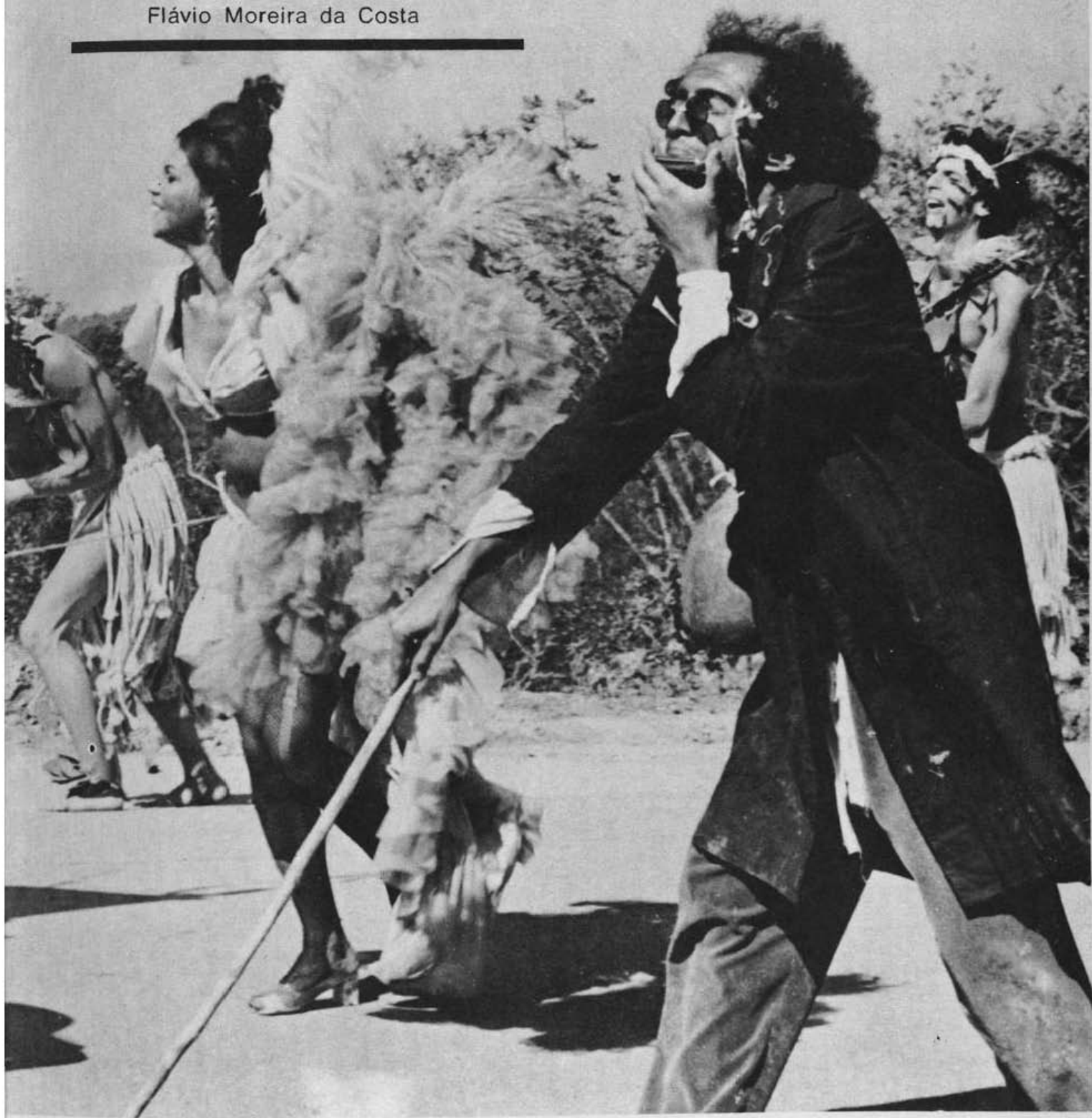




A MARGEM EM QUESTÃO

Flávio Moreira da Costa





Chamado *cinema marginal* não apresenta, a rigor, uma ruptura em relação ao passado recente do cinema brasileiro, pois é, na realidade, quase um prolongamento (ou um desvio) daquele. O *cinema marginal* não existia se não houvesse ocorrido a tentativa de industrialização — ainda que em uma perspectiva independente — do novo cinema brasileiro. A política nacional e internacional teve seu peso na mudança (ou na falta aparente) de rumos dos cineastas que começaram a filmar em 1969-70. Para ficar apenas no campo da política internacional: não fazia mais sentido se ficar falando em um cinema do Terceiro Mundo — como insistiram, em certa época, alguns cineastas —, quando, já na década de 60, mudara radicalmente o panorama internacional (sobretudo na África e Ásia).

