

Da frátria à devoração mútua: narrativas da nacionalidade no cinema brasileiro contemporâneo

Marinyze Prates de Oliveira⁴¹

Abstract

This article analyzes the images of nationality constructed by the Brazilian contemporary cinema, focusing on some works of two directors that elect Brazil as the focus of their productions: Walter Salles Júnior (*Terra estrangeira*, *Central do Brasil*, *Abril despedaçado*, *Linha de passe*) and Sérgio Bianchi (*Cronicamente inviável*, *Quanto vale ou é por quilo?*). Through quite peculiar ways of seeing the nation, both directors take part of a tradition which had on Cinema Novo one of their exponential moments, incessantly trying to understand what Brazil and Brazilians are about.

Key Words: Brazilian cinema, images of nationality, contemporary.

Introdução

Contemporaneamente, os meios audiovisuais constituem um importante território no qual imagens identitárias são construídas ou reconfiguradas, o que torna o cinema um espaço privilegiado para se examinarem as imagens desse mosaico denominado nação brasileira, no interior da qual convivem

⁴¹ Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia – Salvador, Brasil. Professora adjunta do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia – Salvador, Brasil.
mpratesoliveira@terra.com.br

não apenas temporalidades diversas, mas dissonâncias até o momento inconciliáveis no âmbito da estruturação da sociedade.

Mesmo jamais tendo se organizado em um movimento nem adotado como programa a preocupação de repensar o Brasil, da enorme diversidade dos filmes produzidos pelos cineastas brasileiros nas duas últimas décadas vêm brotando imagens contundentes das mais diferentes facetas da nação brasileira. Luiz Zanin Oricchio, no livro de título sugestivo: *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada* (2003), debruçando-se mais detidamente sobre esse aspecto, mostra que tais filmes abordam desde os mitos de origem, a idealização nacional e a carnavalização do país, passando pela relação entre o eu e o outro, a organização familiar, as críticas ao regime militar, até o retorno às imagens do sertão e das favelas.

Dentro desse universo, merece especial atenção a obra de dois diretores que, a partir de visões bastante pessoais e diferenciadas entre si, elegeram o Brasil como temática principal de suas incursões cinematográficas: Walter Salles Júnior e Sérgio Bianchi. É sobretudo no enalço da mirada desses dois cineastas sobre o Brasil e os brasileiros que se tentará aqui tecer algumas considerações, com o objetivo de evidenciar quanto as produções cinematográficas brasileiras das duas últimas décadas podem ser tomadas como espaços de reflexão sobre aspectos prementes da realidade sócio-política-cultural brasileira.

Estampas recorrentes

Em sua *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), ao reportar-se ao fato de os historiadores terem eleito como ‘marco inaugural’ do cinema brasileiro o dia de sua primeira filmagem — dezanove de junho de 1898, quando Alfonso Segreto capturou imagens de navios de guerra ancorados na baía de Guanabara — ao invés da data da primeira sessão pública e paga, como ocorreu na França e em outros países da Europa, Jean-Claude Bernardet afirma que essa insistência sobre a necessidade de um marco inaugural decorre de as sociedades resultantes de processos de

colonização manifestarem constante inquietação quanto a sua identidade. Na visão do crítico, ‘a busca de raízes “autênticas” responde ao caráter exterior do aparecimento dessas sociedades. Encontrar o nascimento “verdadeiro” seria uma afirmação de autenticidade que se contraporía ao nascimento “outorgado” pelos colonizadores’. E acrescenta: ‘Com um nascimento seguramente estabelecido e escolhido por elas, as elites tentam enfrentar as incertezas da identidade’ (Bernardet, 1995: 19-22). Tal comentário referenda dois aspectos relevantes para as reflexões que aqui se deseja empreender: em primeiro lugar, a idéia — hoje amplamente aceita — de que a nação resulta de uma potente construção discursiva e ficcional, com vistas a plasmar uma tradição e instituir a ‘comunidade imaginada’, conforme a expressão cunhada por Benedict Anderson (2008); em segundo, a percepção de que o cinema produzido no país, desde o seu gesto mais incipiente, encontra-se direta ou indiretamente vinculado à disseminação de imagens que integram o incessante discurso da nacionalidade.

Nessa perspectiva, se o cinema anterior à década de 1960 jamais se furtou a refletir, com maior ou menor intensidade sobre o Brasil — tanto as imagens da natureza brasileira capturadas por Humberto Mauro quanto as chanchadas da Atlântida são bons exemplos disso — no final da década de 1950 e início de 1960 o empenho que ficou conhecido como Cinema Novo organizou-se precipuamente em torno desse objetivo. Em consonância com o ideário de esquerda predominante entre os intelectuais brasileiros da década de 1960, a arte era encarada pelos cinemanovistas como veículo pedagógico de conscientização do povo a respeito da cruel realidade política, social e cultural que o alienava e oprimia, e tornava-se imprescindível transformar o cinema em arma de combate ao processo de colonização política e cultural que continuava vitimando os povos do terceiro mundo. Recuperar a história do Brasil por meio do cinema equivalia, portanto, a uma forma de reescrever o país e reinventar o povo, incluindo, nessa nova configuração, os segmentos recalcados pelas versões anteriores da nacionalidade. Tal preocupação, no entanto, colidiria, a partir

de 1964, com a visão dos militares que alçaram ao poder e, interessados em plasmar uma narrativa da nacionalidade coadunante com a ideologia do regime de força instituído, utilizaram-se da censura para coibir qualquer tentativa de rasura, por parte do cinema e demais manifestações artísticas, dos moldes da nação oficial por eles preconizados. Elevado à condição de ‘superego do cinema nacional’ (Oricchio, 2003: 33), o Cinema Novo tem sido reiteradamente evocado, de forma ora mais, ora menos pertinente, nas análises que vêm sendo promovidas sobre as imagens da nacionalidade apreensíveis no cinema produzido no Brasil nas duas últimas décadas.

