MARGEM SEM LIMITES

POR CÁSSIO STARLING CARLOS

Onde foi parar o marginal no cinema brasileiro? Enquanto o jornalismo se mantém vivo como vigilante do que proclama ser a universalização do crime, como os filmes têm escolhido representar as fronteiras que nos permitem distinguir a legalidade da ilegalidade?

Antes de nos perdermos nos caminhos sugeridos pelos rumos incertos das figurações da marginalidade em alguns longas da última década, é fundamental buscar uma orientação semântica.

"Marginal", segundo o *Aurélio*, refere-se de modo adjetivo a algo ou alguém "da margem ou a ela relativo, ou feito, traçado escrito, desenhado nela". Significativamente, quando usado como substantivo, o valor se recarrega de negatividade e designa "indivíduo que vive à margem da sociedade ou da lei como vagabundo, mendigo ou delinquente; fora da lei".

A exterioridade, signo de exclusão ou não pertencimento em relação a um centro e a um modelo, tornou-se característica dominante da própria trajetória no subdesenvolvimento do nosso cinema. A postura de contrariedade, por sua vez, de escolha intencional da margem como recusa ou como denegação de pertencimento, alimentou a ruptura moderna que atravessou os anos 1960 e persistiu em mutação ao longo de parte dos 70. Tal posição pode ser reconhecida, em parte, tanto em opções estéticas como em temáticas recorrentes do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

Não por acaso, do banditismo social eleito símbolo revolucionário aos personagens sem eira nem beira, o estar à margem da sociedade ou protagonizar contravenções configurava-se, àquela altura, solução metafórica, alegórica ou simbólica de conteúdos politizados. Fosse herói ou anti-herói, ser bandido parecia sempre carregar um valor autoexplicativo, o de recusa de uma ordem imposta.

Ao se voltar para a comunicabilidade seguindo o parâmetro comercial, os filmes brasileiros a partir dos anos 70 não evitaram a temática marginal, mas buscaram reajustá-la a outras funcionalidades. A ação ou figuração do marginal manteve-se, reduzidos os simbolismos, tanto em produções feitas dentro do horizonte político e estético da Embrafilme como na exploração de gêneros, como a que garantiu continuidade ao cinema feito na Boca.

Se nada mais der certo

É a era do realismo, da qual personagens como Lúcio Flávio ou Pixote se tornaram paradigmas. Cinema de ação e ao mesmo tempo de denúncia, articulação que afastava o espectro da alienação associada ao impulso comercial. Mas, em suas significações políticas, nossa adesão de espectadores àqueles bandidos também sofreu uma mutação: deixou de ser simpatia por ideais revolucionários para se tornar reconhecimento de vítimas, efeitos evidentes de uma desordem social que perdura e até se agravou (e continua a alimentar filmes que ainda assumem a tarefa de denunciar injustiças).

Utilizo todo esse recuo histórico para ter um horizonte sobre o qual identificar, com base no contraste, alguns sinais de mudança no modo de representação do bandido, marginal ou mero criminoso vista em filmes brasileiros da última década.

Adoto *O invasor* (2001) e *Cidade de Deus* (2002) como ponto de partida, visto que ambos foram realizados próximos cronologicamente e hoje estão referendados como dois dos principais títulos da primeira década. Mas o que interessa reter desses dois exemplos é o tema da dispersão dos limites, do apagamento da distinção entre centro e a margem, da lei (& a ordem) e de seu lado de fora.

No trabalho de Beto Brant, cujos primeiros filmes já anunciavam essa concepção, o crime não está mais do outro lado. Seu título aponta para esta diluição, apesar de enunciá-la como ameaça, algo que vem de outro lugar e desestabiliza a ordem. Anisio é bandido clássico, move-se orientado pela cobiça e para isso não leva em conta a interdição do crime, mas é também profissional que executa a tarefa de forma impecável. Já o percurso de Ivan e Gilberto é que nos expõe a anomia, o estar fora da regra. Ao passarem para o outro lado como contratantes de um crime, não desorganizam menos as fronteiras, nem são menos invasores que o personagem-título. Ou, para ser mais fiel à narrativa, a partir do momento em que buscam o crime já abrem a porta pela qual o "marginal" invade o "centro".