Quando o livro de Jean-Claude Bernardet "Brasil em Tempo de Cinema" (Editora Civilização Brasileira, 1967) foi publicado, provocou uma série de polémicas entre os cineastas brasileiros. No entanto, um estudo mais aprofundado do enfoque desse ensaísta revela o primeiro passo de uma crítica séria e atuante para uma reflexão sistemática sobre o futuro do cinema brasileiro, à luz das mudanças no quadro nacional e mundial.

Classe Média

O Cinema Novo é feito pela classe média, com moral e ideologia de classe média: esta é, em síntese, a conclusão de Bernardet, que causou tanta irritação no nosso meio cinematográfico. Hoje ela pode parecer um ovo de Colombo. Lúcido no cálculo geral, ela deveria, entretanto, ter servido de ponto de partida para uma meditação mais séria em torno do que se estava ou não fazendo. Mas não havia tempo: era preciso fazer filmes, pagar dívidas, assegurar a própria existência do cinema brasileiro. Ademais, os apelos dos festivais e da crítica eram muito fortes. Ainda que com intenções sinceras, ainda que com filmes de certo fôlego criador, essa pressa contribuiu para que esses filmes se transformassem em meras peças de exotismo cultural. Mudava-se a embalagem, aperfeiçoava-se a forma, mas o conteúdo continuava essencialmente o mesmo.

Se o *cinema marginal* continua na faixa ideológica do cinema de classe média, ele porta, contudo, características novas: não visa festivais internacionais e tem mesmo certo desprezo pelo mercado interno — um desprezo suicida, mas que traduz a certeza, consciente ou não, de que este mercado, com suas conotações políticas e morais, é totalmente viciado. Em outras palavras: para penetrá-lo é necessário fazer seu jogo.

Qual é então a solução? A criação de um mercado paralelo? É isso possível? Poderia fazer dez, cem perguntas correlatas. Não creio, entretanto, que pudesse respondê-las.

Não havendo ruptura, não há mudança: há reformas. É o exemplo do Cinema Novo: trazia todo um programa original a ser cumprido, mas no momento de executá-lo, utilizava os meios tradicionais (empréstimos bancários, distribuição comercial através dos canais existentes, etc.). O que houve então foi apenas elevação do nível, certo sucesso internacional, para finalmente ser tragado pela velha estrutura cinematográfica. (Basta ver os nomes que iniciaram com o Cinema Novo e que hoje estão em pleno cinema comercial, ou os que preferiram — porque, segundo eles, não havia outra escolha — o silêncio). Fêz-se cultura, é verdade. Mas "uma cultura que tem como critério apenas a qualidade é uma cultura morta, ainda mais quando *boa qualidade* torna-se sinônimo de consumível. Eis a cultura que a maior parte da classe média brasileira se mostra atualmente apta a produzir e a consumir". (J.C. Bernardet, "Brasil em Tempo de Cinema", pág. 10).