O Brasil pelas lentes de Salles Júnior

O primeiro investimento de Walter Salles Júnior, no sentido de refletir mais precisamente sobre o país, deu-se através do filme *Terra estrangeira* (1995), realizado em parceria com Daniela Thomas e tematicamente resultante da perplexidade e conseqüente desalento da população frente às ‘medidas de impacto’ tomadas pelo Presidente Fernando Collor de Melo, com o objetivo de colocar o Brasil na rota do ‘primeiro mundo’. O registro das agruras desse momento dramático da vida nacional, pós-regime militar, é feito em *Terra estrangeira* por meio da história da viúva Manuela, que ao ter sua poupança confiscada — fato, aliás, que se deu com grande parte dos brasileiros — morre subitamente, deixando o filho Paco ao desamparo, o que o obriga a ir tentar a sorte em Portugal, onde se envolve com traficantes e conhece Alex, com quem trava um relacionamento amoroso.

De país tradicionalmente receptor de imigrantes (Manuela, por exemplo, é uma espanhola), o Brasil passou, na década de 1990, em decorrência da difícil conjuntura econômica interna, à condição de exportador de trabalhadores, inserindo-se, assim, no vasto e intrincado circuito diaspórico que baliza a contemporaneidade no mundo ocidental. E é como pessoas que passam a viver na exterioridade da nação que os protagonistas de *Terra estrangeira* — Paco, Alex e Miguel — se darão conta de sua condição de desterritorializados, ainda que em terras portuguesas. Ao

tratar, desta forma, de um problema local, os diretores de *Terra estrangeira* inserem seu filme no bojo das frequentes discussões contemporâneas, seja no âmbito da produção artística, seja no das reflexões teóricas, a respeito do fenômeno e das consequências da globalização para as experiências vivenciais dos que necessitam abrir mão de seus valores familiares e comunitários e aventurar-se por experiências culturais diferentes.

O próprio título do filme — *Terra estrangeira* — em sua riquíssima ambiguidade, é uma expressão que tanto pode literalmente remeter a Portugal, pai-padrasto, quanto, em uma interpretação mais alargada, ao próprio Brasil, uma vez que os personagens, após algum tempo de exílio, já não conseguem reconhecer este país como sua pátria, sua ‘casa’, seu ‘lar’, o lugar do aconchego e da familiaridade, para o qual se pode voltar após um período de distanciamento e de novas vivências. Ainda que Paco se torne para o amigo angolano ‘o brasileiro’, esse patriamento insistente não o protege contra o sentimento de desterritorialização, decorrente da sensação de não pertencer mais nem à antiga nem à nova ordem. Essa vivência do ‘entre-lugar’ destinado ao migrante evidencia-se sobretudo em Alex, que exaurida pela experiência da deriva — territorial, afetiva, cultural — manifesta o desejo de voltar para casa e, inquirida por Paco sobre onde é sua casa, não consegue responder. Experimentando, como pós-colonizados que migram para a terra de seus colonizadores, uma espécie de ‘retorno dos recalçados’, brasileiros e angolanos disputam entre si a capacidade de transitar com mais desenvoltura no novo país e decodificar as senhas que regem os códigos culturais, mas o próprio sotaque denuncia a procedência e ratifica a cada frase sua condição de estrangeiridade.

Falar da experiência de desterritorialização dos personagens do filme naquele momento foi também um pretexto utilizado pelos realizadores para abordar a deriva em que se encontrava o país e, mais especificamente, o próprio cinema brasileiro, cuja metáfora mais potente e comum a ambas as situações é a de um navio encalhado que Paco e Alex avistam no caminho para San Sebastian, na

Espanha, como já foi apontado tantas vezes pela crítica. Se a Paco, naquele momento, faltava a figura do pai capaz de conferir alguma estabilidade à vida, os brasileiros, em geral, padeciam da ausência de equilíbrio de um dirigente que instituísse um grau mínimo de confiança nos destinos do país. Visto de fora por Alex e Paco, com o distanciamento necessário para conferir certa isenção ao olhar, o Brasil apresentava-se como um navio encalhado e de comandante ausente. Inseridos em um mundo destituído da utopia socialista, que previa a promoção de transformações radicais por meio da revolução, aos personagens de *Terra estrangeira* resta a busca de soluções pessoais para seus conflitos. O que poderia ser mais expressivo da impotência e do desalento dos personagens — e dos brasileiros, naquele momento da vida nacional — do que as imagens capturadas melancolicamente em preto-e-branco?

Do centro ao âmago

O movimento de fora para dentro empregado pela câmera que captura imagens do Brasil em *Terra estrangeira*, apesar de mantido em *Central do Brasil* (1998), ganha nesse filme de Walter Salles novos contornos. Descrevendo uma espécie de *travelling* para a frente — no espaço e no tempo — o diretor elege desta vez como grau zero de sua mirada a principal estação ferroviária do Rio de Janeiro (ou toma esta cidade como o próprio centro do Brasil?), de onde sua câmera partirá em direção ao interior do país. Na estação ferroviária que dá título ao filme, fervilham migrantes das mais diversas partes do Brasil, e se entrecruzam histórias dos que são obrigados a usar de diferentes artifícios para burlar os desafios de viverem à margem da nação oficial, mesmo habitando terras brasileiras.

É nesse espaço de passagem ou ‘não lugar’ (Augé, 1994), que a câmera flagra a professora Dora, uma aposentada que para complementar seu minguado salário, cobra para escrever cartas de migrantes analfabetos para seus parentes e amigos que permaneceram em suas localidades de origem. Com a morte de uma de suas clientes por atropelamento, Dora decide tomar conta do filho

dela, Josué, com o qual empreenderá uma viagem ao sertão do Brasil, à procura do pai do menino. Investindo em tal enredo, o cineasta reedita a crença romântica de que a ‘essência’ da brasilidade encontra-se guardada nas regiões mais remotas e intocadas pelos ventos da modernidade, depositárias da ‘autenticidade’ e ‘pureza’ que permitem à família originária de Josué acolhê-lo afetuosamente, em um atestado de que o sentimento — e não a racionalidade — é que preside o comportamento nesse rincão distante da frieza e desumanidade das metrópoles.

