

# 7. Onde estão as margens do cinema brasileiro?

ROSANA DE LIMA SOARES

81

Este artigo pretende abordar as margens do cinema brasileiro – suas zonas de fronteira e de passagem – mapeando alguns de seus territórios de inclusão/exclusão, suas marcas e sombreados. Na polifonia das produções atuais, onde estariam suas margens? Para estabelecer possíveis respostas a essa pergunta, o texto apresenta aspectos que consideramos singulares no cinema brasileiro contemporâneo e, em seguida, destaca alguns elementos constituintes de três filmes recentes: *Central do Brasil* (1998), *Cidade de Deus* (2002) e *Peões* (2004). Em sua variedade narrativa, estética, tecnológica e cronológica, esses filmes apresentam um traço comum: a diversidade intrínseca e extrínseca a essas produções leva-nos a reconhecê-las como *filmes híbridos* (ou impuros), traço este que consideramos uma das (possíveis) margens do cinema brasileiro contemporâneo.

Caminho entre as prateleiras de uma videolocadora em uma metrópole brasileira. Drama, suspense, comédia, ação, aventura, terror... Ao chegar ao último corredor, encontro o que procurava: “cinema brasileiro”. Entre os títulos, organizados em ordem alfabética, filmes antigos em VHS (com suas fotos amareladas nas capas) e filmes novos em DVD (com sua promessa de horas extras de informação e diversão). Afinal, o que dizer sobre cinema brasileiro quando há tão pouco e tanto a ser dito?

A ausência de classificação por gêneros, mais do que despertar minha indignação com o mercado cinematográfico, faz-me pensar que talvez este sintoma não seja assim tão ruim: para além do preconceito embutido nessa pasteurização – afinal, o público brasileiro apenas recentemente retornou às salas (de cinema ou de casa) para assistir filmes nacionais –, um outro aspecto – mais inusitado – chama minha atenção: o cinema brasileiro, em suas margens e sendo, ele próprio, margem de uma indústria predominante, é desde sempre avesso a classificações. Híbrido desde suas origens, seria quase impossível determinar, na produção atual, onde estão suas margens. Por que então estampar tal pergunta no título deste artigo?

1 Agradeço a Bernadette Lyra as valiosas (e sempre generosas) contribuições, sem as quais

Se pensarmos em *margens* como lugares não apenas de circunscrição e fechamento mas como zonas de passagem – espaços limítrofes em que interior e exterior podem se confundir, misturando fronteiras – teremos uma aproximação à pergunta aqui lançada<sup>2</sup>. Qual o espaço, sempre mutante, no qual se move o cinema brasileiro contemporâneo? Esta a pergunta central que pretendemos, se não responder, ao menos problematizar, apresentando primeiramente um breve histórico da produção cinematográfica brasileira para chegarmos ao período atual e, finalmente, tematizá-lo observando mais de perto algumas “formas organizadoras” específicas dessa produção.

Atentemos para essa expressão: iremos apontar algumas das “formas organizadoras” (LYRA 2004) do cinema brasileiro e não de um gênero específico. Tal escolha não é apenas retórica e deve-se ao fato de não acreditarmos ser possível estabelecer classificações rígidas na produção nacional. Randal Johnson e Robert Stam, em seu livro *Brazilian cinema* (1982), já apontavam o *hibridismo* como característica intrínseca ao cinema brasileiro:

Brazilian cinema has much to offer. As its best it points the way to the dialectical transcendence of a number of false dichotomies. A radical avant-garde cinema that few see versus a commercially degraded popular cinema? Films like *Macunaíma* and *The fall* are, in different ways, avant-garde and popular. Self-referential distancing versus emotional participation? Many Brazilian films – *Land in anguish*, *The gods and the dead* – are rigorously Brechtian and intensely participatory. Serious didactic films versus frivolous entertainment? *Macunaíma* and *Tudo bem* are politically radical and extremely funny. It is this synthesis of energy and consciousness, emotion and dialectics, humor and political purpose, perhaps, which is most impressive in Brazilian cinema (JOHNSON & STAM 1995: 50).

82

A frase acima, escrita na década de 1980, parece ter sido pensada para o cinema brasileiro atual. O que só confirma a *contradição* como marca identitária de uma produção que ainda nos reserva, por seu potencial de expansão, um caleidoscópio de surpresas e experimentações. Se considerarmos a história recente do cinema brasileiro, veremos que a ruptura dessas (e de outras) dicotomias permanece como um de seus traços singulares. Apesar de uma assumida impossibilidade de classificação, entretanto, os filmes que trataremos neste artigo possuem elementos narrativos, estéticos e tecnológicos que, para além da noção de gênero, permitem agrupá-los em um mesmo conjunto.

Seja nas produções de estúdios como a Cinédia, a Atlântida ou a Vera Cruz; seja nas diferentes formas de apoio governamental, como a Embrafilme; ou em sua segmentação por movimentos estéticos, como o Cinema Novo, o Cinema Marginal, a Boca do

---

este texto não poderia ter sido escrito.

2 Lembremos, também, o sentido de *margem* como aquilo que coloca algo “em quadro”, como nas telas da pintura e na própria tela do cinema, e também o sentido de quadro – em relação ao espaço fílmico – enquanto “limite da imagem” (Aumont 1994: 19).