Assim, é necessário reformular a antiga concepção de marginalidade segundo a nova ótica dada ao crime. Neste trânsito dos personagens entre zonas antes incompatíveis, *O invasor* mostra que o que estava separado se tornou não apenas compatível como complementar. Na circulação dos personagens, a periferia, lugar identificável da marginalidade no ambiente urbano, perde o sentido de zona de exclusão na mesma medida em que o crime adquire um *status* aceitável, se não socialmente, ao menos segundo a ordem pragmática da economia, que em todo o filme ganha referência no uso do termo "negócios".

A transição das fronteiras entre dentro e fora da lei reaparece em *Cidade de Deus,* seguindo a dinâmica que abre o filme, na figura de Buscapé posicionado no limite entre os dois lados

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE

O homem que copiava

enquanto nosso olhar gira em torno dele. Ela se encontra no trânsito de Buscapé, mas também em Mané Galinha, seu duplo (aliás, é quando Buscapé decide entrar no crime assaltando um ônibus que Mané aparece em cena e o filme passa a seguir seus destinos cruzados).

Em sua dramaturgia mais clássica, com as distinções definidas de personagens segundo atribuições de valores, *Cidade de Deus* traça para Mané Galinha um movimento sem volta, de mergulho no crime movido por impulso de vingança e que será, por sua vez, concluído pelo movimento de vingança do filho de uma de suas vítimas. Em ambos, contudo, é a ideia de justiça (a primitiva, do "olho por olho") que move a entrada de ambos no crime, orientados ainda pela antiga posição de vítimas (que "justifica" seus crimes).

Já Buscapé, eixo condutor do relato, faz o caminho inverso, de "lá" (da exclusão da Cidade de Deus) para "cá" (o mundo do trabalho legal, o "JB", a Zona Sul), sem precisar passar por uma purificação ética. Como suas entradas no crime foram todas da ordem do "quase", abortadas por acidentes, acasos que o desviam da violência determinista, *Cidade de Deus* apenas reinterpreta sua "liberação" do espaço do crime como um destino, um "escolhido de Deus".

Nestes filmes do limiar da década, o tipo de circulação dos personagens já indica que o marginal, o bandido desocupou o lugar de agente revolucionário, vítima ou de agente do mal, e está em vias de se agregar ao ordinário e ser mais um de nós.

Crimes sem castigo

Em *O homem que copiava* (2003) Jorge Furtado inverte a semântica de seu nome próprio e constrói um conto moral (que também foi interpretado como amoral, sintoma de uma "crise ética de nossas sociedades") a partir de colagens intertextuais, referências tiradas de filmes e livros, citações de um repertório comum que dão ao filme a estrutura *pop* que almeja.

A narrativa, toda em primeira pessoa, orienta o espectador a partilhar as escolhas do protagonista André, enquanto inverte suas expectativas habituais. Negro e pobre, portanto marginal segundo nossos mais automáticos estereótipos, André tenta levar a vida honestamente, até o dia em que enxerga em seu modesto emprego de operador de fotocopiadora a possibilidade de reproduzir uma versão real de seus sonhos: copiando notas de R$ 50.

Neste primeiro passo, o delito ainda vem cercado de culpa e angústia. À medida que o golpe passa despercebido e André conquista o pouco de felicidade que ambicionava, o crime propicia recompensas e equivale a conseguir dinheiro fácil (também presente no filme no

É proibido fumar

bilhete premiado de loteria, num lote legal que reitera o valor ilegal das outras fontes). Levado pela dinâmica das recompensas, o personagem embarca em contravenções maiores, que vão desde assalto à mão armada até pilotar um plano de eliminação de um inimigo, o padrasto da garota que ama. Sem punição e também sem condenação moral, o percurso de André pode ser vivenciado pelo espectador em sua "naturalidade", seguindo a fórmula "os fins justificam os meios". Efeito obtido graças à insistente voz *over* do protagonista que guia, orienta e promove nossa adesão a seus passos, mesmo os falsos, levando-nos a reconhecê-lo como "um de nós" (recurso semelhante ao adotado por José Padilha em *Tropa de elite* e que levou muita gente a acusar o filme de "fascista", sendo que nossa identificação com as bravatas do capitão Nascimento é que indica o "fascismo" que há em nós).