Em *Central do Brasil*, Walter Salles investe na rentabilidade de um olhar que se lança da metrópole para o sertão e do centro para as margens da nação brasileira, negando, tacitamente, a existência da ‘comunidade horizontal e homogênea’ que abriga igualmente a todos. Enquanto em *Terra estrangeira* Paco e Alex cumprem uma trajetória oposta à dos portugueses e espanhóis que no empreendimento colonizador transferiram-se aos milhares da Europa para o ‘Novo Mundo’, em *Central do Brasil* Dora e Josué encenarão uma migração em sentido inverso: do sudeste rico, central, metropolitano e desumanizado, para um sertão pobre, periférico, porém autêntico e aconchegante, em busca, mais uma vez, da figura paterna. Nos rincões do sertão, segundo as palavras do próprio diretor, eles encontrarão o ‘contrário do Brasil da indiferença e da impunidade’, ou seja, ‘um país onde um certo humanismo, o afeto e a inocência talvez ainda sejam possíveis — a frátria’⁴².

Abril e o Brasil despedaçado

Dando continuidade a sua incursão Brasil adentro, em *Abril despedaçado* (2002) a câmera de Walter Salles Júnior retrocede ao ano de 1910 e, nessa viagem rumo a um tempo e um espaço pregressos, relata a história de duas famílias — os Breves e os Ferreira — que há várias gerações se

⁴² O depoimento completo pode ser lido em [documento WWW]. URL.

http://www.centraldobrasil.com.br/frdep_p.htm [Consultado em 11 de abril de 2011].

matam mutuamente, em um guerra infinita de vingança iniciada em consequência de uma disputa por terras. Em um gesto de feliz apropriação pelo cinema de uma obra literária, Salles foi buscar o argumento do filme no livro homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré, transportando recriativamente a história para os ‘cafundós do Brasil’, e mais uma vez para a região nordeste, conforme se pode deduzir da aridez da paisagem e do clima escaldante, onde as guerras de família não chegam a ser uma prática rara.

Na viagem em busca desse Brasil ‘genuíno’, Walter Salles Júnior vai à tradição literária e cinematográfica de seus precursores, apropriando-se, sem fazer segredo, de dois endereços marcantes da literatura e do cinema que o antecederam. Estreitando os laços entre o cinema brasileiro contemporâneo e a literatura regionalista de 1930 — como, aliás, já haviam procedido muitos cinemanovistas — em *Abril despedaçado* o diretor dialoga com *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (2003), do qual não somente incorporou a várias cenas do filme a estrutura circular que preside o romance, como também os personagens sem nome de batismo — ‘Menino’, ‘Homem’, ‘Mulher’, que tão claramente evocam a despersonalização do ‘Menino mais velho’ e do ‘Menino mais novo’ na obra do escritor alagoano. Ampliando essa rede intertextual, seu filme mantém ressonâncias igualmente com a obra de José Lins do Rego, que registra sobretudo em *Fogo Morto* (2010) a morte da manufatura decretada pela emergência da usina/indústria, episódio recriado em *Abril despedaçado* na cena em que o velho Breves vai à cidade vender suas rapaduras e ouve do dono do armazém a justificativa de que o preço caiu em função do excesso de oferta no mercado promovido pela chegada das usinas.

No desejo de registrar seu próprio nome na tradição dos artistas e pensadores que se impuseram a tarefa de elucidar o Brasil, Walter Salles Júnior dialoga com o filme mais emblemático do Cinema Novo — *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). As moscas que giram em torno de uma caveira de boi na cena inicial do filme de Glauber Rocha migram, no começo de *Abril despedaçado*,

para um feixe de bagaços de cana. Já na cena final, em que Tonho é mostrado de costas para a platéia — e para o passado — encontrando finalmente o mar e sua redenção, patenteia-se a evocação do caráter utópico que caracterizou as produções da primeira fase do Cinema Novo. Logo, ao tomar de empréstimo ao filme de Glauber Rocha justamente a primeira e a última cenas, Walter Salles Júnior assume sua admiração por essa obra do cineasta baiano como um todo.

Diferentemente da dolorosa ausência do pai em *Terra estrangeira*, metáfora da orfandade em que os brasileiros se encontravam sob o governo Collor, ou da celebração da ‘frátria’, em *Central do Brasil*, que de certa forma preenche a lacuna do pai-provedor e da própria nação enquanto tenda que deveria abrigar igualmente a todos, no filme *Abril despedaçado* o espectador se depara com a transbordância da figura paterna, muito embora seja ela revestida de profunda ambivalência. Se, por um lado, o pai — em ambas as famílias: Breves e Ferreira — desempenha a função de guardião zeloso dos valores da tradição, por outro é símbolo de falta de compreensão e capacidade de permitir a emergência de discursos divergentes.

Na esfera oficial, o Brasil conheceu muito bem, pelo menos em dois momentos de sua história, a extensão do poder desse ‘*pater familias*’ que, em nome do bem comum e do zelo pela manutenção da lei e da ordem, mostrou sua força aniquiladora: no Estado Novo, regido pela personalidade autoritária de Getúlio Vargas, que como poucos governantes soube usar os meios de comunicação de massa a seu dispor para construir a figura do ‘pai dos pobres’, e no Regime Militar, quando em nome da ‘segurança nacional’, atrocidades como tortura e morte se tornaram a forma habitual de calar as vozes dissonantes. Caso seja plausível promover uma leitura da figura do *pater familias* de *Abril despedaçado* por este viés, então o título do filme ganha nova significação, uma vez que foi efetivamente em abril que ocorreu o golpe de 64. A eleição do 31 de março pelos militares como data de início da ‘revolução’ correspondeu a um subterfúgio para fugir ao caráter pejorativo do primeiro de abril, popularmente batizado de o ‘dia da mentira’. Da mesma forma, com

essa possibilidade de interpretação, o encontro de Tonho com o mar também ganha novos contornos, uma vez que, no momento de realização do filme, o Brasil já havia recuperado o estado de direito, fato que por si só permitia divisar, com certo otimismo, a possibilidade de novos rumos para o país.