Lixo<sup>3</sup>, chegando ao “cinema da retomada”, um *fantasma* espreita o cinema brasileiro: o selo da *diversidade*<sup>4</sup>. Os fantasmas, como a psicanálise nos ensina, são ao mesmo tempo aquilo que tememos e o que nos define, aquilo que nos isola e também nos identifica, o que nos aliena e nos conecta ao mundo exterior<sup>5</sup>. Marca identitária do sujeito – que não pode dele se separar sem correr o risco de perder sua singularidade –, o fantasma simboliza, dessa maneira, contradições: é ao mesmo tempo material e imaterial, presente e ausente, explícito e implícito, concreto e abstrato, denotativo e conotativo, metonímico e metafórico<sup>6</sup>.

Nas dicotomias presentes em sua produção, vemos reverberar ecos na crítica especializada ou nos meios acadêmicos: o que é, afinal, o cinema brasileiro? O que o caracteriza? Qual seu traço originário? Como, afinal, apreendê-lo? Perguntas que não deixam de *não* se repetir, buscando definições que, ao estabelecerem uma impossibilidade de conciliação entre as chanchadas e o deboche paródico das décadas de 1930, 1940 e 1950, e o cinema politicamente engajado das décadas de 1960, 1970 e 1980, fazem-nos partir por outras trilhas em busca de *margens terceiras*.

O conto “A terceira margem do rio”, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, mostrou-nos um novo aspecto, impensado até então, de que poderia haver uma “terceira margem” (ou uma *margem da margem*). Mas foi além disso, ao apontar para um outro lugar: as margens não estão apenas nas bordas ou ao redor de algo, mas podem estar enfiadas em seu interior, em seu *meio*. As margens não são apenas o que se coloca entre alguma coisa, mas o próprio “entre” constitui-se em margem.

Jacques Derrida, perguntado a respeito de seu pensamento filosófico, declarou: “Foi dito que meu pensamento não é a favor nem contra, é um pensamento ‘no meio’. (...) Um pensamento ‘no meio’, no sentido de ‘no meio de’. O ‘meio’ não é apenas um lugar

3 É importante ressaltar que, ainda que com características diferenciadas, cada um desses movimentos pode ser definido a partir de propostas políticas e estéticas aglutinadoras mínimas, o que não ocorre de maneira tão demarcada na produção brasileira a partir dos anos 1990. Ver, a esse respeito, *Brazilian cinema – Expanded Edition* (Johnson & Stam 1995); *Alegorias do subdesenvolvimento* (Xavier 1993); *The new Brazilian cinema* (Nagib 2003).

4 A esse respeito, o crítico Ismail Xavier comenta: “Quanto à estética, prevalece nos depoimentos o tema da diversidade como valor, embora alguns se incomodem com o perfil da produção. A tônica não é a defesa de uma forma bem definida de cinema contra outras consideradas ilegítimas (...). União proclamada em torno de um ideário? Não há. Não há pensamento dominante, proclamações de vulto a provocar cisões, confrontos, neste quadro” (Xavier 2002: 10).

5 “Fantasma: roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente; designa determinada formação imaginária e não o mundo das fantasias, a atividade imaginativa em geral” (Laplanche & Pontalis 1987: 169).

6 Em relação ao conceito de fantasma, ver “A tela fantasmática: imagem, interioridade e fantasmagoria no terror contemporâneo” (Felinto 2003).

7 No conto, um pai de uma família do interior do Brasil decide, sem explicações racionais, sair de casa e sentar-se em uma canoa no meio do rio, lá ficando para sempre. Como obra de um feliz acaso, um dos primeiros filmes lançados após a nova Lei do Audiovisual – da qual trataremos adiante – foi “A terceira margem do rio” (1994), de Nelson Pereira dos Santos, baseado em cinco contos de Guimarães Rosa. Metaforicamente, podemos pensar no cinema brasileiro como se fora o pai do conto, que se isola no meio do rio, não se situando em nenhuma das margens oferecidas mas buscando um lugar outro (Salem 1998: 9).

de moderação, mas um lugar *dentro*” (PERRONE-MOISÉS 2001: 13).

Embora partindo de outros referenciais, tomamos da frase de Derrida um interessante aspecto que vem se somar àquele indicado pelo conto de Guimarães Rosa: o meio não como moderação ou indiferença mas como algo localizado *dentro de* alguma coisa. Como o “entre” do conto, que em vez de se colocar como posição intermediária penetra o interior e, nesse movimento inusitado, revira as duas margens que tentam circunscrevê-lo. Num caminho sempre *equivoco*<sup>8</sup> – não como erro, mas em oposição a unívoco – é que gostaríamos de pensar uma possível resposta ao enigma proposto, arriscando dizer que o cinema brasileiro contemporâneo constitui-se, sobretudo, como um ponto *entranhado* nessas apenas aparentes contradições.

## As *terceiras margens* do cinema brasileiro

As margens do cinema brasileiro já foram narradas de inúmeras maneiras. Neste artigo, portanto, não ousaríamos navegar nas águas do “cinema marginal”, minuciosamente analisado no ensaio “O avesso dos anos 90” (2001), de Ismail Xavier. No referido ensaio, o autor apresenta um histórico desse movimento (especialmente entre os anos de 1968-1973) e suas principais características, problematizando seus limites e relacionando-o com as artes, a música, o teatro e o cinema brasileiro atual. Não por acaso, o filme “A margem” (1967), de Ozualdo Candeias, batizou o movimento que teria entre seus expoentes Neville D’Almeida (“Jardim de guerra”, 1968), Júlio Bressane (“Matou a família e foi ao cinema”, 1969), Júlio Calasso (“Longo caminho da morte”, 1972), Andrea Tonacci (“Bang bang”, 1973), para citar alguns exemplos.

