enquanto que o segundo surgiu de um conto de João Ubaldo Ribeiro, *O santo que não acreditava em Deus*²) e da temática trabalhada, todos foram ambientados no Nordeste (ao menos em grande parte, como é o caso de *Deus é brasileiro*, que também percorreu outros lugares, como o Jalapão, no Tocantins) e reúnem matrizes culturais e identificações que passam a ser comuns para o espectador de qualquer parte do país.

2 O IMAGINÁRIO E O HIBRIDISMO CULTURAL

Antes de continuarmos nossa discussão, salientamos que o cinema e a literatura – áreas com as quais temos trabalhado por alguns anos – asseguram, para gerações posteriores, um “congelamento” de valores, comportamentos e pontos de vista de um mundo que está em constante mutação e que é apreendido pelas letras do escritor e pelas lentes das câmeras. Essa relação de “valores, comportamentos, pontos de vista” é um constituinte importante do que chamamos imaginário e que desdobramos neste artigo como “imaginário cultural”.

Entendamos que os elementos simbólicos da cultura popular do Brasil e do nosso imaginário cultural estão presentes nos três filmes escolhidos para este breve ensaio. Como esses elementos se manifestam hoje e o que representam, o que significam para um país após menos de uma década da “frustrante” virada dos seus 500 anos é uma das indagações que temos. Isso está atrelado ao desejo de compreender o fenômeno da adaptação literária para o cinema e os conteúdos que permanecem ou são criados, e que falam ao imaginário dos espectadores dos filmes.

Estudado do ponto de vista que estamos propondo, o cinema é uma instância que faz parte do imaginário de nossa cultura, ao mesmo tempo em que colabora para enriquecê-la, reproduzindo e criando novas formulações culturais – daí termos usado a expressão *in transit* para nos referirmos a este lugar dúbio e instável de transformações que ocupa. Como afirma Massimo CANEVACCI:

Entre outras coisas, o cinema é – por sua “natureza” – antropológico, na medida em que não lhe é estranha a possibilidade de representar qualquer momento cultural da história do homem no espaço e no tempo, com um envolvimento da percepção bem superior às anteriores formas de narração. (CANEVACCI, s/d, p.25)

O cinema nos situa no mundo e para além dele, porque nos permite reelaborar uma outra visão desse mundo. Também, devido à sua própria economia, técnica e apropriação da linguagem, ele busca uma outra coisa, inventa um mundo somente seu e que nos permite fazer uma ponte entre o verossímil e o verídico, entrelaçando o real e o imaginário, o fato e a invenção.

Ao nos referirmos ao termo “imaginário”, adotaremos o sentido concedido por Gilbert Durand. Para o autor, o imaginário é, inicialmente, uma espécie de “museu” em que podem ser encontradas nossas imagens anteriores, atuais e que ainda estão por serem criadas. No caso dos três filmes que constituem o objeto de nossa investigação, buscamos imagens e discursos que tenham forças capazes de representar elementos presentes no imaginário cultural. Durand, em *L’imagination symbolique*, ao se apropriar de definições bergsonianas, explica que a imaginação, ingrediente principal do que estamos chamando de imaginário, define-se como uma reação defensiva que a inteligência humana realiza para com a natureza. É a inteligência que, mediante a representação da inevitabilidade da morte, utilizando-se do imaginário, ressalta o papel biológico e fabulador que a imaginação tem em nossas vidas (*fonction fabulatrice*).³ Porém, a imaginação não serviria apenas

2 Publicado em Já Podeis da Pátria Filhos e Outras Histórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, este conto foi selecionado por Ítalo Moriconi e consta no livro Os cem melhores contos brasileiros do século, Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 478.

3 DURAND. *L’imagination symbolique*, p.117.

de máscara que nos distrairia momentaneamente da fatalidade da morte: ela teria também a função de melhorar a situação do homem no mundo.⁴

Assim, percebe-se que o imaginário cultural é de natureza polifônica, multivocálica, plural. Neste sentido, entendemos que o romance moderno, como quis Mikhail Bakhtin (LOPES, 1997, p. 258-9), é, por sua natureza, também polifônico, ou seja, nele, os personagens possuem uma certa autonomia e exprimem sua visão do mundo, em vez de serem formas estereotipadas ou simplesmente simulacros e repetições. Se por um lado, no caso dos filmes brasileiros escolhidos, não encontramos todos os personagens inseridos em tal contexto, e, portanto, podemos dizer que não há inovação em algumas situações, por outro lado esperamos encontrar, tanto nas obras literárias quanto nos filmes, elementos polifônicos, vozes múltiplas e até certo ponto independentes, que vão significar muito para um estudo aprofundado da questão.