O futebol e a pátria de chuteiras

Em filme mais recente — *Linha de passe* (2008) — Walter Salles Júnior volta com ênfase quintuplicada à temática da ausência do pai, ao relatar a história de uma família da periferia de São Paulo, chefiada por Creuza, empregada doméstica fanática pelo Corinthians, mãe de quatro filhos de pais desconhecidos e grávida de mais um na mesma condição. Seja na aparência física, seja na batalha para driblar os infortúnios e encontrar espaços de sobrevivência em uma sociedade adversa, a família de Creuza, que vive em uma casa humilde da periferia de uma metrópole, configura-se como um microcosmo do ‘outro Brasil’, aquele que existe na exterioridade da nação oficial e é constituído pelas classes subalternas da sociedade: Dênis tem pele clara, possui cabelo encaracolado e trabalha como motoboy; Dinho, de acordo com os padrões adotados no Brasil, pode ser tomado como branco, tem cabelos lisos e refugia-se na religião; Dario, por sua vez, carrega traços da mestiçagem racial e luta, obstinadamente, para tornar-se um jogador profissional, enquanto Reginaldo, o único negro dos quatro, empreende uma comovente busca do pai no rosto de cada motorista de ônibus com que se depara. Contrapondo horizontalidade e verticalidade, as margens e o centro, o Brasil ‘do baixo’ e o do ‘Alto’, o filme alterna insistentemente imagens da periferia, nas quais aparecem casas baixas e humildes, com tomadas de uma cidade pujante, onde carros de luxo abarrotam as ruas e os arranha-céus abrigam os possuidores, inclusive a dona do apartamento envidraçado da patroa de Creuza.

Em depoimento à imprensa, Walter Salles Júnior procura traduzir objetivamente aquilo que os espectadores que vêm acompanhando sua obra já haviam de alguma maneira apreendido: ‘O

Brasil se explica pela ausência crônica de um pai, historicamente'. E acrescenta: 'Os portugueses nos deram o nome de uma árvore e em seguida levaram para Portugal todo o pau-brasil que existia na costa. Dessa forma, fomos batizados por um pai padrasto que deixou o país abandonado. Talvez isso explique por que estamos sempre em busca de um pai'⁴³.

Confessando abertamente que com *Linha de passe*, no qual retoma a parceria com a diretora Daniela Thomas, seu desejo é revelar nas telas uma metáfora do país, Walter Salles Júnior aborda a relação entre fé religiosa e futebol ou, em outros termos, o futebol como uma espécie de religião através da qual os brasileiros se redimem do cotidiano de frustrações, insegurança e desamparo a que estão frequentemente sujeitos. Ao assim proceder, Salles Júnior retoma uma preocupação que também foi alvo do Cinema Novo e resultou no documentário *Garrincha, alegria do povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, em que falar sobre as enormes habilidades desse jogador e sobre a paixão dos brasileiros pelo futebol serviu de pretexto para, mais uma vez, denunciar as difíceis condições de vida do homem comum, que busca no esporte o 'ópio' capaz de mitigar seu estado de miséria, estampada nos rostos maltratados e nas bocas desdentadas da maioria dos torcedores flagrados em *close* pela câmera.

Mas o diálogo de *Linha de passe* com o Cinema Novo não para na temática já contemplada pelo filme de Joaquim Pedro de Andrade. Na retratação do personagem Dinho, pacífico, dedicado ao trabalho e afeito à influência religiosa, é possível identificar ressonâncias do Manuel de *Deus e o diabo na terra do sol*, notadamente na cena em que, acusado de latrocínio pelo patrão, Dinho agride-o ferozmente com um objeto de ferro, para depois procurar abrigo junto ao pastor da igreja que frequenta. Se considerarmos que no filme de Glauber a morte do patrão por Manuel

⁴³ O depoimento completo pode ser lido em [documento WWW]. URL. <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/quotquotlinha-de-passequotquot-e-bem-recebido-e-emociona-em-cannes/n1237677738966.html> [Consultado em 21 de abril de 2011].

corresponde a uma retomada catártica do episódio de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos — no qual Fabiano, depois de ter sido humilhado, preso e espancado pelo Soldado Amarelo, reencontra-o certo dia na caatinga, pensa em vingar-se, mas lhe falta coragem — então temos a presença de um fio visível costurando a aproximação entre o Cinema Novo, o romance regionalista nordestino de 1930, em cujo projeto ideológico a produção cinematográfica das décadas de 1960-1970 bebeu profusamente, e a filmografia de Walter Salles Júnior.

Convictos de que ‘o futebol é um constitutivo da identidade nacional’, Walter Salles Júnior e Daniela Thomas ressaltam em seu filme sobretudo a capacidade do brasileiro comum em driblar as adversidades e encontrar brechas nas quais possam se inserir para continuar sobrevivendo. Para o diretor, a ‘capacidade de improvisação dos jogadores tem algo a ver com a maneira como a sociedade se comporta’, ressaltando que a ‘diferença é que ali no gramado existem regras’, enquanto ‘o Brasil é um país onde as regras não são muitas vezes cumpridas fora das quatro linhas do campo’. Em consonância com a convicção de Néelson Rodrigues, de que o futebol é a pátria em chuteiras, o diretor acredita que esse ‘é, portanto, um espaço onde conseguimos nos ver representados’⁴⁴.

Depois de viajar a Portugal, em busca das raízes do povo brasileiro, e mergulhar no interior do país, na tentativa de encontrar a ‘brasilidade autêntica’, a câmera de Walter Salles Júnior em *Linha de passe* retorna à metrópole, cumprindo um périplo e revisitando os dois espaços que despertaram, de forma privilegiada, a atenção dos cinemanovistas: o sertão e a favela. Observa Lúcia Nagib que, nesse sentido, evidencia-se uma atitude recorrente no cinema brasileiro: ‘cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e

⁴⁴ O depoimento completo pode ser lido em [documento WWW]. URL.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u402652.shtml> [Consultado em 25 de abril de 2011].

à cultura popular, com destaque para os movimentos religiosos. Tenta-se vencer o abismo entre os realizadores e seus objetos, se não com adesão, pelo menos com solidariedade’ (Nagib, 2002: 16). Se tentarmos analisar, porém, essa problemática a partir das reflexões desenvolvidas no âmbito dos Estudos Subalternos, sobretudo por Gayatri Spivak em seu reconhecido ensaio *Pode o subalterno falar?* (2010), veremos que a questão poderá ter novos desdobramentos. A autora indiana alerta para os riscos de se constituir o outro apenas como objeto de conhecimento de intelectuais que, ao tentarem falar pelos subalternos, colaboram para mantê-los silenciados, já que não lhe oferecem um espaço a partir do qual possam falar e ser ouvidos. Deste modo, pretensos ‘gestos de solidariedade’, verificáveis desde os realizadores do Cinema Novo — cujas representações tinham um viés claramente social — equivaleriam a nada menos que manifestações de poder sobre o outro.