84

Para este artigo, é importante destacar o caráter ao mesmo tempo contestador e marginal, experimental e alternativo, deste cinema das décadas de 1960 e 1970, concebido tanto como contraponto ao cinema novo, como ao cinema de intervenção política. Radicalizando o sentido de estranhamento possibilitado pelas imagens, o chamado “cinema marginal” coloca-se como uma ruptura entre autores e público, “o momento de afastar de vez qualquer suposta unidade entre tela e platéia que faria do cinema um ritual de identidade nacional. Ele é a expressão maior da sociedade cindida, das gerações *entranhadas*, dos jovens já não mais empenhados em assumir o papel de falar ‘em nome’” (XAVIER 2001).

Em artigo anterior, afirmamos que “como contraponto a um cinema independente que margeia, do lado de fora, a produção considerada estabelecida, o coração do cinema brasileiro parece ser sua própria margem, numa inversão em que o periférico coloca-se dentro – e não fora – daquilo que se firma como central” (SOARES 2004: 8). Isso vale especialmente se tomarmos o que se mostra como dominante na atual produção brasileira, que oficializa um certo padrão do que deve ser ou não considerado cinema no país. Uma mistura de temáticas sociais, legitimação junto ao público, qualidade tecnológica e certa dose de pragmatismo comercial parecem predominar em filmes

8 Atentemos para um dos possíveis sentidos dessa palavra, ela própria *equivoca*: “Aquilo que pode ter mais de um sentido, de uma interpretação. O que se pode tomar por outra coisa; ambíguo. Que não se percebe facilmente, que é difícil de classificar” (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*).

lançados a partir do ano 2000.

Em sua diversidade, filmes como “Cronicamente inviável” (2000), de Sergio Bianchi, “Lavoura arcaica” (2001), de Luiz Fernando Carvalho, “Uma onda no ar” (2002), de Helvécio Ratton, e outros mais recentes, como “O homem do ano” (2003), de José Henrique Fonseca, “Amarelo manga” (2003), de Cláudio Assis, e “Carandiru” (2003), de Hector Babenco, têm um traço em comum: a referência aos problemas sociais brasileiros e uma crítica contundente (com maior ou menor otimismo) a eles. Aquilo que se distancia dessa predominância parece não ser considerado “cinema brasileiro”. Notamos também o aumento na produção de filmes documentários de longa-metragem, em que elementos ficcionais se misturam a aspectos factuais. Entre eles, encontram-se “O prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos)” (2003), de Paulo Sacramento, “De passagem” (2003), de Ricardo Elias, e “Fala tu” (2004), de Guilherme Coelho, com temáticas e figuras semelhantes àquelas dos filmes citados acima.

Paralelamente a esta que estamos demarcando como uma das *margens* do cinema brasileiro podemos identificar outras, nem sempre reconhecidas como legítimas. Uma polêmica se instaura em torno de produções que alcançaram grande sucesso de público devido a uma associação com a maior emissora privada da televisão brasileira – a Rede Globo de Televisão – e um *marketing* mais direto. Ainda que reconhecendo os méritos de aumentar exponencialmente o número de freqüentadores de salas de cinema, os filmes produzidos pela Rede Globo são muitas vezes nomeados – pejorativamente – como filmes fundados em uma *estética televisiva*, reacendendo a discussão das diferenças entre um suposto cinema “comercial” e um cinema mais “autoral”.

Entre os filmes bem-sucedidos comercialmente (muitos deles comédias) que possuem relações com a televisão (não apenas em seu formato, mas também em sua produção e equipe técnica, incluindo diretores e atores), podemos citar “O auto da compadecida” (1999), de Guel Arraes, “A partilha” (2001), de Daniel Filho, e “Olga” (2004), de Jayme Monjardim. Estes filmes foram precedidos pela parceria inaugurada com “Veja esta canção” (1994), de Cacá Diegues – composto por quatro mini-histórias baseadas em músicas brasileiras – diretor do mais recente “Deus é brasileiro” (2003), também criticado devido ao sucesso de bilheteria alcançado e pela suposta concessão a um *padrão televisivo*.

Pensando ainda em outras *margens*, além desses filmes apontamos aqueles que se fazem de forma experimental, respondendo – talvez – à busca por encontrar uma voz própria que diferencie a produção brasileira daquela que poderíamos chamar de “globalizada”. São obras de interesse mais puramente estético (destoantes do circuito comercial predominante, seja ele brasileiro ou internacional), inovando nos enquadramentos, narrativas, fotografia. Entre estes filmes, citamos “Bocage – o triunfo do amor” (1997), de Djalma Limonji Batista, “Um copo de cólera” (1999), de Aluísio Abranches, e “O invasor” (2001), de Beto Brant, entre outros.

Como dissemos anteriormente, consideramos essa polêmica – talvez tão antiga quanto o próprio cinema brasileiro – um tanto quanto redutora de suas profícuas contradições. Ela permanece, entretanto, no que se refere às possibilidades de diferenciação de um

cinema tido como periférico em relação ao cinema mundial. Numa crítica mais contundente à crescente popularização de algumas produções brasileiras, o pesquisador André Parente afirma: “Houve um tempo em que nosso cinema era a afirmação de um modo de existência, de uma visão de mundo, de um corpo de sensações. Hoje, o que move o nosso cinema? Qual é o conceito que instaura o cinema atual?” (PARENTE 1998: 142).

Apesar de se tratar de uma perspectiva bastante extrema – que restabelece, a nosso ver, as dicotomias que buscamos desconstruir –, os questionamentos que nos coloca merecem nossa atenção: “O que quer o que pode este cinema? É uma questão que devemos lançar. A luta por recursos do governo e dos empresários talvez tenha obscurecido a luz da ousadia de um cinema do possível, do devir, do novo, que sempre foi a única possibilidade para os cinemas do Terceiro Mundo” (PARENTE 1998: 147).