Não se trata de fazer, aqui, papel de promotor, denunciar a falha ética de caráter, interpretando o modo de valoração destes filmes com base no pressuposto da universalização do cinismo. O que nos interessa neste artigo é apenas apontar, além da frequência da inversão que os filmes têm captado, a suspensão de soluções dramáticas tradicionais, como a acusação, a punição ou a redenção pela morte, comum nos filmes criminais tanto clássicos como modernos.

Esse tipo de subversão da expectativa nos traz para mais perto da provocação embutida em duas produções recentes, nas quais a suspensão da moral não implica que ela tenha desaparecido do horizonte, pois ela ainda paira em nossas consciências feito fantasmas.

É proibido fumar, realizado por Anna Muylaert em 2009, segue os percalços afetivos de Baby, uma quarentona solitária que cai de amores pelo músico que acaba de se mudar para o apartamento ao lado. Ela é fumante compulsiva, ele gentilmente pede que ela largue o vício. Para conquistá-lo, ela tenta.

A proibição do título ironiza a cultura de imposição de vetos a atos antes ordinários, como o que criminalizou tabagistas e os lançou à margem ("lugar de fumante é a rua"). O fato de um ato banal ser enquadrado fora da lei traduz a democratização da delinquência, mas o crime de Baby, de outro peso, vai se realizar em paralelo.

Do mesmo modo que, voluntariamente, a personagem se esforça para não fumar, involuntariamente ela mata uma concorrente, ex-namorada com retornos regulares que Baby enxerga como obstáculo à plena conquista do vizinho. A partir daí o filme inverte os sinais de "proibido" e embaralha a importância dos crimes: agora é proibido fumar, mas não é mais proibido matar para conseguir o que se quer. E oferece ao público o prazer de torcer para que o crime cometido por Baby não seja descoberto. E quando descoberto, seja ocultado. Afinal, proibido é fumar.

Somos todos Zé-ninguém

Ao modo de conclusão provisória, o meticuloso registro de experiências de diluição de certezas que José Eduardo Belmonte tem buscado (e conseguido) ao longo de sua filmografia ilustra o ponto mais extremo do apagamento de fronteiras que este artigo tenta esboçar.

Realizado em 2009, *Se nada mais der certo* é pessimista desde o título, em que o "se" já não comporta "nada mais" de provisório. O jornalista falido, a mãe deprimida e o taxista desequilibrado compõem um núcleo bastante representativo de personagens de classe média entregues ao sentimento de fracasso por não terem alcançado o mínimo que se esperava deles. Dessa angústia disseminada ao crime como possibilidade de salvação, será preciso só dar o passo.

Mais explícito ainda é o modo como Belmonte articula este trio aos outros universos da hierarquia social, levando-o a circular entre o submundo de cafetões e traficantes e a alta roda de políticos e agentes da lei que fazem girar a ciranda da corrupção.

Quanto mais testemunham esses exemplos de eficiência econômica, de criminalidade tolerada, mais se torna evidente o sentimento de incompetência desses personagens com seus projetos e profissões regulados. Quando assumem para si que "nada mais deu certo", o crime emerge como alternativa.

Em vez dos movimentos de culpa e redenção inevitáveis nos filmes criminais, os personagens de Belmonte têm de lidar com algo muito mais difícil: a indeterminação. A ausência de um princípio regulador, de uma alçada definidora, de uma ordem que oriente distinções vem representada em Marcin, a personagem ambígua, andrógina e sedutora que serve de guia ao trio tanto na descida ao inferno como na subida ao céu.

A sexualidade transgênero de Marcin, filmada ora ressaltando aspectos viris, ora femininos, impede uma fixação do espectador em algo que seja "aquilo que ele (ou ela) é". Não por acaso, Marcin se torna o pivô, o elo de ligação dos dois níveis de ilegalidade, o sub e o sobre entre os quais se encontra o trio de classe média.

Com o aspecto "trans" de Marcin, que obscurece as fronteiras e move as transições, Belmonte retoma a abolição de identidades posta em prática em *A concepção* com aquela espécie de crime-matriz, do qual até os sujeitos foram apagados.

É, portanto, essencial que retorne da voz e do lugar deste personagem a questão do marginal, aquela que o identifica no último diálogo de Marcin e o jornalista Léo:
"Léo – Agora sou um zé-ninguém mesmo. Um marginal completo.
Marcin – Qual a diferença entre ser um marginal e ser tratado como um?
Léo – Não sei."

Cássio Starling Carlos é crítico, professor e pesquisador de audiovisual.