O olhar de Sérgio Bianchi sobre a nação

Lançado em 1999, momento propício como poucos à realização de balanços e avaliações críticas sobre a estruturação da sociedade brasileira, uma vez que se aproximavam as comemorações dos ‘500 anos do descobrimento’ — expressão mais tarde corretivamente reconfigurada para ‘500 anos do Brasil’ — o filme *Cronicamente inviável* correspondeu a uma das muitas versões da brasilidade que proliferaram no período. Diversamente, porém, de outras tantas que representaram um papel meramente circunstancial, o filme de Sérgio Bianchi preservou a força e contundência de suas imagens, vindo juntar-se ao rol das produções cinematográficas brasileiras voltadas para a problematização das estampas oficiais e pacificadoras da nacionalidade.

Em *Cronicamente inviável*, Sérgio Bianchi toma o restaurante de Luís, frequentado por pessoas abastadas, como espaço por onde passam muitos dos fios constituintes da teia narrativa que ganha expressão nas andanças do escritor-repórter Alfredo Bourke por várias regiões do Brasil, nas quais, indistintamente, vai registrando episódios que atestam a naturalização cultural dos processos de exploração que regem as relações sociais no país e as mazelas que o corroem a partir de seu

interior. Em *Cronicamente inviável* essas feridas encontram-se irremediavelmente disseminadas, envolvendo pais, mães, patrões, empregados e tendo contaminado cada palmo do território e cada membro da nação brasileira. Assim é que a corrupção, o racismo, o tráfico de bebês, a prostituição, a hipocrisia permeiam sem trégua cada imagem do filme, cujo título, aliás, já antecipa a visão pessimista sobre o país, que o espectador encontrará reiterada a cada minuto.

Pelo fato de ter sido composto sob a forma de um documentário, estrutura que é autenticada sobretudo pela atuação do escritor-repórter — espécie de alter-ego do diretor — que percorre as diversas regiões do Brasil e analisa a ‘realidade’ observada, *Cronicamente inviável* reveste-se de uma significativa ambiguidade. Por um lado, e de acordo com uma visão tradicional, pode ser tomado como uma reivindicação do ‘caráter de verdade’ para as demolidoras e sombrias imagens da nação brasileira que plasma. Por outro, e em consonância com uma perspectiva mais contemporânea, que reconhece em todo documentário um caráter ficcional, tal ambição é relativizada, e o filme ganha a feição de uma dentre as muitas narrativas possíveis da nacionalidade brasileira. No tocante a esse aspecto, é oportuno lembrar que, goddardianamente, o filme registra, já em seu início, a refilmagem da cena em que mendigos apanham comida no lixo colocado do lado de fora do restaurante de Luís, como a alertar o espectador para o fato de que ele está diante de uma obra construída e não da ‘realidade’, ou, em outros termos, de que o verossímil pode não ser sinônimo de verdadeiro.

Logo, ao mesmo tempo em que põe sob suspeita a ideia do ‘povo-como-um’, por meio da exibição sem rodeios da clara e perversa estratificação social vigente no país, o filme de Bianchi iguala a todos naquilo que há de mais sórdido: a exploração generalizada da qual, surpreendentemente, não escapa ao final nem mesmo o escritor-repórter — e, por analogia, o próprio diretor do filme. Proferidor de críticas mordazes e censor de hábitos e costumes durante seu périplo pelos quatro cantos do país, Alfredo Bourke acaba sucumbindo à corrupção, ao aceitar, em

troca de pagamento destinado a complementar seu salário, transportar para o sul do país órgãos retirados de criancinhas que Amanda tomava pretensamente para adoção. A degradação do personagem, aliás, insinua-se muito antes do desfecho do filme, no momento em que ele sofre uma ‘queda’ em um barranco e rola despenhadeiro abaixo. Nos dias subsequentes, com a perna apodrecida, vê-se preso em uma localidade remota, da qual não encontra meio de sair, dada a precariedade do transporte que serve os confins do Brasil, da mesma forma que, a esta altura de nossa história — insinua o diretor — é praticamente impossível a qualquer brasileiro agir na contramão dos hábitos cristalizados da espoliação mútua.

Essa ideia, aliás, de que é impossível separar exploradores de explorados, hipócritas de pessoas íntegras, egoístas de altruístas, já que no Brasil todos, e em alguma medida, garantem sua sobrevivência com base na exploração de alguém, já havia igualmente sido estampada na tela na última fase do Cinema Novo, constituindo a linha-mestra da adaptação crítico-recriativa feita em 1969 por Joaquim Pedro de Andrade da rapsódia *Macunaíma*, do escritor modernista Mário de Andrade. Afirmava oswaldianamente na época o cineasta que as ‘relações de trabalho, como as relações entre as pessoas, as relações sociais, políticas e econômicas, são ainda basicamente antropofágicas. Quem pode come o outro, por interposto produto ou diretamente’ (Andrade, 1969). Tal pensamento ganhou tradução em seu filme através da máxima individualista ‘cada um por si e Deus contra todos’, reiteradas vezes proferida com cinismo pelo personagem Macunaíma. Produzido na vigência do regime militar, sob as garras da censura política e já dentro de uma atmosfera de desalento e pessimismo por parte dos cinemanovistas quanto aos rumos do país, o filme de Joaquim Pedro de Andrade, no entanto, pode ser hoje visto como mais sutil em suas críticas à espoliação generalizada que no Brasil ganhou legitimidade do que o de Sérgio Bianchi. Destituído do tom humorístico que suavizou as críticas em *Macunaíma*, o filme *Cronicamente*

inviável jamais permite um instante de trégua nas duras imagens que constrói da mútua devoração que rege o comportamento dos brasileiros.