Tais dicotomias, como dissemos, não parecem dar conta da atual produção brasileira. De onde perguntarmos, uma vez mais: onde, então, situar suas margens? O que quer e pode este cinema?

## As *possíveis* margens de um cinema brasileiro

86

A produção cinematográfica brasileira tem se destacado pela quantidade e pela diversidade de novos filmes lançados a cada ano. Mais do que isso, vive-se um momento de reconhecimento nacional – as platéias parecem ter se habituado a assistir filmes *sem legendas*<sup>9</sup> – e também internacional<sup>10</sup> – atestado pela presença de filmes brasileiros em inúmeros festivais. Após um período de estagnação vivido no início dos anos 1990, em que pouquíssimos filmes foram produzidos, houve um momento conhecido como “retomada do cinema brasileiro” (entre 1994 e 1998), caracterizado por um aumento significativo no número de filmes finalizados e lançados<sup>11</sup>. Tal fato se deve, sobretudo, ao contexto político do país: em 1990, após a posse do presidente Fernando Collor de Melo

9 Ainda que tenha se tornado mais *popular* – em termos de platéia – e mais *familiar* – em termos do gosto do público –, ampliando largamente a comunicação com os espectadores de cinema e a frequência às salas de exibição para assistir filmes nacionais, apenas quatro longas-metragens brasileiros produzidos até 1998 conquistaram mais de 1 milhão de espectadores. São eles: “Carlota Joaquina, princesa do Brasil” (1995), de Carla Camurati; “Central do Brasil” (1998), de Walter Salles Jr.; “O quatrilho” (1995), de Fábio Barreto. No início dos anos 2000, entretanto, estes números aumentaram largamente: o filme “Carandiru” (2003), de Hector Babenco, levou aos cinemas mais de 4,5 milhão de espectadores; “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles, “Lisbela e o prisioneiro” (2003), de Guel Arraes, “Olga” (2004), de Jayme Monjardim, levaram, cada um deles, mais de 3 milhões de pessoas aos cinemas.

10 As indicações ao Oscar de melhor filme estrangeiro de “O quatrilho” (indicado em 1996), “O que é isso companheiro?” (indicado em 1998), “Central do Brasil” (indicado em 1999), e o trabalho de diretores brasileiros no exterior, como “Dark Water” (Estados Unidos, 2005), de Walter Salles Jr., e “The constant gardner” (Inglaterra, 2005), de Fernando Meirelles, apontam para esse reconhecimento.

11 Sobre esse período, é importante salientar que “a expressão ‘retomada’, que ressoa como um *boom* ou um ‘movimento’ cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta. (...) Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de *boom*” (Nagib 2002: 13).

(que sofreria um processo de *impeachment* em 1992), o Ministério da Cultura foi rebaixado a Secretaria, e vários órgãos governamentais culturais foram extintos, entre eles a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A., principal financiadora dos filmes brasileiros). Em 1993, toma posse o até então vice-presidente Itamar Franco, sancionando uma nova Lei do Audiovisual apoiando a produção de filmes em longa-metragem por meio de incentivos fiscais.

Em sua diversidade, filmes como “Crede-mi” (1996), de Bia Lessa e Dany Roland, “Pequeno dicionário amoroso” (1997), de Sandra Werneck, e “Boleiros, era uma vez o futebol” (1998), de Ugo Giorgetti, possuem em comum o fato de terem sido produzidos em um mesmo período e o mérito de terem contribuído para que o cinema brasileiro não fosse pensado como homogêneo mas pudesse ser reconhecido na variedade de suas *formas organizadoras* específicas, que “se conjugam tanto nos modos de pensar e modelar o tempo e o movimento por parte dos realizadores, quanto na indústria cinematográfica do país” (LYRA 2004). Dessa forma, “os filmes resultantes desse cruzamento são vistos de diferentes maneiras: uns são considerados políticos; outros culturais; outros, comerciais etc.” (LYRA 2004). As distinções estabelecidas entre eles não se fazem de forma aleatória, mas por meio de hierarquizações que consideram determinados tipos de filmes como passíveis de conceder maior ou menor *status* ao cinema brasileiro, como apontamos anteriormente.

87

Ao longo da década de 1990, apareceram obras cujo palco é o tenso ambiente urbano; releituras do ciclo do cangaço; comédias de costumes; tentativas de atualização da chanchada; *thrillers* policiais; comédias; releituras de episódios históricos; crônicas urbanas de sabor agrídoce; cinebiografias; adaptações de clássicos da literatura (RAMOS & MIRANDA 2000). Passado o período inicial, notamos a continuidade da produção – o que nos leva a considerar os filmes lançados a partir do ano 2000 não mais como integrantes da “retomada”, mas como produções *regulares* (ainda que instáveis em termos de futuro). A *diversidade* permanece enquanto traço característico desses filmes mais recentes<sup>12</sup>.

Mais do que um *movimento*, portanto, tais filmes – e seus realizadores – parecem demarcar um *lugar*: lugar de produção, realização e recepção de obras que ao mesmo tempo diluem e reforçam, estabelecendo contornos, as margens do cinema brasileiro contemporâneo. Notamos, assim, uma certa *normalização* – mesmo que não haja uma *normatização* – dessa produção recente, apoiada por leis de incentivo fiscal mas, sobretudo, pelo maior reconhecimento do público. Nesse ponto se coloca um outro traço singular desses filmes: uma tendência não propriamente a um *apagamento* mas a uma *mistura* de fronteiras entre o popular, o massivo e o erudito; entre o documental e o ficcional; entre o coletivo e o individual; entre o urbano e o rural, realizando um cruzamento entre o que é considerado central ou periférico não apenas em relação ao cinema mas à própria sociedade brasileira.