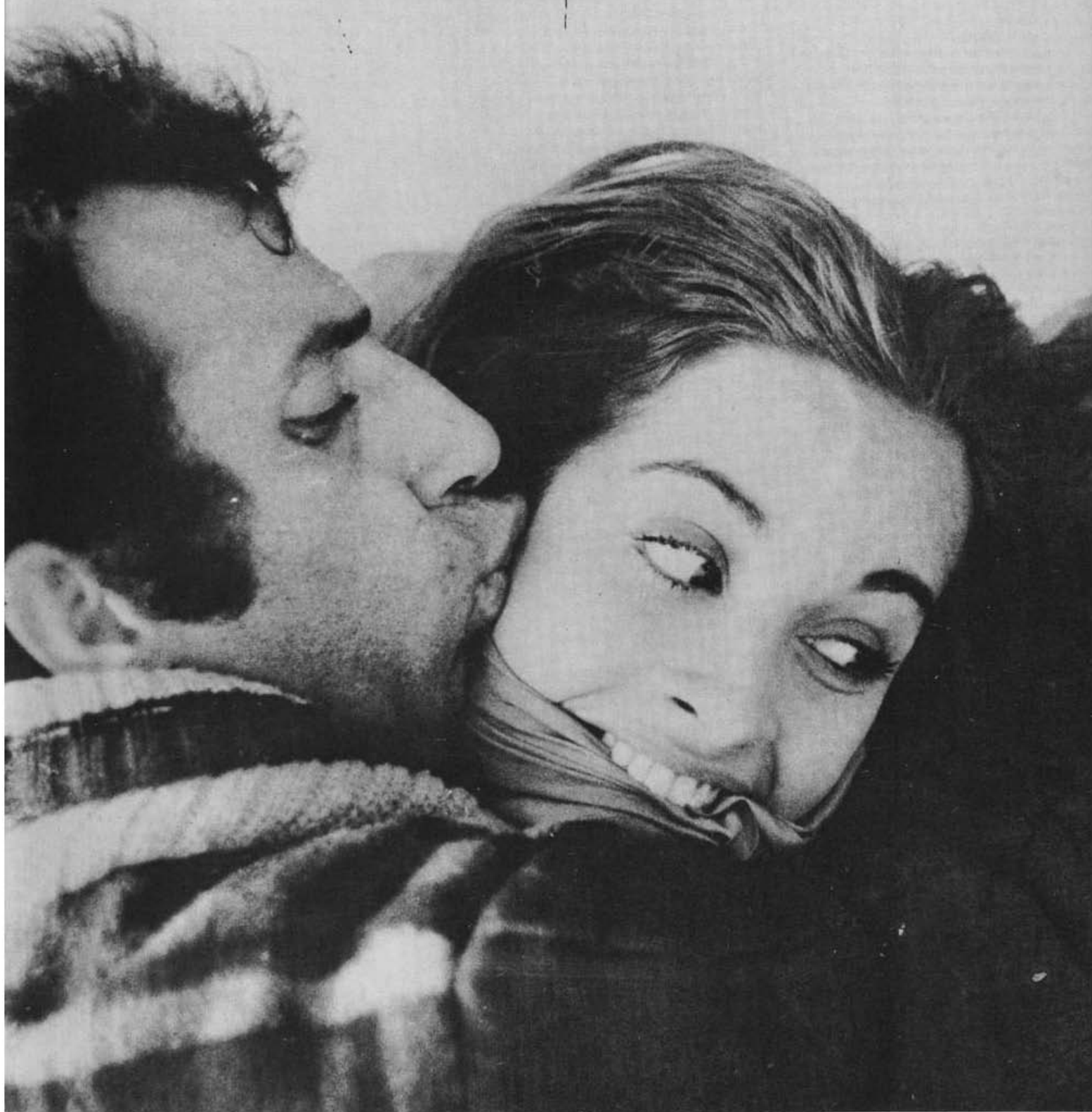
Personagens

Por volta de 1964, os personagens dos filmes brasileiros eram quase sempre elementos deslocados na sociedade — em parte marginais, em parte porque aspiravam a uma posição ou o poder. Nesses personagens, Bernardet vê a síntese/símbolo da classe média — sem pertencerem aos oprimidos, sem serem elites, andando sempre entre Deus e o Diabo, lutando sempre contra seu destino desclassificado (isto é, sem classe definida). Depois dessa fase, os filmes passaram a ser *urbanos*, mas o panorama não mudou muito: o que distingue Fabiano (*Vidas Secas*) de Marcelo (*O Desafio*), além de uma miséria real, é certo intelectualismo do personagem de Saraceni — o cantador nordestino virou o poeta de *Terra em Transe*.

Os personagens do chamado *cinema marginal*, ao mesmo tempo em que tendem para um certo arquétipo (um recurso contemporâneo pós-Godard), apresentam uma espécie de evolução: eles são em sua maioria marginais por contingência e vivência, não mais o meio termo da classe média. (Quando digo que houve continuação e não ruptura do *cinema marginal* em relação ao anterior, isso se deve ao fato de os diretores continuarem ainda com um processo ideológico de classe média, embora isso não apague a idéia de evolução que possa haver). Não só os personagens são *marginais*: os diretores assumem mais ou menos a posição de seus personagens. Não são julgados mora-



PIRANHAS DO ASFALTO, DE NEVILLE DUARTE D'ALMEIDA, FOI MARGINALIZADO PELA INDÚSTRIA E PELA CENSURA: ESTÁ PROIBIDO.





listicamente (como em *Opinião Pública*), mas levados a seus extremos (como em *Matou a Família e Foi ao Cinema* e *Possuída de Mil Demônios*). Esta me parece uma distinção básica. É lógico que ainda há problemas nisso: o mais grave deles me parece ser a idéia de que o marginalismo pelo marginalismo seria a solução. Isso se apresenta mais ritidamente no texto de uma peça escrita por um jovem da geração *underground*: "Depois do Corpo", de Almir Amorim, encenada pelo grupo Comunidade. Nela a colocação do antagonismo

quadrado e marginal é tão frágil — e a simpatia do autor tende para o último — que a falsa solução torna-se evidente. Independentemente dos talentos individuais, esta solução caricata poderia ser encontrada também em alguns desses filmes. Mesmo que o lado *quadrado/careta* não apareça claramente.

Trata-se, então, de uma solução individualista? É verdade. Como colocar nisso tudo o problema da criação ligada à História? A margem existe, é claro, como também — em todos os níveis da vida humana — existe o problema da

História. O problema é saber escolher, saber como fazer a opção (o que implica num problema de formação, logística ou política).

