

# O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro

## RESUMO

Este texto pretende discutir as marcas identitárias produzidas por duas escolas cinematográficas que desde os anos 60 vêm influenciando a produção de filmes no Brasil, ancorados em uma estética audiovisual e narrativa que visa a agredir o espectador. Com isso, quer-se entender como aquilo que começou como proposta de um cinema revolucionário e de denúncia social acabou se tornando na própria marca do cinema nacional, e também da representação imagética do Brasil e dos brasileiros. Pretende-se ainda perceber como essas estratégias discursivas e audiovisuais podem ser percebidas nos filmes da chamada pós-retomada, ou seja, no cinema feito a partir de 2001. Nessa perspectiva, serão focalizados alguns desses filmes: *O Invasor*, 2001, de Beto Brant; *Cidade de Deus*, 2001, de Fernando Meireles; *Amarelo Manga*, 2002, de Cláudio Assis; *Contra todos* 2004, de Roberto Moreira.

## PALAVRAS-CHAVE

- cultura
- imaginário
- cinema

## ABSTRACT

*This paper discusses two identity signs produced by movie schools that, since the 60s, have influenced the production of movies in Brazil, based on a audio-visual and narrative aesthetic that aims to shock the spectator. We want to understand how something that began as a proposal of a revolutionary and social criticism cinema ended up becoming the main characteristic of Brazilian movies and also the representation of Brazil and Brazilians. It's also our aim to understand how these discursive and audio-visual strategies can be noticed in movies produced after 2001. Under this perspective, this paper will focus on some of these movies: *O Invasor* (2001) directed by Beto Brant; *Cidade de Deus* (2001) directed by Fernando Meireles; *Amarelo Manga* (2002) directed by Cláudio Assis and *Contra Todos* (2004) directed by Roberto Moreira.*

## KEY WORDS

- culture
- imaginary
- movies

**Miriam de Souza Rossini**  
UFRGS

O cinema, como todo meio de comunicação, pode ser abordado a partir de seus aspectos técnicos, estéticos, históricos, culturais. Neste artigo, meu interesse é pensar o cinema como um meio produtor de discursos que produzem efeitos sobre o social.

O historiador Marc Ferro explica que embora muitos cineastas busquem se tornar independentes da ideologia dominante, conscientemente ou não eles estão “a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. Entretanto, isso não exclui o fato de que haja entre eles resistência e duros combates em defesa de suas próprias idéias” (FERRO, 1992, p. 14).

Daí por que mesmo um filme de entretenimento veicula, além do imaginário de uma sociedade, as crenças, os desejos, os medos daquele que o fez, bem como da sociedade em que ele está inserido. Ou seja, o cineasta no momento de operar o seu recorte sobre o real a fim de produzir a sua narrativa fílmica já está se posicionando sobre esse real, pois esse recorte/seleção nunca é passivo ou isento de intencionalidade. Jean-Louis Comolli diz que mostrar é assumir o gesto de esconder, e isso já é uma violência, mas ao mesmo tempo “essa violência (essa escritura) é aquela de um jogo duplo: ela não pode nem excluir nem incluir sem articular um campo e um fora-de-campo rico de possibilidades. É o mesmo gesto que corta e remonta visível e invisível” (1994, p. 6).

Além disso, a forma como o cineasta escolhe para retratar seus personagens, os ângulos de câmera que escolhe para registrá-lo, bem como as situações em que esses personagens aparecem já são um indicativo de sua visão sobre o assunto.

Ao agir dessa maneira, o cinema, portanto, resgata, representa o sistema de relações pessoais que perpassa a sociedade. Por isso, independente do regime vigente, um filme está intimamente ligado à realidade que o rodeia, seja por aquilo que revela, ou por aquilo que omite. Os historiadores Pierre Guibbert e José Baldizzone dizem que “ao olhar do observador atento, o discurso fílmico não é a expressão unívoca apenas da vontade das correntes dominantes, mas o receptáculo e o difusor de representações de toda uma época” (1982, p. 4). Também por isso Ferro afirma que um filme – embasado ou não na realidade, documento ou ficção, intriga ou invenção – é sempre história, pois mesmo não querendo ele é testemunho do seu presente.