A partir dessas *possíveis margens* é que ousamos propor a esses filmes um traço (in)comum:

12 Esse período de estabilização e consolidação do cinema brasileiro traz filmes tão variados quanto “Nós que aqui estamos por nós esperamos” (1999), de Marcelo Masagão, “Bicho de sete cabeças” (2000), de Lász Bodanzky, “Caramuru, a invenção do Brasil” (2001), de Guel Arraes, “Avassaladoras” (2002), de Mara Mourão.

a diversidade que os caracteriza nos leva a demarcá-los como *filmes híbridos* (ou *impuros*)<sup>13</sup>. Mas como reconhecer um filme como *híbrido*? Tomamos esta palavra no sentido de algo composto por elementos diferentes, heteróclitos, dispartados. Dessas combinações resultam filmes *impuros*, ou seja, formados por partes estranhas entre si. Traço predominante no cinema brasileiro contemporâneo, são *formas híbridas* que parecem delinear suas margens, afastando-o, ao mesmo tempo, da produção politicamente correta de décadas passadas e de uma desmobilização em relação à crítica da realidade.

Recentemente, uma *postura* capaz de abarcar essa diversidade – não no sentido de diluição das diferenças mas de estabelecimento de um *outro lugar* – pode ser percebida, ainda que não tenha sido necessariamente planejada, como veremos nos filmes “Central do Brasil” (1998), de Walter Salles Jr., “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles, e “Peões” (2004), de Eduardo Coutinho. Esses filmes subvertem o campo do social e o campo do cinema, explicitando os inúmeros *artifícios* presentes em suas *imagens em movimento*<sup>14</sup>.

## Margens impuras, filmes híbridos

Se a *diversidade*, como dissemos, caracteriza o cinema brasileiro – não apenas hoje mas desde suas origens –, como então aglutinar sob uma única *marca* uma produção tão distinta? Reconhecendo a própria *diversidade* (temática, narrativa, estilística, estética, tecnológica) como *margem* deste cinema. Ao estabelecer fronteiras e delinear contornos – não propriamente por gêneros cinematográficos, mas elegendo alguns filmes (produzidos na última década) como lugar privilegiado de nossa análise – tentaremos precisar os alcances e limites dessas margens.

Como ponto de partida, lembramos algumas das características do cinema brasileiro contemporâneo (a partir da “retomada”): diversificação geográfica (regionalização), etária (cineastas antigos e novos) e de gênero (aumento da participação feminina); comunicação com um público mais amplo; co-produções com emissoras de televisão; maior visibilidade em festivais internacionais; aumento no número de títulos finalizados e lançados; maior inserção na mídia; variedade de “formas organizadoras”.

Ao longo deste artigo, portanto, vimos apontando elementos que contribuem para res-

13 Como referência, lembramos aqui a obra *Culturas híbridas* (García Canclini 1990). O conceito de “impureza” no cinema foi abordado por Bernadette Lyra em curso de pós-graduação (1995) ministrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP, Brasil), tratando dos filmes de Peter Greenaway e Jean-Luc Godard.

14 Entre os cineastas que se destacaram recentemente, mencionamos o trabalho de Jorge Furtado. Roteirista e diretor de inúmeros filmes em curta-metragem, Furtado lançou nos últimos anos os longa-metragens “Houve uma vez dois verões” (2002), “O homem que copiava” (2003) e “Meu tio matou um cara” (2005). Entre outras características, seus filmes se destacam por apresentarem personagens representados por *atores negros* em papéis comuns, tematizando questões relacionadas à desigualdade social sem colocar, em suas narrativas, personagens negros em situações limítrofes (moradores de favelas, traficantes, conflitos violentos). Ao fazê-lo, deslocam a discussão sobre racismo e preconceito racial para outro campo, aquele em que os jovens negros não são retratados naquilo que têm de pior e, ainda assim, não necessariamente são vistos como “iguais” por seus colegas. Ver, a esse respeito, o interessante artigo “O entreato do meu tio” (Carvalho 2005).

postas provisórias à pergunta que lançamos no título e repetimos uma vez mais: onde, afinal, estão as margens do cinema brasileiro? Partindo da diversidade como *marca* e estabelecendo outros critérios – temáticas sociais, qualidade técnica e comunicação com o público –, propomos pensar os contornos desse cinema a partir do que chamamos de *filmes híbridos* (ou *impuros*), caracterizados sobretudo pelas transposições que estabelecem entre margens anteriormente bem demarcadas.

Na multiplicidade de olhares vislumbrados nos filmes da última década, três deles se destacam por possuírem, ao mesmo tempo, simetrias e dissonâncias, tornando-se emblemáticos dessa produção recente. É deles que trataremos a seguir, estabelecendo como marco o filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil” (1995), de Carla Camurati, considerado referência do período da “retomada” por ter, entre outros fatores, alcançado enorme reconhecimento junto ao público e à crítica: “Nada mais sintomático, a meu ver, do que o fato de ‘Carlota Joaquina’ iniciar-se numa paisagem escocesa, sendo narrado em inglês. O olhar estrangeiro é invocado, *in extremis*, para traçar o quadro de um país fadado a não dar certo desde o início” (Coelho 2002: E-10). Destacamos desse filme a perspectiva que ilumina sobre um certo imaginário social e o lugar a partir do qual olha a realidade do país: ao rirmos de nós mesmos, percebemo-nos enquanto grupo social enquadrado por um olhar que nós observa *de fora*. É desse olhar radicalmente externo que partimos em nossa viagem pelo Brasil, estabelecendo um jogo de espelhos em que aquele que nos olha ao mesmo tempo nos *repulsa* e nos *revela*.

