

## ■ O cinema como folclore-mundo

Ivana Bentes

No contexto atual de internacionalização e globalização, o "folclore", o típico e as culturas populares ressurtem como reserva de originalidade e diferenças altamente valorizadas nas **bol**as de cultura.

Esse multiculturalismo **gl**anduroso e sem conflitos, as diferenças produzidas como diversificação do **merc**ado, são a marca dos grandes espetáculos da cultura, das Olimpíadas ao Oscar, passando pelos três tenores e outros megashows que empacotam esportes, **can**to lírico, música ou cinema para um megamercado. Não vamos discutir aqui **os** diferentes usos e modos de se consumir e resignificar tais espetáculos, que é **on**de realmente pode ocorrer uma apropriação criativa e inusitada de tais produções, mas apenas analisar algumas bases comuns dos que pretendem falar para esse **mun**do alargado em mega-mercado, tomando como exemplo o filme Central do **Br**asil (Central Station, no mercado americano), de Walter Salles Jr., que concorreu **ao** Oscar de filme estrangeiro e de melhor atriz.

Para estar no Oscar, um **fil**me já tem que falar a linguagem do Oscar, principalmente na categoria de "filme estrangeiro", onde "outras" cinematografias são julgadas a partir de um padrão de excelência do cinema americano, e, portanto, a reserva de tipicidade não pode estar acima de uma linguagem básica que persiga a "comunicação **tal**", a dualidade, a linearidade e uma alta voltagem emocional. A Central do **Br**asil vira Central Station.

Ecoando o slogan publicitário que diz "pense globalmente, aja localmente", a fórmula do cinema global é um **tem** local com "padrão" e linguagem internacionais. Filmes que se alinham no **qu** poderíamos chamar da vertente "internacional-popular" (Renato Ortiz) e que **tra**nsformam realidades locais numa espécie de "folclore-mundo" (Néstor Garcia **Can**chi) produzido para um amplo consumo: nos cinemas e vídeos-clubes nacionais e **de**pois em televisões a cabo no mundo todo.

Se Central do Brasil conseguiu chegar ao Oscar, deve parte de sua "aceitação" internacional à "cor" **loca**, à volta, mesmo que apaziguada a temas "tipicamente brasileiros", consagrado **pe**lo Cinema Novo, como o sertão gaubeiriano e o realismo, agora mais **esteti**zado. O mercado global precisa de uma dobra

de singularidade, e as televisões a cabo com uma grande quantidade de filmes sobre culturas, países e gente exótica, deixa isso bem claro, produzindo esse novo "folclore-mundo". É o que vemos em *Central do Brasil*, que trabalha com uma reserva de originalidade popular que inclui o analfabetismo, a miséria e a violência como "folclore" e tipicidades brasileiras, temas trabalhados num nível de baixa complexidade onde se parte da dualidade, da linearidade e da alta voltagem emocional para atingir a "comunicação total".

O filme contrapõe o mundo urbano de afetos em dissolução vazio, da solidão e da liquidação dos valores éticos, da cultura "letrada", ao cenário rural de afetos duradouros, mundo das trocas e da fala, da oralidade e do analfabetismo, onde a palavra ainda vale algo, mundo da memória, das imagens sacras e fotográficas, das cores e do audio-visual. Nessa viagem em busca do afeto perdido e de restos de solidariedade, o filme vai mapeando esse Brasil das rodoviárias, estradas poeirentas, feiras, repentes, religiosidade exacerbada e pobreza, internacionalmente conhecido através de clássicos do nosso próprio cinema: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os Fuzis*, *Bye Bye Brasil*.

Em *Central do Brasil*, a narrativa e os personagens oscilam entre o seco e o emocional numa romantização do que seria essa "digna miséria" sertaneja. Apesar do diálogo com toda uma tradição do Cinema Novo, o transe de personagem de Dora (Fernanda Montenegro) na procissão com a câmera girando, as filmagens em Milagres e Vitória da Conquista, "turismo" cinéfilo no mesmo sertão glauberiano, e o lado "documental" da ficção, *Central do Brasil* se diferencia por retratar não o sertão violento e insuportável do Cinema Novo, mas um sertão lúdico, rude, porém inocente e puro, como os irmãos que acolhem o menino Josué. Sertão amistoso, onde a violência é interiorizada, como no encontro de Josué com a primeira família, calada e hostil. Na cena, uma das chaves do filme, vemos o menino passar da euforia ao choro e frustração por não achar o pai. Nem o pai, nem o sertão correspondem às suas idealizações, mas é um lugar de apaziguamento. A pobreza monótona e rude do sertão, sua violência surda, seriam mais "suportáveis" que o inferno urbano da *Central do Brasil*, com seus camelôs e cafajestes como o filme parece apostar?

*Central* surge como o filme do sertão romântico, da volta idealizada à "origem", ao realismo estetizado, e a elementos e cenários do Cinema Novo, nos-

so "folclore" cinematográfico, em filmes que se impuseram no cenário internacional pela sua originalidade. Central sustenta uma aposta romântica e sem reservas nesse folclore apaziguado e apaziguador, daí o tom de fábula encantatória do filme. O sertão surge aí como projeção de uma "dignidade" perdida e como a terra prometida de um inusitado êxodo, do litoral ao interior, uma espécie de "volta" dos fracassados e deserdados que não conseguiram sobreviver nas grandes cidades. Não uma volta desejada ou politizada, mas uma volta afetiva, levada pelas circunstâncias. O sertão torna-se território de conciliação e apaziguamento social, para onde o menino retorna - a cidadezinha urbanizada com suas casas populares - para se integrar a uma família de carpinteiros. Família "sagrada" (todos com nomes bíblicos), mas que lembra também, com todo seu lirismo e emotividade, uma propaganda institucional sobre os pobres brasileiros, finalmente "assentados" no sertão. Ideal de dignidade na pobreza sertaneja que contrasta com o horror urbano das cidades inchadas e miseráveis e que agora devolvem para o sertão os fracassados da urbanização.

O filme aponta, no início, para um Brasil do horror, numa espécie de clip-denúncia de tráfico de crianças, extermínio de menores, venda de órgãos, cartão postal às avessas do Brasil, mas que cumpre e repete as imagens clichês de como o Brasil é vendido e consumido lá fora, de forma exótica e sensacionalista. Poderíamos dizer que o cinema brasileiro mudou radicalmente de discurso nos últimos 30 anos, passando, em alguns filmes, da "estética" à "cosmética" da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) a uma glamourização ou estetização da paisagem e da pobreza, num discurso que valoriza o "profissionalismo" e a "qualidade". Ao mesmo tempo busca-se essa "comunicação total" através de situações altamente emocionais: a morte da mãe de Josué, o horror na cena dos policiais matando os menores, a frustração na cena em que o menino encontra a falsa família no sertão, cenas de pobreza conformada ao longo do filme.

Em todas essas situações, a saída possível é individual, não coletiva, não social, não estrutural, um feliz acaso como num conto de fadas ou folclore urbano.