Além dessas reflexões sobre o modo como o cinema produz discursos que atuam sobre o social, também é preciso discutir como esses discursos estão relacionados com os grupos constroem sua identidade cultural.

Para isso, usarei como noção de cultura aquela

dada por Jean-Pierre Warnier (2000), que compreende cultura como a bússola de uma sociedade, geograficamente localizada, em torno da qual se agregam tanto as crenças, as leis, os costumes, quanto os fazeres de um grupo, e que irão guiar as suas escolhas, seja no plano das ações seja no das representações. Ou, nas palavras do autor, cultura é “uma totalidade complexa feita de normas, de hábitos, de repertórios de ação e de representação, adquirida pelo homem enquanto membro de uma sociedade” (WARNIER, 2000, p. 23).

É a partir dos elementos culturais aceitos pelo grupo que será construída a sua identidade. Para Castells, identidade é “o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(is) prevalece(m) sobre as outras fontes de significado” (2001, p.22) Ao conceito de identidade estão associadas as representações, em nível de discursos verbais e não-verbais, através das quais nos damos a conhecer. Ou seja, a identidade de um grupo são os discursos que ele produz sobre si mesmo; aquilo que ele mostra de si ou o como se mostra; é a sua história, são os seus mitos e heróis. Uma representação identitária é uma prática social, cultural, que agrega um grupo de pessoas em torno de uma visão semelhante de passado, de presente, de futuro, dando a este grupo um sentido de pertencimento. A identidade é a forma como o grupo define a si mesmo e a sua trajetória, social, cultural, histórica, marcando com isso sua diferença, sua alteridade em relação a outro grupo. É o momento em que o grupo aplaina suas diferenças internas, a fim de ressaltar seus traços em comum, a fim de demarcar seu espaço de ação, no campo das representações, diante do outro. Esse processo pode se dar em diferentes níveis, por exemplo, podemos falar na identidade cultural de um povo, ou na identidade de um grupo específico.

No entanto, se enquanto discurso a identidade possui esse caráter de união, na sua prática social as brechas do discurso são sempre constantes, deixando expostos os enfrentamentos que o discurso procura encobrir. Por isso, Stuart Hall (2000) prefere falar em identidade como algo em constante mutação, pois, como ele explica, conforme as necessidades internas do grupo se transformam (e, poderíamos acrescentar, se enfrentam), o discurso em torno da identidade também sofre alterações, atualizações, transformações. Daí Hall preferir falar em identificação e não em identidade. Esse processo de suturação que articula, que sutura o grupo, opera, segundo ele, por meio da “différance, que envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a demarcação de fronteiras simbólicas, a produção de efeitos de fronteiras” (HALL, 2000, p. 106).

Apesar das diferenças de abordagem, é comum aos autores o reconhecimento de que a identidade ou a identificação é um processo social, ratificado internamente pelo grupo e não imposto a ele por algum agente externo; também concordam com a produção de fronteiras entre aquilo que se inclui e aquilo que se

exclui do discurso identitário. Mesmo que essa fronteira seja móvel, plástica, é ela que permite ao grupo se reconhecer enquanto tal. Por outro lado, também é interessante ressaltar que enquanto se constrói, o grupo também constrói o outro, a fim de marcar o espaço da diferença, também citado por Hall. Identidade e alteridade são construções que, dependendo das necessidades e dos interesses, se aproximam e se distanciam no campo das representações discursivas.

Tendo-se por base, portanto, que as representações culturais de um grupo expressam também o modo como esse grupo se vê, impossível não incluir o cinema no rol dos meios de comunicação que influenciam nessa construção identitária, pois ao recortar o real para produzir o discurso fílmico quem o produz já está se posicionando. Como diz Comolli, o gesto que corta é também aquele que articula visível e invisível, e é por essas brechas entre o corte e a articulação do discurso que podemos perceber os imaginários de um grupo sobre si mesmo.