89

Do olhar que se faz *estranho*, o país *imaginado* (transformado em imagem) nos filmes parte em busca de novas margens, realizando em “Central do Brasil” uma viagem por um interior que se mostra, ao mesmo tempo, *geograficamente central* e *socialmente periférico*. Ainda assim, essa viagem pelas margens introjetadas de um país contraditório se faz por meio de um olhar ainda *externo* – mas não estrangeiro –, propondo um distanciamento enunciativo que simplesmente apresenta as histórias narradas como se dissesse: “Observem atentamente o país que se revela a nossos olhos”. O convite não é inclusivo, mas excludente, e afasta o espectador, situando-o como se assistisse a uma realidade que não lhe diz respeito ao ver narrada uma história em terceira pessoa.

Em “Cidade de Deus”, cenas de impacto captam nosso olhar – e os efeitos visuais utilizados, em ritmo de frenético videoclipe, contribuem diretamente para esse envolvimento que nos aproxima das imagens. Uma passagem se realiza nesse filme: do olhar exterior que simplesmente conta uma história além e aquém de nós, passamos a ouvir, em tons fortes, uma interpelação que nos cobra um posicionamento claro e não nos deixa esquecer que aquela narrativa *nos diz respeito*. A violência e a pobreza, mescladas com a frustração e a desesperança, fazem-nos acordar para uma realidade muitas vezes camuflada em ações assistencialistas ou filantrópicas. Novamente, entretanto, o convite feito ao espectador dá voz aos personagens mas demarca nitidamente suas margens: “eles” (os que demandam nosso olhar ao apresentar suas versões) continuam separados de “nós” (que podemos aderir ou não a essa demanda), ainda que narrando sua história em primeira pessoa.

É nesse sentido que o filme “Peões”<sup>15</sup> se revela como ponto culminante nos *híbridismos*

15 Ao falar desse filme, não podemos nos furtar a mencionar o documentário “Entreatos” (2004), de João Moreira Salles, centrado na figura do atual presidente do Brasil, Luiz

constituintes do cinema brasileiro contemporâneo, explicitando procedimentos estéticos, narrativos e tecnológicos apenas ensaiados nos outros filmes citados. O resultado desses procedimentos apresenta-se diante do espectador como um convite a uma mobilização que torna indistintas as clássicas separações entre o “eu-aqui-agora” e o “ele-lá-então” da enunciação. Nas cenas mostradas, não se trata mais de perguntar se a narrativa é construída em terceira ou primeira pessoa; a própria pergunta torna-se irrelevante, e o que vemos todo o tempo é um jogo em que personagens e diretor, narrador e espectador trocam de lugares e de papéis: “Coutinho já não olha pelo olho da câmera (com o olhar extrínseco), mas diretamente, dentro do filme, nos olhos dos (outros) personagens, dialogando com eles de igual para igual (...). A ciência e a paciência de Coutinho extraem das pessoas puros atos de fala” (MACHADO 2003: E-6).

Ainda que os três filmes sintetizem, a nosso ver, uma *tônica dominante* do cinema brasileiro contemporâneo – em sua diversidade e impureza<sup>16</sup> –, “Peões” parece ser aquele que leva ao extremo as conseqüências dessa opção por *formas híbridas*. O crítico de cinema Inácio Araújo esclarece essa proposição ao tratar de seus personagens: “São pessoas que, no passado, participaram da luta sindical, ao lado de Lula. Qual seu destino, é a pergunta inicial, à qual se segue outra: quem é essa gente? São *diferentes*” (ARAÚJO 2004). Paradoxalmente são, ao mesmo tempo, “pessoas absolutamente semelhantes ao que se espera da humanidade. Seus auto-retratos têm a dignidade daquelas velhas fotos de sala de visitas: não transparece o heroísmo de terem vivido uma situação única, apenas o orgulho de um dever cumprido” (ARAÚJO 2004).

90

Temos, portanto, uma distinção radical de “Peões” em relação à “Central do Brasil” e “Cidade de Deus”. Coutinho deixa que seus personagens se mostrem sem tentar limitá-los, permite que se apresentem a nós sem servir como intermediário nessa introdução. Surpreendentemente, de forma alguma isso configura uma crença na “neutralidade” das imagens ou em que a realidade possa ser filmada “tal como ela é”. Ao contrário, os filmes de Coutinho ao mesmo tempo problematizam os dispositivos próprios dos documentários e filmam “o que existe”, esquivando-se das “idealizações que impedem justamente uma aproximação mais efetiva com o que nos cerca” (LINS 2004, p. 12). Diferentemente dos outros filmes – e ainda que cada um deles delimite possíveis margens do cinema brasileiro em seus pontos de contato e distanciamento –, Coutinho se singulariza por fazer filmes “*com os outros, e não sobre os outros*” (LINS 2004, *gifos nossos*)<sup>17</sup>.

Inácio Lula da Silva. Os dois diretores trabalharam nas filmagens da campanha presidencial de Lula durante o processo eleitoral de 2002. Ambos são documentaristas e, ainda que a idéia inicial fosse fazer um único filme, optaram por realizar duas obras distintas, uma sobre o ponto-de-vista dos ex-colegas metalúrgicos de Lula e outra sobre a própria campanha eleitoral. Uma curiosidade merece ser revelada: a João Moreira Salles, filho de um banqueiro brasileiro e irmão de Walter Salles Jr., coube filmar o operário-presidente.