Nosso texto busca se inserir em um panorama que os estudos literários perpassam recentemente em várias universidades do Brasil e de outros países: o dos estudos culturais, como bem soube explicar Noé JITRIK:

[los estudios culturales] en la medida, por un lado, en que redefinen su objeto próprio cada vez com más precisión y rigor y abandonan una malsana relación com la literatura se aproximan más el ámbito de la historia y de la antropología, disciplinas que buscaban desde hacía tiempo discursos proveedores capaces de ampliar sus límites fenomenológicos; en cierto sentido, les dan una lección de interdiscursividad en la cual la literatura residente, como fondo arcaico invocado y negado, aparecería como un desencadenante y oculto inspirador puesto que son capaces de percibir y situar temas a los que la historia y la antropología no les habían concedido estatuto. (JITRIK, 2000, p.390)⁵

A aventura de se passar pelo texto escrito até chegar ao “texto” da telona é vasta e instigante. Mais ainda é compreender, a partir dessa “tradução”, o que vem a ser o cinema adaptado, foco de questões ligadas ao imaginário cultural de um povo por meio de personagens e formas discursivas presentes e reincidentes em filmes que atraem milhões de pessoas aos cinemas brasileiros, como tem ocorrido com diversos filmes.

As experiências de tradução literária para o cinema não são novas e, pode-se mesmo dizer, se iniciaram com o próprio nascimento da produção fictícia cinematográfica. Sabe-se que a história do cinema universal, não apenas o brasileiro, conta com uma lista numerosa de filmes baseados em obras literárias e cada um deles renova a polêmica sobre a adaptação de um texto literário para o cinema. Podemos até mesmo dizer que o cinema e sua linguagem causaram tão profundas impressões no universo da produção literária que existe uma literatura antes e uma posterior à criação dessa linguagem. Mas o vínculo que se estabeleceu entre estes dois campos expressivos não é sempre harmônico: foram criados paradoxos e tensões ao lado das afinidades.

A literatura é um sistema (ou subsistema) integrante do sistema cultural mais amplo, estabelecendo diversas relações com outras artes e mídias. A diversidade dos meios e a hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de

4Cf. DURAND. *L'imagination symbolique*, p.118: “(...) à travers toutes les structures du projet imaginaire, [l'imagination] tente d'améliorer la situation de l'homme dans le monde.”

5 [os estudos culturais] à medida, por um lado, que redefinem seu objeto próprio cada vez com mais precisão e rigor e abandonam uma relação insalubre com a literatura, se aproximam mais do âmbito da história e da antropologia, disciplinas que buscavam há tempos discursos provedores capazes de ampliar seus limites fenomenológicos; em certo sentido, lhes dão uma lição de interdiscursividade na qual a literatura residente, como fundo arcaico invocado e negado, apareceria como um desencadeador e oculto inspirador, posto que são capazes de perceber e situar temas aos quais a história e a antropologia não tinham concedido estatuto. (JITRIK, 2000, p. 39). Tradução nossa.

suportes pelos quais a literatura circula, bem como às suas combinações com outras artes. (CAMARGO, 2003, p. 9)

Mediante isso, podemos anunciar que uma primeira questão que nos interessa é a da adaptação de textos originais para a linguagem cinematográfica, a chamada transmutação ou tradução intersemiótica (BALOGH, 1996, p. 37). Ou seja, enquanto dentro de uma mesma língua temos a chamada tradução intralingual – uma reformulação sónica⁶ com elementos de um mesmo idioma –, de uma língua para outra temos a tradução interlingual. Já a tradução intersemiótica surge ao interpretar signos verbais por meio de signos não-verbais, como é o nosso caso. Ela é chamada comumente de adaptação⁷, que é o que ocorre com filmes, minisséries e telenovelas que têm como ponto de partida alguma obra literária.