Justamente por este motivo, é estonteante a cena final, em que uma mendiga negra e moradora de rua, enaltecendo sua pobreza feliz, calcada na honestidade, repete para o filhinho de expressão serena e sorridente o Salmo 23 do Novo Testamento — ‘O Senhor é meu pastor e nada me faltará’. Tal cena parece saída do livro *Mentiras que parecem verdade*, de Marisa Bonazzi e Umberto Eco, no qual os organizadores compilam historinhas ilusionistas comumente usadas nos livros didáticos do ensino fundamental, enaltecedoras das virtudes da pobreza; das recompensas extra-terrenas para o trabalho árduo e mal remunerado; do sacrifício dos heróis que oferecem a vida pela pátria, etc. Na introdução à obra, Eco comenta que ‘tal antologia tem, assim, uma única finalidade e uma única aspiração: que muitos a leiam e caçoem dela, como se se tratasse de um livro de bobagens inofensivas’. E adverte: ‘Contudo, se por acaso, estes leitores forem pais, com filhos em idade escolar, que estes leitores entrem em crise, sejam sufocados pela indignação e comecem a controlar os textos escolares de seus filhos, e os leiam com eles, forçando-os a criticá-los e a discuti-los com seu colega e com seu professor’ (Bonazzi e Eco, 1980). Já que uma mensagem final de esperança não coaduna com o tom pessimista de *Cronicamente inviável*, talvez seja esta também a finalidade da última cena do filme de Bianchi: provocar o riso de indignação e, pedagogicamente, suscitar discussões acerca do Brasil como nação e dos brasileiros como povo, método que, diga-se de passagem, não era alheio nem aos integrantes do Cinema Novo nem aos romancistas do regionalismo de 1930.

Tal passado, qual presente?

Em *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), Sérgio Bianchi retoma a temática da espoliação social, ratificando a versão da nacionalidade construída em seu filme de 1999 e radicalizando o pessimismo sobre possíveis mudanças nos hábitos culturais do país. Através de recursos estilísticos

similares aos empregados em *Cronicamente inviável*, o cineasta embaralha mais uma vez ficção e documentário, trazendo de volta alguns atores e cenas que evocam o filme anterior, recurso que ajuda a estabelecer um elo indisfarçável entre ambos. Denunciada em *Cronicamente inviável* a cultura da espoliação, é necessário em *Quanto vale ou é por quilo?* exhibir sua gênese, aspecto que o diretor vai localizar no capítulo da história nacional relativo à prática da escravatura, que teria plantado uma mentalidade predatória, disseminada de forma generalizada por toda a população, e que passaria a constituir uma das especificidades culturais da nação brasileira. Movido por tal preocupação, o diretor insere-se no rol dos pensadores e artistas que, desde especialmente o século XIX, empenham-se em construir sistemas explicativos dos males crônicos que impedem o país de equacionar seus problemas mais persistentes.

Alternando episódios concernentes à escravização dos negros no século XVIII, recriados com base em registros pertencentes ao Arquivo Nacional, com outros relativos ao presente, o cineasta convida o espectador a estabelecer analogias entre os dois momentos e ver no passado escravista da sociedade brasileira as raízes de nefastos comportamentos adotados no presente. Ao mostrar os cruéis instrumentos de castigo usados pelos senhores para tornar os escravos corpos e mentes dóceis a sua vontade, o filme desconstrói uma das mais persistentes falácias das versões oficiais da brasilidade: a da tendência nata dos brasileiros à amabilidade na relação com o Outro, plantada já nas referências de Pero Vaz de Caminha à maneira gentil com que os portugueses foram recebidos pelos índios no empreendimento conquistador. Todavia, ainda que os negros apareçam no filme como a maior parcela entre os moradores de favelas, crianças abandonadas e presidiários, evita-se, já no episódio inicial — que conta a história de uma negra alforriada, proprietária de escravos — uma associação automática e simplificadora dos exploradores com os brancos e, conseqüentemente, dos explorados com os negros. Mas não se deixa de insinuar que, nas disputas

entre negros e brancos, é do lado destes que a lei fica, uma vez que a negra tem um escravo roubado por um senhor branco e, ao protestar, acaba presa e acusada de perturbar a ordem.

Muito mais que discutir relações raciais, o foco recai, nesse filme, sobre uma forma específica de exploração, fruto de distorções do espírito capitalista hoje vigente: a espoliação de pessoas miseráveis, então coisificadas e transformadas em mercadorias, por organizações não governamentais que, protegidas pela fachada da solidariedade, atuam conforme a lógica que visa prioritariamente ao lucro e ratifica a máxima de que os fins justificam os meios. Dos senhores de escravos aos empresários — a serviço dos quais se põem os capitães do mato, os assistentes que se deixam corromper, os matadores de aluguel — traça-se uma espécie de linha genealógica que iguala passado e presente da sociedade brasileira.

Ao utilizar, na maioria das vezes, os mesmos atores para representarem fatos ocorridos no século XVIII e hoje, o diretor reforça o lema de que, se um dia o triunfo é do caçador, noutro poderá ser da caça, como ocorre com os personagens vividos por Lázaro Ramos. Escravo capturado por um capitão do mato no século XVIII, ele aparece transmutado, mais à frente, em presidiário para, ao final, tornar-se empresário do crime, que incorpora o jargão do mundo dos negócios e apregoa que ‘seqüestro não é só captação de recursos, é também redistribuição de renda’.

Em *Quanto vale ou é por quilo?*, Bianchi recria, em duas versões, relativas aos século XVIII e ao presente, o conto de Machado de Assis ‘Pai contra mãe’, nas quais põe em relevo as figuras respectivamente de um capitão do mato, pai de família que captura uma escrava grávida em troca de pagamento, e um matador de aluguel, contratado para exterminar uma militante da periferia, igualmente negra e grávida, que decide denunciar o superfaturamento de computadores adquiridos por uma ONG para uma escola da periferia. Em ambos os episódios, a justificativa é de que com a quantia recebida para capturar ou matar as vítimas, agora tais homens podem criar seus filhos com ‘liberdade e dignidade’, conforme anuncia em *off* a voz do narrador. Para o espectador, fica a