Em minhas pesquisas (ROSSINI, 2004 e 2005), tenho percebido que o cinema brasileiro, nos últimos cinquenta anos, traçou diferentes panoramas sobre a exclusão social no País, que passaram a marcar nosso imaginário cultural sobre quem somos e como é o Brasil. Atenho-me agora a outra constatação: esses discursos estão calcados numa mistura de violência narrativa e estética, e por isso proponho como hipótese que nosso cinema tem privilegiado o sujo, o feio, o abjeto, o escatológico em sua estética cinematográfica, criando com isso uma constância no modo de representar a Nação, ou um habitus, como diria Bourdieu (1989). O que se pode considerar como marco inaugural desse discurso no cinema são os Cinema Novo e Marginal, que desde suas propostas estéticas abraçam aquilo que podemos chamar de uma antiestética, ou seja, uma estética que se inspira em modelos transgressores de representação a fim de agredir, de chocar o espectador.

Daí por que pretendo problematizar neste texto os efeitos desses dois grandes modelos estético-representacionais do cinema brasileiro que, desde os anos 60, vêm influenciando a produção de filmes que apresentam a situação social do País ancorados em uma estética audiovisual e narrativa que pretende desestabilizar o espectador, por meio do choque ou da agressão. O objetivo é entender como aquilo que começou como marca de um cinema revolucionário e de denúncia social acabou tornando-se a própria marca discursiva do cinema nacional, e também da representação imagética do Brasil e dos brasileiros.

A análise privilegiará dois momentos: no primeiro, a compreensão das estéticas do cinema novo e do cinema marginal, naquilo que elas tinham em comum enquanto proposta de agressão do espectador; no segundo, o modo como essas estratégias discursivas e audiovisuais são atualizadas e ressignificadas nos filmes da chamada pós-retomada, ou seja, no cinema feito a partir de 2001. Nessa perspectiva, serão focali-

zados alguns desses filmes: *O Invasor*, 2001, de Beto Brant; *Cidade de Deus*, 2001, de Fernando Meireles; *Amarelo Manga*, 2002, de Cláudio Assis; *Contra todos*, 2004, de Roberto Moreira.

Também considero importante frisar que se vou deter meu olhar sobre um tipo de filme brasileiro, não significa dizer que todo o cinema brasileiro está ancorado nesse ângulo de representação. Temos, por exemplo, uma longa tradição de comédias, de filmes históricos, de romances que necessariamente não costumam dialogar com aquela tradição representacional. Atualmente, em especial, há filmes que se voltam para uma classe média burguesa, como *Bossa Nova*, 2000, de Bruno Barreto, *Se eu fosse você*, 2006, Daniel Filho, e que são criticados – inclusive renegados enquanto filmes brasileiros –, pois não apresentam aquela estética suja de que falava antes. Se pensarmos num momento em que tal preconceito surge, retornaremos aos anos 60 e ao repúdio da nova geração em relação ao padrão estético da Vera Cruz.

### Reverendo o cinema novo e o cinema marginal

A exclusão social é um dos temas mais recorrentes nas artes brasileiras, refletindo as desigualdades da nossa estrutura social; para isso, basta lembrar os quadros de Portinari ou os livros de Graciliano Ramos, por exemplo. O cinema brasileiro é outro depositário dessa tradição de representação cultural sobre a nação, no entanto no cinema tal representação tornou-se a marca distintiva daquilo que se chama de “cinema brasileiro”. Ou seja, se o filme não apresentar um tipo de estética que choque o público, ou se não tratar de temas sociais atravessados pela exclusão social, não será reconhecido como um “verdadeiro” filme brasileiro.

Desde os filmes do cinema novo e do cinema marginal, a produção do que chamamos de uma antiestética tornou-se uma das bases criativas mais sólidas do cinema brasileiro. Aquelas duas estéticas cinematográficas dos anos 60 cunharam para si determinados parâmetros de representação audiovisual e narrativa que tivessem o poder de ferir os olhos e ouvidos do espectador e tirá-lo de sua apatia.

Após filmes considerados escapistas, como as chanchadas cariocas e os filmes da indústria cinematográfica paulistana, os jovens cineastas no início dos anos 60 partiram para uma posição oposta: levar para as telas imagens chocantes que dessem conta de um outro lado do Brasil que nunca era representado: o sertão nordestino, as favelas cariocas, o submundo paulistano. Conforme iam percebendo a força criativa e revolucionária daquelas imagens, ia sendo estabelecida uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, que ganhou nome no famoso manifesto de Glauber Rocha, *A estética da fome*.