- 16 Não tomamos, absolutamente, esses filmes como semelhantes. Temos clara noção das diferenças de suas “formas organizadoras” e também das trajetórias pessoais e profissionais de seus diretores. Entretanto, para este artigo interessa-nos justamente agrupá-los pela *diversidade* que apresentam e pelas *impurezas* – todas elas misturadas em diferentes combinações – que transparecem em suas imagens.
- 17 Não podemos, nos limites deste artigo, realizar outras reflexões a respeito dos filmes de Eduardo Coutinho. Mas gostaríamos de destacar que realizam o mesmo processo de desconstrução dos espaços usualmente tomados como exteriores ou interiores, levando tanto seus entrevistados- personagens como os espectadores-ouvintes a se colocarem em lugares diversos. Ao fazê-lo, *transforma nossas idéias pré-concebidas sobre o mundo e as pessoas* (Lins 2004).

A partir dessas margens, portanto, chegamos a um ponto nodal de nossas considerações. À pergunta “quem é essa gente” colocada por Araújo podemos sobrepor outra: “*Quem fala* nesses filmes? *De onde* fala?”. Essa pergunta direciona os cruzamentos dos filmes destacados e, de forma fluida, mobiliza o espectador a distanciar-se ou aproximar-se desses que falam. Tal contraponto é proposto no jogo que se estabelece entre aquele que filma e aquele que narra, aquele que olha e aquele que é olhado. De onde poderemos afirmar que ainda que partam de *lugares comuns* os três filmes estabelecem com os personagens e com os espectadores relações diversificadas, tornando novamente improvável a tentativa de uniformizar o cinema brasileiro.

Os filmes apresentam, sobretudo, diferentes maneiras de narrar os conflitos políticos e culturais, as distinções entre classes sociais e o cotidiano daqueles que se encontram em posição economicamente periférica. Ou seja: de maneira sintética, podemos dizer que “Central do Brasil” apresenta-se como um filme *externalizado*, filmado a partir do ponto-de-vista do diretor-narrador e criando um distanciamento entre personagens e espectadores. “Cidade de Deus”, por sua vitalidade visual, apresenta-se como filme de um lugar concreto e utiliza personagens-atores não-profissionais, aproximando personagens e espectadores por meio da *intermediação* realizada por seu diretor-narrador. Finalmente, “Peões” apresenta-se como narrativa que se faz a partir dos entrevistados-personagens (como se estivessem mostrando-se a si próprios), criando um efeito de *proximidade* direta com espectadores – como se fôssemos nós, e não o diretor-narrador, o lugar de intermediação daquelas histórias.

Como agrupá-los, então? Trazendo de volta a diversidade e a impureza como *margens* do cinema brasileiro contemporâneo. Filmes híbridos em diferentes medidas, cada um deles nos aproxima de um Brasil que escapa por entre os dedos sempre que tentamos apreendê-lo como homogêneo. Um país que se esconde e se mostra a cada giro de nossas próprias posições.

Em “Central do Brasil”, como dissemos, temos uma viagem que parte de uma grande metrópole urbana ao interior do país. Nesse trajeto, largamente apresentado por meio de planos abertos e longas tomadas, a margem não é o que está ao lado, nas bordas, mas o que vai em direção ao centro distante do país. É nesse lugar desconhecido que se encontram aqueles que constituem, no imaginário nacional, os que estão de fato colocados à margem: a margem do país são suas entranhas, parecem nos lembrar esses cidadãos brasileiros. “Cidade de Deus” problematiza, de forma radical, as relações entre centro e periferia, não mais em relação ao país mas em um microcosmo urbano – uma favela localizada em uma grande cidade – que tensiona e polariza tais posições denunciando, de forma contundente, a impossibilidade de subverter certos lugares sociais.

O documentário “Peões”, ao contar a trajetória de ex-metalúrgicos da região metropolitana da cidade de São Paulo (SP), traduz em seus personagens o mesmo trajeto de mobilidade/imobilidade. Vale notar que os *estigmas da estagnação* impregnam explicitamente as pessoas ali transformadas em personagens: ao mostrar os antigos colegas metalúrgicos de Lula – que ou continuaram trabalhando em fábricas, ou passaram a trabalhar em outras profissões geralmente desvalorizadas na escala social – o filme nos apresenta o reverso do que poderia ter sido, supostamente, uma *trajetória de sucesso*.

O descompasso entre as cenas das greves de operários no final da década de 1970<sup>18</sup> – que transformou seus militantes em pessoas destacadas – e as vidas simples que seguiram depois daquele momento histórico é revelado de forma surpreendente. Sem a necessidade de discursos políticos ou longas descrições, as imagens revelam esses contrastes por meio de uma edição que intercala filmes da época com entrevistas recentes. As imagens antigas geralmente se passam ao ar livre, em meio a uma multidão de pessoas exigindo melhores condições de vida e de trabalho; as imagens atuais realizam viagens para lugares muitas vezes distantes dos centros urbanos em busca de seus protagonistas e revelam, geralmente, um ambiente íntimo, doméstico e familiar.