Um problema de ordem prática (como mostrar seus filmes) e outro de ordem ideológica (como colocar o marginalismo em tela, evitando o desespero e o sentimento de castração) são as mais graves ameaças ao chamado *cinema marginal*. Caso não se evite esse perigo, ele passará a ser um ciclo do cinema brasileiro, como tantos outros.

O AMOR À AVENTURA E O CULTO AO CINEMA: BANGUE! BANQUE! DE ANDREA TONACCI



Crítica Imanente

No entanto, o desespero é também sintoma. Precisamos aprender a ver além do cotidiano, ver além das palavras (as coisas não precisam ser ditas literalmente — o que seria discurso e não arte, como mostra o diálogo no bar em *Bangue! Banque!*, de Andrea Tonacchi, ou certas conversas absurdas em *Perdidos e Malditos*, de Geraldo Velloso), pois existe a "possibilidade de uma verdadeira crítica das ilusões da consciência, uma vez que tudo pode ser revelado pela realidade desconcertante que está em seu fundo e que espera ser reconhecida". (As citações são de um magistral estudo sobre marginalidade e realidade, "O Piccolo, Bertolazzi e Brecht", de Louis Althusser, publicado pela Zahar). Em suma, a crítica existe, não exposta, evidentemente, mas *imanente*, intrínseca. "É que não há verdadeira crítica que não seja *imanente* e, de início, real e material, antes de ser consciente."

Vejo aqui outro ponto de uma possível evolução: a de um cinema que cria seus personagens marginais (e os julga quase sempre com elementos morais, embora políticos na aparência) para um cinema em que o autor e personagem se interpenetram. Isto porque o pano de fundo é complexo demais, a verdade aparece de qualquer maneira (é uma questão de saber olhar, como disse Rogério Sganzeria), mesmo quando o diretor assume uma posição pré-consciente (no sentido que lhe dá Althusser). Por outro lado, o julgamento, ainda que consciente, se coloca ao nível da ideologia e não da participação política a que se propõe (isso pode ser aplicado a quase todas as nossas tentativas de fazer cinema político). Parece um pouco complicado o raciocínio, mas há razões para isso, entre elas o fato de realmente não ser um problema — teórico, evidentemente — dos mais simples.

A prática constante no cinema brasileiro, principalmente dentro da realidade que o cerca, é que vai traçar seus próprios rumos. Por enquanto só pode-



mos levantar suposições a respeito dos caminhos que constrói atualmente. A propósito, diz Geraldo Velloso em seu filme: "*Perdidos e Malditos* é apenas um momento de reflexão. Vamos parar para pensar um pouco". O que é uma maneira de se dizer que a teoria existe em sua ligação com a prática.

O cinema marginal é uma suposição, e sua própria existência é mais importante, em termos de vitalidade para o cinema brasileiro, do que uma suposta e ideal confirmação na prática (prêmios em festivais, conquista do mercado, etc.).

Conclusão

Dentro dessa tentativa de colocação teórica do problema do cinema brasileiro neste momento, não caberiam críticas específicas aos filmes marginais apresentados pela Cinemateca do MAM, em janeiro. Seria um julgamento parcial. À guisa de informação, poderia, entretanto, falar rapidamente sobre:

— a falta de unidade orgânica e o andamento quase musical (como em *Made in USA*, de Godard) de *Bangue! Bangue!*, elementos que não bastam para dar uma visão definitiva sobre suas proposições cinematográficas;

— a maneira como *Perdidos e Malditos* resolve o problema de unidade, com certos personagens e diálogos influenciados pelo teatro de Samuel Becket;

— a marca do teatro de Gotowski no inquietante *Jardim das Espumas*, de Luiz Rosenberg Filho;

— a alegria do cinema em *Possuída de Mil Demônios*, com excelente fotografia de Edson Batista;

— a poesia da decomposição de Júlio Bressane em *Barão Otelo*, *o Horrível*, e *A Família do Barulho*;

— os equívocos do paulista *Nenê Bandalho*, de Emílio Fontana;

— a agressividade de João Silvério Trevisan ("Acho que os modismos não convencem. Recuso minha geração, que compra o inconformismo fabricado pelas agências de publicidade e vendido nos supermercados. Saúdo os traidores que vão para os festivais jogar cartas à beira da piscina, tomar sauna no hotel e receber aplausos enquanto vendem o folclore colorido").

Enfim, nesses filmes se retomam alguns desvios do cinema brasileiro (*Canalha em Crise*, o espírito de *Cinco Vêzes Favela*) e se rema contra a maré. O resto é discussão — que pode ou não ser importante.

ISABELLA E ARTUR MAIA NUMA CENA DE **POSSUÍDA DE MIL DEMÔNIOS**, QUE ASSINALA A ESTRÉIA NO LONGA-METRAGEM DO CRÍTICO CARLOS FREDERICO