No manifesto, o diretor baiano expõe as razões sobre o seu modo de se fazer cinema em meio ao subdesenvolvimento:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o

brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam os tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.<sup>1</sup>

Segundo Glauber, a estética da violência era a única arma que o colonizado tinha para lutar contra a cegueira do colonizador. Daí propor que essa estética se espalhasse por todos os países pobres:

onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policiarescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.<sup>2</sup>

A projeção internacional que o movimento atingiu, em especial na figura de Glauber, que se tornou uma espécie de mentor e porta-voz do grupo, ratificou internamente os preceitos cinema-novistas de como se fazer um filme brasileiro.

O cinema novo buscou na estética da fome seu modo revolucionário de agredir o público. Suas imagens eram fortes: panorâmicas explorando os rostos de um povo pobre, sofrido, feio; imagens de uma natureza destruída; cenas de animais e pessoas sendo mortas, cantorias e gritos desesperados, lamentos, sons intermitentes. Luz estourada; enquadramentos anticonvencionais para o cinema. O close na carcaça de um boi morto, na abertura de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964/65), fala-nos dessa potência agressiva.

A efervescência cultural dos anos 60 também ajudou a solidificar os filmes do cinema novo, pois eles estavam em consonância com uma necessidade de avaliação crítica de tudo o que era feito em termos de cultura, seja no Brasil, seja em vários outros países. A ação juvenil, de crítica e protesto, era a mesma proposta pelos jovens cineastas brasileiros. Assim, nos

primeiros quatro anos da década de 60, vários filmes foram feitos, buscando inventariar o país e suas misérias, e também apontando os motivos, mesmo que ingênuos, para a manutenção desse estado das coisas. A religião, o futebol e as festas populares, por exemplo, muitas vezes foram atacados, pois eram considerados alienantes, verdadeiros ‘ópio do povo’, e que impediam a revolução social de ter início.

No entanto, com o tempo, o cinema novo foi se esvaziado de sentidos, e tornando-se um simulacro daquilo que pretendia inicialmente denunciar. A repetição insistente dos mesmos discursos imagéticos e verbais foi fazendo com que eles perdessem a eficácia, transformando-se em mais um ritual despolitizado e vazio. O cinema da denúncia foi-se perdendo em imagens plásticas e alegóricas que atingiam, no máximo, um pequeno público culturalmente elitizado; com isso, afastava-se ainda mais da sua proposta pedagógica e transformadora.

Ao final da década, com um discurso e uma estética cada vez mais estereis, o cinema novo encontrou um outro adversário: o cinema marginal. A partir de um filme agressivo que revirava o submundo do crime paulista, o cineasta estreante Rogério Sganzerla acrescentou novos elementos ao discurso cinematográfico brasileiro. Seu filme, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), além de anárquico, expõe o lado ridículo de uma sociedade subdesenvolvida, marcada pela criminalidade urbana. Seu personagem central rouba e mata indiscriminadamente; considera-se um boçal e diz que adora “mortandela”. Ao mesmo tempo, o diretor cria para a agressividade do Bandido uma explicação sociológica, ao mostrar o seu passado de miséria, de alguém que saiu de um lixão. A fome e a exclusão, portanto, não estão apenas no sertão nordestino; elas igualmente habitam as esquinas das grandes cidades, já antevendo o futuro.

Da mesma forma que a trilogia sobre o sertão<sup>3</sup> é matriz de um tipo de olhar sobre o Brasil, também o filme de Sganzerla é a outra matriz, que ainda hoje é constantemente resgatada e referenciada. Embora o movimento em si tenha tido menos impacto de público e crítica, suas marcas no cinema brasileiro são indisfarçáveis: um cinema propositalmente sujo e mal acabado esteticamente, retratando personagens marginalizados, em situações de marginalização, e profundamente marcados por desvios sexuais. Não é à toa que da Boca do Lixo paulistano, onde muitos filmes marginais foram produzidos, surgem as primeiras pornochanchadas e, mais tarde, as primeiras produtoras de pornografia.