Na transmutação, o cineasta passa a ser o “tradutor” da obra a ser filmada. E o filme passa a ser ainda mais um palimpsesto de significados que à semiótica compete auxiliar a compreender. Toda adaptação é o reconhecimento, no filme, de uma história anterior. A partir do texto original, ocorrem procedimentos de expansão e do surgimento de variantes discursivas no texto final, como Vladimir Propp⁸ soube muito bem trabalhar nos seus estudos sobre a narrativa literária. Posteriormente, também encontraríamos tal preocupação na terminologia greimasiana. Isso ocorreu nas três obras que destacamos no início de nosso texto, já que elas não foram “fiéis” ao texto original.

Sobre a narrativa cinematográfica, especialmente, Ismail XAVIER faz alguns apontamentos importantes:

O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações dos personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. Em todas essas formas de expressão, o fato de estar presente o ato de narrar permite o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam a obra em aspectos essenciais. A narrativa é uma forma do discurso que pode ser examinada num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado (esse espaço-tempo imaginário em que vivem as personagens) ou falar sobre muitas coisas que ocorrem no próprio ofício da narração sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material (a comunicação oral, o texto escrito, o filme, a peça de teatro, os quadrinhos, a novela de TV). (XAVIER, p. 64)

Chama-nos a atenção a questão da adaptação do literário para o cinematográfico, sem querermos nos apegar ao elemento fidelidade. Isso nos inquieta porque, em nossos dias, podemos dizer que o receptor é, primeiramente, um espectador e só então um leitor, dado o universo visual em que estamos constantemente mergulhados e que se tornou um atrativo maior para as pessoas do que as páginas dos livros. Muitas vezes, tem-se conhecimento de um clássico da literatura por meio de sua adaptação para o cinema ou para a TV.

6 Reformulação sónica, neste caso, refere-se ao se escrever um texto de um idioma em outro. Usando-se de um mesmo código – a língua escrita, no caso – o tradutor faz, porém, uma outra organização de signos que envolvem o código da língua secundária, a formação pessoal do tradutor, o contexto em que ele vive, etc. Tradução interlingual já está referindo à mudança de suporte: por exemplo, do impresso para o fílmico, e todas as variações que isso acarreta.

7 A adaptação pode também ser entendida como um dialogismo intertextual. Quem se interessar por esta abordagem, confira STAM, 1992.

8 Lembramos que o esquema funcional proppiano, como disse Lopes (1997, p. 233) é adequado a qualquer narrativa, inclusive a literária.

A questão da fidelidade do texto fílmico em relação ao literário não é um problema que nos interessa, mesmo porque, no fundo, este é um “falso problema”, como diz Randal JOHNSON (2003, p. 42). Os campos expressivos do escritor e do cineasta são diferentes. Enquanto que o primeiro trabalha com a linguagem verbal e seu amplo universo, o cineasta tem o domínio das imagens visuais, dos sons não verbais, da música, da linguagem verbal oral e da língua escrita para trabalhar.

Para Darlene SADLIER (2003, p. 45), é preciso compreender “as circunstâncias históricas, culturais e políticas da adaptação.” Não basta, então, estudar apenas a adaptação da peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, para o cinema, em seus aspectos formais, estruturais. É necessário entender o panorama sócio-histórico do Brasil no momento em que tal adaptação foi realizada, e o mesmo equivale para os filmes que escolhemos. Com Sadlier também concorda Marcos Antônio ALEXANDRE:

Durante o trabalho de tradução, faz-se necessário realizar um questionamento dos princípios sócio-culturais nos quais o tradutor está inserido, para que seu texto possa consolidar-se como um reflexo do “original” e não apenas como uma transferência de vocábulos, simplificando a tarefa da tradução a um conceito básico e redutor – o de dizer numa língua o que está dito em outra. (ALEXANDRE, 2002, p. 110)