Nas três narrativas – como nos filmes da “retomada” –, os problemas retratados não propõem um chamado à militância, mas sugerem a resolução de conflitos no plano familiar, pessoal, marcado por essa simbiose entre o público e o privado. O deslocamento depende apenas dos indivíduos, estabelecidos nos lugares aos quais foram destinados. O que se abre a eles como possibilidade de mudança é também aquilo que poderia, em sentido reverso, deixar de diferenciá-los em relação aos outros. Ou seja: ainda que não seja possível *mudar de lugar* nesta sociedade – justamente por não podermos precisar suas *margens*, não há um lugar para o qual pudéssemos ir – os próprios personagens demarcam esse lugar – e por isso permanecem (i)mobilizados em suas posições

Em suas margens – aquilo que margeiam, aquilo que os limita – esses filmes têm em comum a tematização (presente em suas figurações) de um certo momento sociocultural e político vivido no Brasil. A ausência de distinções claras entre os diferentes atores sociais e, ao mesmo tempo, a fixidez das posições por eles ocupadas transparece nessas histórias de pessoas (in)comuns presentes nesses filmes, numa síntese possível da sociedade brasileira em suas contradições, diferenças, valores e posições. O que vemos, portanto, são *deslocamentos* e *desdobramentos* de margens em transposição: as margens chegam ao centro, o centro vai às margens; a periferia *atravessa* o centro e é por ele *margeada*.

92

O cinema brasileiro contemporâneo transforma-se, assim, em síntese da própria sociedade brasileira, não se caracterizando apenas como “um objeto de estudo válido por si próprio, mas também pelo confronto que permite estabelecer entre as disciplinas institucionais e todas aquelas manifestações que hoje contribuem para a formação da cultura” (Costa 1985: 39). Os filmes abordados trazem, em sua multiplicidade, algo comum: são *filmes de passagem*, misturando fronteiras, realizando cruzamentos, estabelecendo pontos de mutação. O que antes parecia *limite* transforma-se em *abertura* – portas, janelas, ruas estreitas, becos sem saída, corredores, labirintos e encruzilhadas apontam para esses espaços de transição.

Zona de fronteiras porosas, as margens do cinema brasileiro articulam pontos externos e internos, marcas pulsantes de abertura e fechamento que iluminam e ofuscam nossos fantasmas de ontem e de hoje. Resta saber se encontrarão brechas para realizar,

---

18 Ocorridas na região da Grande São Paulo conhecida como ABC – formada pelas cidades de Santo André, São Bernardo e São Caetano –, as greves da década de 1970 são referência para a história sindical e operária recente do Brasil. A mobilização realizada naquele momento reuniu metalúrgicos, intelectuais, religiosos e artistas, levando posteriormente à fundação do Partido dos Trabalhadores (PT).

não apenas metaforicamente, suas passagens.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, I. (2004) "Resultado coloca em questão o estado atual da crítica brasileira", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 04/12/2005.
- AUMONT, J. ET. AL. (1994) *Esthétique du film*. Paris, Nathan; trad. bras. *A estética do filme*. Campinas, Papyrus, 1995.
- 93 CARVALHO, JEFFERSON DE NOEL. (2005) "O entreato do meu tio", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 02/02/2005.
- COELHO, M. (2002) "A vitória de Lula e uma nova onda cultural", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 30/10/2002, E-10.
- COSTA, A. (1985) *Saper vedere il cinema*. Milão, Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas; trad. bras. *Comprender o cinema*. São Paulo, Globo, 1989.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001), Rio de Janeiro, Objetiva.
- FELINTO, E. (2003) "A tela fantasmática: imagem, interioridade e fantasmagoria no terror contemporâneo", *Cinema e contemporaneidade*, VII Encontro Anual da Socine, Universidade Federal da Bahia, 05-08/11/2003.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990) *Culturas híbridas*. México, Grijalbo.
- GUIMARÃES ROSA, J. [1962] *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- JOHNSON, R. & STAM, R. (EDS.) (1995) *Brazilian cinema - Expanded edition*. New York, Columbia University Press.
- LAPLANCHE, J. & J.-B. P. (1987) *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, PUF; trad. bras. *Vocabulário da psicanálise* [1982] São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- LINS, C. (2004) *O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema, vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- LYRA, M. B. C. (2004) "Nas margens do cinema brasileiro: o terrir", *Me inclua fora disso: horror e riso no cinema brasileiro*, VIII Encontro Anual da Socine, Universidade Católica de Pernambuco, 03-06/11/2004.
- MACHADO, T. M. (2003) "Coutinho sintetiza moderno cinema brasileiro", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 04/10/2003, E-6.
- NAGIB, L. (2002) *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Editora 34.
- (2003) *The new Brazilian cinema*. New York, I. B. Tauris.

- PARENTE, A. (1997) *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, Pazulin: Núcleo de Tecnologia da Imagem/ECO-UFRJ.
- PERRONE-MOISÉS, L. (2001) "Derrida no Rio", *Folha de S. Paulo*, mais!, 08/07/2001, p. E-13.
- RAMOS, F. & MIRANDA, L. F. (EDS.) (2000) *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, Senac SP.
- SALEM, H. (1998) *Cinema brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional 1994-1998*. Brasília, Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual.
- SILVA NETO, A. L. (2000) *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo, A. L. Silva Neto Edições.
- SOARES, R. L. (2004) "Imagens estigmatizadas: à margem da margem", *Me inclui fora disso: horror e riso no cinema brasileiro*, VIII Encontro Anual da Socine, Universidade Católica de Pernambuco, 03-06/11/2004.
- THORNHILL, J. (2005) "Nacionalidade da obra causou controvérsia", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 25/02/2005, E-13.
- XAVIER, I. (1993) *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo, Brasiliense.
- (2001) "O avesso dos anos 90", *Folha de S. Paulo*, mais!, 10/06/2001.
- (2002) "Prefácio" em *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Editora 34, 9-12.