Em pouco tempo, o cinema marginal vai, então, aprofundar suas escolhas estéticas, ou avacalhá-las, como é o lema desse grupo de cineastas. Dos primeiros aos últimos filmes desse curto movimento estético (mais ou menos de 1968 a 1972), as imagens abjetas e escatológicas encheram a tela. Jairo Ferreira (1986) explica que personagens vomitando, sangrando, expelindo ou comendo excrementos, urinando, uivan-

do em atitudes animalizadas eram a tônica. Também era um cinema em que a violência social misturava-se com a violência sexual ou física: eram muitas surras, estupros, mortes violentas. Os palavrões pela primeira vez ganham foro privilegiado no cinema brasileiro. A antiestética já vinha enunciada nos próprios títulos dos filmes: *Bandido da Luz Vermelha*, *Matou a família e foi ao cinema*, *Orgia ou o homem que deu cria*, são alguns desses exemplos de uma estética que explora o objeto audiovisual e narrativo. Além disso, a própria produção fílmica tinha por base usar tudo o que fosse produzido, incorporando na obra final aquilo que em outros produtos audiovisuais seria descartado, como: as sobras, os erros, as repetições de cenas. O lixo estava duplamente na tela.

Essas duas tendências estético-representacionais, entretanto, apesar de sua vontade manifesta de agredir ou de chocar os espectadores (que se afastou das salas de cinema, criando um preconceito em relação ao cinema nacional que até hoje existe), acabaram sendo muito cultuadas pela classe cinematográfica brasileira, e por isso passaram a influenciar toda uma produção fílmica no Brasil.<sup>4</sup> Das pornochanchadas dos anos 70, passando pelos filmes de reflexão social dos anos 80 (por exemplo, *Pixote*, 1980, de Hector Babenco, e *A hora da estrela*, 1984, de Suzana Amaral), aos filmes da chamada retomada (por exemplo, *Céu de estrela*, 1996, de Tata Amaral), aquela vontade é um ideal que permanece, mesmo que não seja explicitamente assumido. Personagens doentios, idiotas, fracos; cenas de mortes, estupros, e outras violências físicas são a marca desse cinema que busca retratar a exclusão social e o caos pessoal.

Dentro desse cenário, é interessante observar que os filmes produzidos especialmente após 2001 tornaram-se ainda mais violentos, tanto em suas narrativas quanto em suas estéticas visuais e sonoras (pois mais do que antes o som também tornou-se um forte elemento provocador dessa sensação de desconforto).

Se essas tradições estéticas se colocam na contra-mão de um cinema hoje chamado de pasteurizado<sup>5</sup> — que privilegia os belos lugares e os belos personagens —, por outro essas construções imagéticas tornaram-se sinônimo de um “modo correto” de se retratar o “verdadeiro Brasil”. Daí a necessidade de serem revisitadas, a fim de que novas leituras surjam.

Se observarmos vários movimentos artísticos de contestação, as chamadas vanguardas artísticas, veremos que uma de suas características é realmente a de chocar o público, tornando visível o lado feio da realidade, ou o seu lado escondido. Um exemplo paradigmático é Marcel Duchamp expondo um urinol invertido em 1917, com o objeto trazendo à tona todas as associações a que ele nos leva. Com isso, se coloca no centro do discurso aquilo que estava nas bordas, na periferia, e que em momentos de quebra de regras ganha foro privilegiado. No cinema brasileiro, esse momento foi os anos 60, por toda uma questão conjuntural já abordada. Aquele era o momento que se

pedia a exposição, na grande tela, do Brasil que não podia aparecer na televisão.

No entanto, de um lado, a repercussão nacional e internacional daqueles movimentos cinematográficos; e de outro, a própria situação interna do País, que não consegue diminuir seus índices de miséria e violência, fez com que as heranças daqueles movimentos fossem de longa duração. A periferia (tanto no sentido figurado, quanto no sentido material) passou a ocupar o centro do discurso. Em termos de cinema, é possível afirmar que ela se tornou o *status quo*, com isso perdendo sua força mobilizadora ou transgressora, embora ainda nos choque.