Em especial no Brasil, como já mencionamos, há uma predileção por adaptações literárias desde a origem de nosso cinema (haja vista que, ainda nas primeiras décadas eram exibidas nas capitais mais importantes filmes como *O Guarani*, de José de Alencar, filmado em 1916 por Antônio Leal, e *A Viuvinha*, também de Alencar, filmado no mesmo ano, por Luiz de Barros). Posteriormente, tivemos outras numerosas adaptações, algumas com maior relevo e expressividade, como foi o caso de *Vidas Secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em 1963, adaptado do romance homônimo de Graciliano Ramos. Nos anos 70 e 80, mais obras de nossa literatura foram levadas ao cinema, como *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976; da obra literária homônima de Jorge Amado) e *Inocência* (Walter Lima Jr., 1983, de Visconde de Taunay). Nos últimos anos, foram realizados *O Guarani* (Norma Benguel, 1992; com base em livro indianista de José de Alencar), *A Terceira Margem do Rio* (Nelson Pereira dos Santos, 1994, influenciado pela obra de Guimarães Rosa), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997 – que, com certeza, dialoga com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha), *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (Paulo Thiago, 1998; da obra homônima de Lima Barreto), *Dois perdidos numa noite suja* (José Roffily, 2002, baseado na peça de Plínio Marcos), dentre outros, com grandes diferenças de qualidade cinematográfica. Toda essa extensão de temáticas literárias presentes em nossos filmes já justifica estudos pormenorizados sobre tal fenômeno.

Quando se adapta uma obra para o cinema, existem filtros que são muitas vezes esperados, como o do roteirista, o do diretor-cineasta, o dos atores que vão representar e modificar os personagens, além do figurino, da estilização ou não do cenário, da escolha das locações, da luminosidade, da maneira de ver o mundo da equipe envolvida com a filmagem. Fica evidente que estes “filtros” são permeados por movimentos próprios do imaginário cultural em que residem os profissionais mencionados; igualmente, o país, a cidade, o contexto social e econômico daquele momento de feitura do filme influem muitas vezes pesadamente.⁹ Um filme, por conseguinte, é, em parte, espelho da realidade social e, por outro lado, é uma força criadora, inovadora. Ele condensa valores que provêm de uma memória comum, partilhada pelos brasileiros de forma praticamente atávica. Não é por acaso, apenas a título de exemplos, que existam, em nossas narrativas, figuras

⁹ Haja vista a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, lançada em 1928 e adaptada para o cinema dos anos 60 por Nelson Pereira dos Santos e que, devido a várias características políticas e culturais daquele período, sofreu modificações que não a tornaram, entretanto, menos brilhantes.

como a do pobre que sempre se sai bem dos embaraços, da prostituta e da mulher mal amada, da moça virgem iludida pelo amado, da autoridade falastrona e dos seus subordinados medíocres, do padre materialista, da presença do sobrenatural como personagem e força capaz de mudar os destinos. Tantos outros seriam os elementos que enumeraríamos, que se repetem em nossa literatura e em nossos filmes. Muitas vezes, eles surgem de forma estereotipada, formas apressadas de uma criação que não teve muita maturação. Noutras, foram alimentadas até mesmo pela cultura popular, oral ou cordélica. Existem nos três filmes que estamos salientando elementos ricos de signos a serem decifrados por uma pesquisa mais demorada, que não queira enxergar em tais obras apenas divertimento barato atrelado à linguagem televisiva, que tantas vezes anima nossas produções cinematográficas.