mensagem de que a vocação do brasileiro para a solidariedade, tão insistentemente reforçada nas narrativas canônicas da nação, estende-se no máximo aos limites estreitos do grupo familiar, referendando sua ‘cordialidade’, no sentido que foi atribuído a esse termo por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1987). Da mesma forma como procedeu em *Cronicamente inviável* — e ratificando a preocupação do cineasta em imprimir um estilo pessoal a suas abordagens das práticas culturais condenáveis que minam as esperanças em um futuro eticamente promissor para o Brasil — Sérgio Bianchi investe na eficácia do inesperado. Enquanto no filme anterior a surpresa decorre da intrigante imagem da mendiga que dirige palavras alentadoras ao filho, em *Quanto vale ou é por quilo?* o diretor oferece dois epílogos para o filme. O primeiro, apresentado antes dos letreiros finais, exhibe a execução da militante negra pelo matador de aluguel; já o segundo, tão enigmático quanto o final de *Cronicamente inviável*, e mostrado após a exibição dos letreiros, apresenta a mulher negra e grávida propondo ao matador recompensá-lo para que a deixe viva. Ela promete ter acesso às senhas das contas bancárias de Ricardo Pedrosa — um dos empresários responsáveis pela ONG — e dividir o dinheiro com o matador. Em seguida, faz-lhe uma segunda proposta: criar com esse dinheiro uma central de sequestros para acabar com os ladrões do dinheiro público. Ao final, o espectador se pergunta aturdido: algum brasileiro está a salvo da prática de negociatas?

Leitura, leituras

A produção do cinema brasileiro contemporâneo — realizada por vários diretores, provenientes de diferentes regiões do país — se considerada em seu conjunto, configura-se como um verdadeiro painel do Brasil, em seus mais variados aspectos, muito embora venha se concretizando à revelia de um programa elaborado com esse objetivo. Deste modo, os filmes de Walter Salles Júnior que se voltam para uma reflexão sobre o Brasil evidenciam quanto o diretor, embora convicto dos

problemas que minam o país, alimenta sobre o povo uma imagem positiva. Seus personagens pertencentes às camadas pobres da população, quando delinquem, o fazem levados pelas circunstâncias adversas impostas pelo processo perverso de exclusão a que se encontram submetidos, como ocorre, por exemplo, com Alex, Paco, Dinho e Denis, evidenciando a falência da nação no cumprimento do papel que lhe é outorgado.

Em outros momentos, os finais abertos e utópicos, tão ao gosto do Cinema Novo em sua fase inicial, sustam a prevalência do pessimismo, abrindo uma nesga de possibilidade de se alimentar a esperança — nos destinos dos personagens e, conseqüentemente, nos próprios rumos do país — como é possível divisar na fuga de Alex, tendo Paco ferido, mas não morto, no colo, em *Terra estrangeira*; no encontro de Josué com os irmãos, quando se delineia a promessa de uma vida em família, em *Central do Brasil*; no gesto de Tonho que toma o caminho da bifurcação que o levará ao mar, bem como na libertação da trapezista Clara do domínio de Salustiano, o dono do circo, em *Abril despedaçado*; na expectativa que sustém a respiração do espectador diante da imagem de Dario, em *Linha de passe*, preparado para chutar a bola, e de cuja performance dependerá não apenas seu destino como o de toda uma família, já que ter uma carreira bem sucedida no futebol tornou-se para os jovens mestiços e negros do Brasil periférico, um dos raros caminhos promissores de ascensão social; ou mesmo na decisão de Reginaldo, o filho negro de Creuza, que abandona o espaço exíguo do sofá no qual passa a maior parte do tempo e ganha a estrada como condutor de um ônibus e, provavelmente, de seu próprio destino. Enfim, a busca de Walter Salles Júnior nesses filmes se aproxima muito das investigações que o antropólogo Roberto DaMatta vem realizando, na tentativa de compreender ‘*O que faz o brasil, Brasil?*’ (2000).

Se nos filmes aqui examinados Salles Júnior promove expressivas fissuras nas versões canônicas da nacionalidade — referendando a preocupação de Homi Bhabha, quando chama a atenção para o fato de que hoje o problema que deve atrair nosso interesse analítico ‘não é

simplesmente a “individualidade” da nação em oposição à alteridade de outras nações’, mas o fato de que ‘[e]stamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população’ (Bhabha, 1998: 209) — a filmografia de Sérgio Bianchi corresponde a potentes contra-narrativas que implodem a ideia da nação como *pátria*, *mátria* ou até mesmo como *frátria*. Fechando as lentes para qualquer possibilidade de utopia, de seus filmes emergem estampas desalentadas e amargas que instituindo uma relação de causa-e-efeito, cunham o aforismo: tal povo, qual nação. Especialmente interessado em diagnosticar os motivos da falência do Brasil como nação — ao contrário de Walter Salles Júnior, que procura espaços de redenção e saída — Sérgio Bianchi repete o gesto de analistas sobretudo das décadas de 1920-1930, como Paulo Prado, interessados em pintar um *Retrato do Brasil* (2001) e dos brasileiros e, a partir de tal empreitada, explicar a ‘origem’ dos males que atravancavam a modernização do país.

Peculiar em vários aspectos, *Cronicamente inviável* representa um caso curioso dentro da produção cinematográfica brasileira contemporânea: por si só, ele corresponde a uma tentativa de efetivar aquilo que somente um grande contingente de obras pode tornar possível: mapear o Brasil de norte a sul e de leste a oeste, contemplando personagens inseridos em situações as mais variadas e pertencentes a classes sociais igualmente heterogêneas. *Quanto vale ou é por quilo?*, a seu turno, mantém a mesma preocupação do diretor de abarcar com seu olhar pessoal e arguto não os traços capazes de enaltecer as especificidades e exotismos da cultura brasileira vendáveis no exterior, mas justamente os aspectos que contribuem para que nos encaremos internamente com incômodo e inquietude.

O exame das narrativas da nacionalidade brasileira construídas por Walter Salles Júnior e Sérgio Bianchi evidencia que eles não chegam a propriamente ocupar-se de temáticas novas. Muitas das questões abordadas por esses diretores já tinham sido trazidos à cena pelo Cinema Novo, comprovando, como observa Nagib, que:

Enquanto a geração dos veteranos se formou com o Neo-Realismo, a *Nouvelle Vague*, o cinema americano dos anos 40 e 50, e eventualmente o cinema japonês ou sueco, os jovens cineastas brasileiros são antes de tudo filhos de pais brasileiros, os quais não perdem a oportunidade de citar e homenagear. Estabelecem na prática, assim, os laços históricos com seu país que Glauber tanto lutou para criar (Nagib, 2002: 17).