As imagens cinematográficas que representam o corpo da nação brasileira não problematizam mais os contrastes, as disparidades sociais, culturais, econômicas que existem no País. O cinema vem apresentando a exclusão como dada, não a questiona mais, não discute mais nem os seus motivos, nem os seus limites. No máximo, consegue perceber esses distanciamentos de um modo estereotipado e fragmentado, abordando questões sociais complexas muitas vezes de forma simplificada e reducionista, e é isso que se percebe mais claramente em vários filmes desse período que vem sendo chamado de pós-retomada.

### Os novos herdeiros das antiestéticas dos anos 60

Desde 2001, é possível perceber um retorno mais incisivo de alguns discursos sobre o Brasil, ancorados numa forma transgressora de mostrar a exclusão social: filmes que privilegiam o feio, o abjeto, o violento, tanto narrativo quanto audiovisual. Embora nenhum manifesto tenha sido escrito, ou algum movimento se assumido enquanto tal, é possível ver que aquela antiestética dos anos 60 ganha novos contornos no cinema contemporâneo. E os filmes que escolhemos para observar esses elementos nos mostram por um lado tanto sua vinculação com aquele passado estético, quanto a incorporação dos desdobramentos daquela situação passada.

Se nos anos 60 a maior parte da violência e exclusão social concentrava-se no campo, hoje, com o aumento das grandes capitais em função da forte migração, o foco da violência trocou de cenário e de tipo. Vários dos filmes brasileiros pós-retomada mostram isso: é o problema da violência carcerária, das gangues, das favelas, dos moradores de ruas, dos assaltos, assassinatos e seqüestros, entre outros tipos de violência que perpassam nossa sociedade. A violência aparece generalizada em todas as classes sociais, e também banalizada, espetacularizada, ou cosmetizada, como disse Ivana Bentes<sup>6</sup>.

Embora não concordando com essa denominação, é possível ver indícios de uma nova antiestética no cinema nacional que acompanha os índices de violência social. *O invasor* e *Contra todos* falam da violência social, do submundo de assassinos, em São Paulo, seja nos subúrbios, seja nos bairros nobres; *Amaro manga* fala da degradação humana, usando como

cenário a cidade de Recife, em Pernambuco; já *Cidade de Deus* olha para a violência social num lugar específico do Rio de Janeiro: a favela que dá nome ao filme, lugar por onde também passam pessoas de fora daqueles muros invisíveis e cruéis. Em termos de temática e de espaço, parece-nos que a vinculação com o Bandido da Luz Vermelha é maior, no entanto, em termos de estética audiovisual há uma mistura de cinema novo e cinema marginal amparada pelas novas possibilidades tecnológicas do digital, seja na captação e/ou na finalização.

## Se esses filmes mostram a exclusão social de um modo tão contundente, eles não discutem mais os motivos dessa exclusão, pois estão centrados nos seus efeitos.

As câmeras mais leves, que dispensam o negativo e que por isso permitem maior experimentação, incorporou de vez a câmera na mão como representação máxima e realística daquelas situações limites. Exploram-se muito os ângulos enviesados, os primeiros planos. É um cinema de excesso, que se demora mostrando detalhes, como fazia o cinema marginal, de quem também herdou a autonomia do olhar da câmera. Além disso, os novos equipamentos de captação e de finalização de imagens facilitam na produção ou até na simulação dessa antiestética, na medida em que permite que efeitos possam ser acrescentados na fase de pós-produção. Cenas podem ser pensadas e executadas na hora, como fez Beto Brant em *O invasor*. Caminhar pelas cidades para mostrar as suas misérias é comum em muitos desses filmes. Em *Amaro manga*, captado em película, a câmera tem a autonomia visual do cinema marginal para percorrer arredores empobrecidos sem função narrativa explícita. Em *Contra todos*, as caminhadas próximas aos lixões e às favelas são constantes. Em *Cidade de Deus*, a violência maior vem da câmera na mão que acompanha tantos assassinatos e estupros. Nesses filmes, o espectador é convidado/intimado a entrar naquele submundo e a olhá-lo de perto, algo que tanto a câmera na mão quanto a câmera subjetiva nos impõe.

Além disso, o próprio fato de que nos acostumamos a olhar imagens muito mais agressivas, realistas, e que eram novidades nos anos 60, faz com que os diretores de cinema partam para um hiper-realismo visual estético ainda maior como forma de continuar violentando o olhar do espectador. Hoje, por exemplo, há muito mais sangue, mortes, estupros, que vemos através das câmeras subjetivas.