O que nos chama a atenção é que nossa cinematografia e nossa literatura contemporâneas têm privilegiado temáticas culturais brasileiras recorrentes, e isso é um dado significativo e que merece estudo. *O Auto da Compadecida*, *Deus é brasileiro* e *Lisbela e o prisioneiro* são portadores de uma força expressiva e simbólica condizentes com a época em que vivemos, pois muitos de nós, após o marco dos 500 anos e impulsionados por outras angústias, têm se perguntado: “Quem somos nós?”. Na contemporaneidade, diversos campos do saber, como os estudos de literatura e cinema, a comunicação, a antropologia, a psicologia, a história e a filosofia têm se preocupado com as questões ligadas à identidade cultural. Fica difícil pensar o mundo de hoje sem levarmos em consideração as questões identitárias que alimentam e forjam diversos domínios da vida social e que estão presentes em múltiplas estruturas semióticas, como o cinema, a literatura e o teatro. Ao olharmos para a cultura brasileira, verificamos que a questão da identidade cultural faz-se cada vez mais evidente. Então, nossa problemática se estende quando pensamos que o imaginário cultural pressupõe várias identidades culturais que se “enxergam” - muitas vezes de maneira coletiva, sem consciência de tal – em um mesmo contexto de imaginário. Porém, não se entende esse contexto isoladamente, fora de uma concepção transcultural. Quem nos ajuda a pensar melhor sobre o tema é George MARCUS (1991), que salientou a necessidade de enxergarmos para além das simples demarcações entre a semelhança e a diferença, entre o global e o local. Paralelamente ao que ele denomina de “processos de sincretismo global” (a idéia de que vivemos em um mundo transcultural no qual, paradoxalmente, emergem diversidades no âmbito local e no âmbito global e cabe ao estudioso, nessa miscelânea, a “habilidade de ver ‘tudo em toda parte’ como condição para perceber a diversidade”), (MARCUS, 1991, p. 198) encontramos um apelo à etnicidade e à identidade, seja ela racial, nacional ou cultural. A vantagem de se operar uma análise cultural nestes parâmetros é a possibilidade de se fugir de “qualquer lógica que inclua contradições duradouras” (MARCUS, 1991, p. 203). Assim sendo, não tratamos jamais das questões culturais presentes na literatura e nos filmes como imutáveis e permanentes.

Outra questão que vai se somar a esta discussão é a do tempo: uma identidade, como afirma Marcus (1991), se auto-reconhece mediante a memória coletiva ou individual, que atravessa o tempo cronológico. Assim, uma identidade ganha “vida própria” e ultrapassa as barreiras do tempo e de qualquer outro controle. Marcus ainda chama a atenção para a limitação e os riscos de certos modelos de análise, em se tratando da identidade:

Controlar o contexto e registrar empiricamente a composição atual de fluxos e associações presentes nos dados relativos ao discurso significou questionar a adequação dos modelos estruturais ou semióticos para dar conta das associações que não se deixam assimilar por modelos de dimensões limitadas. (MARCUS, 1991, p. 207)

Stuart HALL (1999), por sua vez, ressalta que a identidade, em vez de algo que seja inato a nós, algo acabado e definitivo, é, antes, um processo que vem preencher aquilo que nos falta.

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (...) Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. (HALL, 1999, p. 198).

O cinema e a literatura vêm a ser instrumentos úteis para entendermos como as identidades, sua legitimação e suas lutas estão presentes em nossa sociedade. Como salienta Rousiley MAIA (1998), a identidade pode ser entendida a partir de uma “idéia de pertencimento cultural”.¹⁰ Isso evoca a necessidade de um local de manifestação das identidades e a necessidade de se mapear espaços que sirvam de esteio para uma determinada representação cultural. É o que também pretendemos com nossa proposta de estudo, de nossos objetos da literatura e do cinema.

A história brasileira está marcada pela presença do outro, pelo encontro e pelo confronto com a alteridade (no caso específico de nossa história, a alteridade está impressa na confrontação do elemento europeu com a figura do negro, do indígena e, posteriormente, do estrangeiro que aqui chegou, seja ele o próprio colono ou o imigrante, mesmo ocupando posições diferenciadas). Porém, buscamos convergir nosso olhar para o local, para o “mestiço”, para aquilo que pode, de acordo com o nosso imaginário, fazer ou explicar o sentido de termos como identidade cultural. Ou seja: a alteridade passou a ser sinônimo de não-branco, não-reconhecido, de excluído.

Aqui, os conceitos em torno do que Stuart Hall chamou de “narrativa da cultura nacional” (HALL, 1991, p. 51 em diante) podem ser atribuídos à literatura e ao cinema brasileiro. Primeiramente, o autor reforça a relevância que as narrativas históricas e as literaturas de um país, revividas pela cultura popular e pela mídia, têm na construção da idéia de nação. Assim sendo, mencionamos, como exemplo, o sertão, os cangaceiros, a figura da mulher amada à espera do marido que foi lutar na guerra, os fiéis em torno da Igreja para a obtenção de favores, o galã conquistador que vem das “terras grandes”, as mulheres do meretrício e uma gama de personagens curiosas, às vezes entre o mítico e o lendário. Eles funcionam como elementos que alinhavam muitas dessas narrativas no Brasil. São elementos como estes que dão “significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após a nossa morte” (HALL, 1999, p. 52). Em segundo lugar, o autor menciona a impossibilidade de se encontrar uma essência de nação; em nosso caso, é a tão buscada “brasilidade”, tida como algo que sempre existiu, gerada por si mesma; algo que sempre esteve “lá”, em seu lugar, mesmo sem se poder delineá-lo.