No entanto, o fato de reconhecer o diálogo desses cineastas com territórios expressionais e simbólicos que os precederam jamais deve servir de justificativa para uma cobrança em relação ao ‘retorno do mesmo’ — seja de ordem estética, seja de cunho político — segundo tem procedido certa fração da crítica. Por trás dessas vozes, muitas vezes, é possível identificar uma concepção de cinema brasileiro ancorada nos parâmetros estético-políticos adotados pelo Cinema Novo, fixidez que olvida o contexto histórico de produção, negligencia as forças sociais, políticas e econômicas que regem diferentes períodos históricos e deixam à mostra a estaticidade da própria análise.

O crítico Jean-Claude Bernardet adverte, sensatamente, que a ‘ponte que se faz entre o cinema de 1994 para cá e o Cinema Novo é absolutamente equivocada’, alegando que no cinema dos anos 1960 havia ‘uma ligação e uma preocupação com uma proposta política que era fundamental para a sobrevivência do movimento; esta proposta está absolutamente ausente nos cineastas de hoje’ (Bernardet apud Nagib, 2002: 16-17). Dada a conjuntura sócio-político-econômica que baliza a contemporaneidade, realmente já não há condições para a emergência de ‘movimentos’ alicerçados nas ‘grandes narrativas’ (Lyotard, 1986), como ocorreu na modernidade, quando se acreditou na plausibilidade de se solucionarem, por meio da revolução e em termos gerais, os macro-problemas do mundo e, em escala mais restrita, os problemas crônicos que o subdesenvolvimento acarretava à América Latina e, conseqüentemente, ao Brasil.

A opção de aqui se evocarem certas aproximações entre o cinema brasileiro atual e o produzido notadamente na década de 1960 correspondeu, especialmente, a uma tentativa de evidenciar o espírito que preside o modo de produção artística na contemporaneidade, quando, em lugar de ser negada, a tradição passou a ser encarada como um depósito de materiais passíveis de apropriações, releituras, citações e reciclagens, a partir de cujas operações se promove muitas vezes a ‘repetição em diferença’ de temáticas e procedimentos adotados pelos precursores. Antes de Walter Salles Júnior e Sérgio Bianchi — e simultaneamente a suas iniciativas — outros cineastas brasileiros tomaram a nação como motivo de suas produções simbólicas, e essa cadeia certamente continuará recebendo novos olhares atraídos pela estranheza e perplexidade causadas pela realidade brasileira — multifacetada, complexa e muitas vezes paradoxal — sem a pretensão de se produzirem sobre ela interpretações definitivas. Do mesmo modo, qualquer esforço de reflexão sobre tais filmes, inclusive o aqui realizado, equivalerá sempre — e apenas — a *uma*, dentre as muitas leituras possíveis.

Referências

- Anderson, Benedict (2008). *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. Companhia das Letras: São Paulo.
- Andrade, Joaquim Pedro de (1969). *O filme mais gentil que o livro*. O Globo: Rio de Janeiro.
- Augé, Marc (1994). *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus: Campinas.
- Bernardet, Jean-Claude (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Annablume: São Paulo.
- Bernardet, Jean-Claude (1978). *Brasil em tempo de cinema*. Paz e Terra: Rio de Janeiro.

Bhabha, Homi (1998). *O local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Editora UFMG: Belo Horizonte.

Bonazzi, Marisa e Eco, Umberto (1980). *Mentiras que parecem verdades*. Tradução por Giacomina Faldini. Summus: São Paulo.

Damatta, Roberto (2000). *O que faz o brasil, Brasil?* Rocco: Rio de Janeiro.

Gomes, Paulo Emílio Salles (1980). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Paz e Terra: Rio de Janeiro.

Holanda, Sérgio Buarque de (1987). *Raízes do Brasil*. José Olympio: Rio de Janeiro.

Liotard, Jean-François (1986). *O pós-moderno*. Tradução por Ricardo Correa Barbosa. José Olympio: Rio de Janeiro.

Nagib, Lúcia (Org.). (2002). *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. Editora 34: São Paulo.

Oricchio, Luiz Zanin (2003). *Cinema de novo*. Estação Liberdade: São Paulo.

Prado, Paulo (2001). *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Companhia das Letras: São Paulo.

Ramos, Graciliano (2003). *Vidas secas*. Record: Rio de Janeiro.

Rego, José Lins do (2010). *Fogo morto*. José Olympio: Rio de Janeiro.

Salles Júnior, Walter (2008). *Central do Brasil*. [documento WWW]. URL. Disponível em: http://www.centraldobrasil.com.br/fr_dep_p.htm [Consultado em 11 de abril de 2011].

Salles Júnior, Walter (2008). *Linha de passe é bem recebido e emociona em Cannes*. [documento WWW]. URL. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/quotquotlinha-de-passequotquot-e-bem-recebido-e-emociona-em-cannes/n1237677738966.html>

[Consultado em 21 de abril de 2011].

Salles Júnior, Walter (2008). *Walter Salles fala sobre “Linha de passe” e adaptação de Kerouac.* [documento WWW]. URL. Disponível em:
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u402652.shtml>

[Consultado em 25 de abril de 2011].

Spivak, Gayatri (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.

Referências filmográficas

Abril despedaçado. Direção: Walter Salles Júnior. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2001. 1 DVD (1h39min.).

Central do Brasil. Direção: Walter Salles Júnior. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 1998. 1 DVD (1h53min.).

Cronicamente inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Rio de Janeiro: Agravo Produções Cinematográficas S/C Ltda, 1999. 1 DVD (1h41min.).

Deus e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 DVD (1h65min.).

Garrincha, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C.Barreto e Armando Nogueira Produções Cinematográficas, 1962. 1 DVD (60 min.).

Linha de passe. Direção: Walter Salles Júnior e Daniela Thomas. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2008. 1 DVD (1h48min.).

Macunaíma. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, Grupo Filmes e Condor Filmes, 1969. 1 DVD (1h45min.).

Quanto vale ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Rio de Janeiro: Agravo Produções Cinematográficas S/C Ltda, 2005. 1 DVD (1h48min.). *Terra estrangeira*. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 1995. 1 DVD (1h40min.).