No entanto, não é só na estética que esse cinema da transgressão se renova. Assim como já fazia o cinema marginal, os personagens também são muitas vezes doentios, frios, animalescos. A normalidade e o bom senso em geral são expulsos da narrativa, pois não se encaixam em lugar nenhum, como é o caso de Benê, em *Cidade de Deus*. Assim, forma e conteúdo se coadunam nessa busca constante de romper com os cânones de uma representação clássica, que em termos de cinema brasileiro é quase um pecado estilístico.

Pode-se, porém, fazer uma distinção entre eles: *Amarelo manga* e *Contra todos* trabalham dentro de uma estética mais realista, com vários planos seqüência, com uma câmera que imita o documental, nos seus longos trânsitos pela cidade. *Amarelo manga*, em especial, explora o olhar dos habitantes urbanos: desesperançados, sofridos. Nisso, o filme imita algo que desde o cinema novo tornou-se uma espécie de marca identitária do cinema nacional: a panorâmica no rosto das pessoas pobres, anônimas, mas irmanadas no sofrimento.

*Cidade de Deus* e *O Invasor* já são filmes mais trabalhados na forma, e sua antiestética vem não da sua simulação de um documentarismo realista que escolhe as partes podres da cidade pra mostrar, mas de uma montagem fragmentada, de ângulos anticonvencionais, de enquadramentos propositalmente mal-feitos. A música alta, muitas vezes de um ritmo acelerado, ajuda a aumentar o mal-estar produzido pelas imagens. O fluxo vertiginoso da montagem desorienta o espectador, que acaba sendo cúmplice de assassinatos, de estupros e de outras violências.

Dessa forma, como pretendia Glauber Rocha, o espectador é retirado daquela passividade encantatória que produz o cinema com uma estética mais clássica e distanciada, sendo empurrado para ambientes que ele conhece muitas vezes “de vista”. Sabe que estão lá, fazem parte da sua cidade, do seu país, mas necessariamente não de sua realidade diária. Também, como pretendia Sganzerla, o espectador é violentado por essas imagens. Sua visão e seus ouvidos são agredidos por esse universo violento e doentio. As cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife tornam-se, assim, os ícones da violência social urbana brasileira, algo que perpassa os filmes em sua forma estética e de conteúdo, como já enfatizamos.

No entanto, como disse antes, se esses filmes mostram a exclusão social de um modo tão contundente, eles não discutem mais os motivos dessa exclusão, pois estão centrados nos seus efeitos. O mundo dos excluídos aparece quase que como universo autônomo, que está lá para ser filmado, e nisso *Cidade de Deus* é o filme-símbolo: cidade intramuros, cidade com regras próprias, cidade dentro/fora da cidade maior que é o Rio de Janeiro, e que por extensão é o Brasil.

Na medida em que os filmes nivelam todas as formas de exclusão, perde-se a especificidade de cada caso, pois as questões são descontextualizadas. O sociólogo Robert Castel diz que a exclusão não é uma

noção analítica, pois “falar da exclusão conduz a autonomizar situações-limites que só têm sentido quando colocadas num processo” (2000, p.22). O sociólogo Octavio Ianni reflete como essa descontextualização produz efeitos nocivos e duradouros no modo como, no Brasil, são percebidos os problemas sociais:

Muito tempo depois, praticamente um século após a Abolição da Escravatura, ainda ressoa no pensamento social brasileiro a suspeita de que a vítima é a culpada. Há estudos de que a “miséria”, a “pobreza” e a “ignorância” parecem estados de natureza, ou da responsabilidade do miserável, pobre, analfabeto. Não há empenho visível em revelar a trama das relações que produzem e reproduzem as desigualdades sociais (1997, p. 97).

Assim, diz o autor, a idéia do dualismo brasileiro (o lado moderno convivendo com o arcaico) explicaria a pobreza e, conseqüentemente, a exclusão social como um todo, sem necessidade de relacionar as reciprocidades, ou ver como um é condição de existência do outro. O caos produzido pelas desigualdades sociais é tratado, então, ou pelo assistencialismo ou pela repressão, duas formas de ação do Estado que atacam os efeitos e não as causas das desigualdades e, portanto, dos vários tipos de exclusão social.