Uma outra estratégia da narrativa da cultura nacional seria a “invenção da tradição”, com o objetivo de criar normas e procedimentos que pareçam vinculados a um passado, muitas vezes heróico, forjado pelos mitos já existentes, como ocorre com o cangaço, com o messianismo, com as entidades católicas e afro-brasileiras. Por exemplo, o cangaço permanece no imaginário nacional de forma atemporal, mesmo que tenha se manifestado, basicamente, em quatro décadas (dos fins do século XIX até finais dos anos 30). Lampião e Maria Bonita, por exemplo, são ícones presentes em várias regiões do país e o cangaço é capaz, por exemplo, de ser rememorado por muitos, que narram os feitos dos cangaceiros como se estivessem estado pessoalmente com eles. Stuart HALL (1999) salienta que existe ainda, em qualquer nação, a idéia de um mito fundante, repleto de histórias duvidosas que o circundam, perdido nas eras e capaz de explicar e exaltar a história de um povo. Um exemplo é o mito de que o cangaço teria surgido imbuído de uma ação benfeitora, como se o

10 Para uma noção mais ampla, cf. MAIA. A identidade em contextos globalizados e multiculturais: alguns dilemas da igualdade e da diferença.

cangaceiro fosse um tipo de Robin Hood que teria nascido para fazer justiça no sertão, local sempre povoado por lendas antigas, como as medievais.¹¹ Ou de que Nossa Senhora Aparecida teria sido encontrada na forma de uma imagem de barro por pescadores em um rio do estado de São Paulo.

Também é marcante a idéia de que a identidade nacional alicerça um povo originalmente puro, sem olhar para os hibridismos socioculturais e étnicos que forjam a nação. Isso não deixa de ser uma postura anacrônica e regressiva, o que mostra que as culturas nacionais não são assim tão modernas quanto pretendem sê-lo, e estão sempre vinculadas a um movimento que busca restaurar identidades passadas. O passado é, pois, “uma realidade simbolicamente estruturada”. (HALL, 1999, p. 52).

Portanto, inquietos diante do tema da identidade cultural, cada vez mais presente, resolvemos buscar o cinema, aliado à literatura, como um local de cristalização do imaginário e de identificação de estilos, para falarmos da construção que a identidade cultural assume, em nosso caso específico, refletida e fabulada por três filmes daquela década.

Tomamos a literatura e o cinema brasileiro como uma espécie de “olho” de nossa época, permitindo-nos estudar as manifestações identitárias que nela foram circunscritas e os discursos que lhes deram sustentação, lembrando que o discurso é o lugar da construção social e cultural.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo objetivou mostrar que grande parte das obras fílmicas brasileiras hoje, adaptadas, sobretudo, da literatura, constroem uma compreensão em trânsito e híbrida da cultura nacional. Mais do que buscar análises prontas, o que se torna difícil em um artigo de mediano fôlego como este, apontamos possíveis abordagens e caminhos para se entender os filmes nacionais contemporâneos e o contexto em que são produzidos. Para além de simples indicações sobre o substrato técnico que é o cinema, uma interdependência dos filmes para com o seu meio sóciohistórico, e um reflexo do panorama cultural que permeou o Brasil desde os anos da década de 1990: as evidências de um país que se preocupa mais com comemorações, ritos de passagem e clichês culturais, que entendeu o seu cinema recente, em grande parte, como um *boom* de luzes e cores e de indicações para o Oscar, sem apresentar grandes inquietações e reivindicações significativas.

Não podemos, entretanto, negar a existência de um processo pelo qual percebemos nos filmes traços de nossa identidade cultural, ainda que de uma forma pouco elaborada e limitada, consequência da própria natureza dos filmes. Da mesma forma como o camponês marginalizado do sertão nordestino reinventa sua identidade, não se consumindo, assim, em meio às agruras de sua vida, podemos dizer que o espectador vai reconstruindo também sua identidade cultural à medida que contempla esses filmes. De uma maneira mais ou menos significativa, como expusemos anteriormente, consideramos que os filmes mencionados neste trabalho realizam este papel. Seja o espelho mais claro ou mais opaco, algum reflexo de si mesmo o sujeito percebe a partir da grande tela. E o fato de, a partir da década de 1990 não terem existido filmes apenas com a “estética empobrecida” e nem tampouco olhares “glauberianizados”, não desvaloriza as obras em questão no

¹¹ Lendas medievais sempre estiveram presentes no imaginário do sertão, como herança ibérica: Amadis de Gaula, a Princesa Magalona, Roberto do Diabo, a Imperatriz Porcina. As proezas do Imperador Carlos Magno e seus Doze Pares também sempre foram cantadas pelos sertanejos e lidas por Lampião. Este também tinha predileção especial por A vida do Imperador Napoleão.

que elas oferecem: um certo olhar sobre a nossa identidade cultural, reconfigurada, mal ou bem. Existe nelas a refabulação de um Brasil que ainda se ensaia, se pergunta, se forma, se conforma, se re-forma. O tema da identidade cultural torna-se difícil de lidar se não houver respiradouros, aberturas. Frisamos: a questão está aberta e o olhar continuará procurando outros brasis. Porque são muitos. Porque são múltiplos. E esta deve ser nossa mais significativa conclusão: pode-se olhar para qualquer lado, há vários caminhos. Encontramos, por conseguinte, identidades cruzadas, em trânsito, que se rearranjam o tempo todo. O cinema contemporâneo brasileiro deu seguimento às questões que lhe antecederam, desenvolveu-as da maneira que pôde, e passou-as adiante.

Como expusemos desde o princípio, este não é um texto concludente, apenas ensaístico, que apresenta modos de ver e de pensar literatura e o cinema na contemporaneidade brasileira. Porém, podemos afirmar, após nossa discussão que, quando elementos identitários de uma coletividade se aproximam, se identificam e ocupam uma mesma instância no simbólico, há uma confluência maior de identificações que, por conseguinte, reforçam a expressão genuína que esses laços mantêm com o imaginário. É sempre de mão dupla, é sempre plural. Em suma: quando o cinema, adaptando textos literários, atrai multidões às suas salas escuras, fica a percepção de que essas pessoas estão se “vendo” mais e melhor naqueles temas, naqueles personagens, naquelas histórias exibidas. Dissemos que o cinema, ao mesmo tempo em que reinventa, acompanha. Acompanha a sociedade, a vida mutável dos seres humanos, fala dessa vida e é por ela influenciado. É possível que o brasileiro esteja se vendo mais nas telas ou, ao menos, tendo uma representação de si mais perto do que lhe agrada. Esta questão abre um novo fórum para discussões que não cabem neste texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. Tradução e/ou adaptação para o teatro: texto escrito e texto performático. In: **Performance, exílio, fronteiras** – errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- CAMARGO, Luís. Apresentação. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DURAND, Gilbert. **L'imagination symbolique**. Paris: Quadrige-Puf, 1964.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DPA Editora, 1999.
- LINS, Osman. **Lisbela e o prisioneiro**. São Paulo: Planeta, 2003.
- LOPES, Edward. **A identidade e a diferença**. São Paulo: Edusp, 1997.
- MAIA, Rousiley C. Moreira. A identidade em contextos globalizados e multiculturais: alguns dilemas da igualdade e da diferença. **GERAES** – Revista de Comunicação Social. Belo Horizonte, n. 50, p. 12-25, junho de 1999.
- MARCUS, George. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, n. 34, 1991, p. 197-221.
- NITRIK, Noé. Estudios culturales/ estudios literarios. In: **Literatura e estudos culturais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.
- RIBEIRO, João Ubaldo. **Já podeis da pátria filhos e outras histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SUASSUNA, Ariano Vilar. **O auto da compadecida**. São Paulo: Agir, 1985.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.