Da mesma forma agem os filmes brasileiros, ora pensando por pares de oposição, ora vendo apenas o lado mais visível da exclusão; essas imagens partem de idéias feitas, como diria Bourdieu (1997). Idéias que facilitam a compreensão do espectador, pois ele já às conhece de outros filmes brasileiros. No entanto, essa familiaridade que facilita o reconhecimento do discurso em torno de imagens que nos marcam como nação, provoca a perda da força reveladora ou mobilizadora daquelas idéias, pois elas tornaram-se mais um clichê discursivo, vazio de sentidos históricos. Ao espetacularizarem a pobreza e a marginalidade, os filmes brasileiros perdem seu impacto enquanto crítica social, embora ainda sirvam como elemento de catarse para uma classe média que prefere ir ao cinema para ver na tela grande o “verdadeiro Brasil”, enquanto deixa para as classes baixas as imagens de um “falso Brasil” transmitido via satélite nas telas já não tão pequenas de tevê.

Daí se encontrar imagens que se repetem ao longo dessas últimas cinco décadas de cinema nacional.<sup>7</sup> Imagens que, ao se repetirem, criam, como disse, um laço de entendimento com o público receptor, mas que também passam a marcar a nossa identidade enquanto nação, pois ajudam a construir visões que atuam, tanto interna quanto externamente, sobre quem somos. E se esses discursos identitários, produzidos a partir dos discursos cinematográficos, tornaram-se um senso comum, é preciso que eles sejam questionados, problematizados, pois, como diria Roland Barthes (1989), atrás da doxa, do senso comum, há sem-

pre significados que precisam ser postos em circulação novamente, que precisam ser desestabilizados, a fim de que novos significados fluam.

Por isso, talvez seja preciso rever, em termos de cinema brasileiro, a própria noção de que basta uma forma transgressora para que o conteúdo seja problematizador, pois na medida em que criamos um habitus discursivo que facilmente é acessado, acabamos por esvaziar o discurso proferido e o modo de dizê-lo. ■FAMECOS

#### NOTAS

1. [www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm](http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm)
2. [www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm](http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm)
3. *Os fuzis*, de Rui Guerra, *Deus e o diabona terra do sol*, de Glauber Rocha, e *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos.
4. É interessante, a esse respeito, ver o livro de José Mário Ortiz Ramos, *Cinema, televisão, publicidade. Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980* (2004), onde o autor explica a distância de visão estética e produtiva que havia, nos anos 70 e 80, entre os produtores televisivos e os cinematográficos, e a dificuldade de envolvê-los em projetos comuns para os dois meios audiovisuais.
5. Muitos dos filmes da Globo Filmes sofrem com esse tipo de crítica.
6. O termo foi usado pela pesquisadora num texto polêmico, publicado no *Jornal do Brasil*, em 8/7/2001, a fim de criticar a estética dos novos filmes brasileiros, em contraposição àqueles dos anos 60, embasados na estética da fome, defendida por Glauber Rocha.
7. Ver Rossini, 2005.

#### REFERÊNCIAS

- BALDIZZONE, José & GUIBBERT, Pierre. *Cinéma et histoire du cinéma. Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n° 35-36, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- CASTEL, Robert. As armadilhas da exclusão. In: BURITY, Joanildo (Org.). *Cultura e identidade*.

*Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 3ed., vol. 3. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- COMOLLI, Jean-Louis. Le miroir a deux faces. In: COMOLLI, Jean-Louis & RANCIERE, Jacques. *Arrêt sur Histoire*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Editora Max Limonad/Embrafilme, 1986.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- RAMOS, de José Mário Ortiz. *Cinema, televisão, publicidade. Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- ROSSINI, Miriam de Souza Rossini. Imagens da exclusão no cinema nacional. *IHU Idéias*, n.24, novembro de 2004.
- ROSSINI, Miriam de Souza Rossini. O cinema da busca: discurso sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. *Revista Famecos*, Porto Alegre, agosto/2005, n.27, p 96-104.
- WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. São Paulo: Edusc, 2000
- [www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm](http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm)