

O Cinema Marginal e a política

Arthur Autran Franco de Sá Neto¹

Resumo

Este artigo versa de maneira panorâmica sobre como o movimento do Cinema Marginal representou a política em seus filmes. Para tanto, são elencados desde filmes que se detém de forma muito clara na discussão política, tais como *Blá, blá, blá* (Andrea Tonacci, 1968) ou *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1968), até aquelas obras nas quais a política não é o mote principal, mas nem por isso está ausente, como, por exemplo, *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). O artigo também se propõe a problematizar classificações tradicionais na história do cinema brasileiro, como a que separa o Cinema Marginal em relação ao Cinema Novo, a partir da questão da representação da política no cinema dos anos 1960 e 1970.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Cinema marginal. Política. História do cinema.

Abstract

This article deals in a panoramic way about how the Marginal Cinema movement represented politics in his films. For that, they are listed from films that are very clearly in the political discussion, such as *Blá, blah, blah* (Andrea Tonacci, 1968) or *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1968), even those works in which politics is the main motto, but it is not absent, for example, *The Bandit of Red Light* (Rogério Sganzerla, 1968). The article also proposes to problematize traditional classifications in the history of Brazilian cinema, such as the one that separates Marginal Cinema from New Cinema, from the question of the representation of politics in the cinema of the 1960s and 1970s.

Keywords: Brazilian cinema. Cinema marginal. Politics. Film history.

1

Professor Associado do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos atuando no Bacharelado em Imagem e Som, no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som e no Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade. Líder do Grupo de Pesquisa Cinema e Audiovisual na América Latina: Economia e Estética.

Introdução: ainda é possível falar em Cinema Marginal?

Este artigo tem como premissa principal a ideia de que as obras do Cinema Marginal, assim como outras expressões artísticas dos anos 1960, não apenas possuem forte caráter político como este é um dado fundamental para pensar os filmes que em geral são considerados pertencentes ao movimento cinematográfico.

Se a nossa contemporaneidade é marcada pela despolitização que caracteriza diversos estratos da sociedade, nos anos 1960 a política possuía uma centralidade absoluta, a ponto de nesta época constituírem-se de maneira mais efetivas outras dimensões da política para além do Estado², como a política racial, a sexual etc. Mesmo correndo o risco de alargar em demasia o escopo do artigo, assumo aqui essa “polissemia e heterogeneidade do conceito de política”, apontada por Miguel Chaia com base em Jacques Rancière (2015, p. 28), pois ela parece consequente com a maneira como a política era entendida pelos diretores ligados ao Cinema Marginal.

Mas antes de entrar no cerne do trabalho, seria de interrogar o que se convencionou chamar de “Cinema Marginal”. Este, mais até do que outros movimentos cinematográficos brasileiros, parece ser de difícil delimitação e sua caracterização nem sempre fica clara. No que se constituiu este movimento? É possível circunscrevê-lo com tanta facilidade? As diversas referências em livros, *papers* acadêmicos, artigos ou entrevistas na imprensa ou disciplinas universitárias indicam que o Cinema Marginal – assim como o Cinema Novo – foi construído pelo discurso de cineastas, críticos e historiadores do cinema brasileiro e não pode ser tomado como algo essencializado.

Fernão Ramos, em seu clássico estudo, delimita temporalmente o Cinema Marginal entre 1968 e 1973 e considera a sua qualificação como um “movimento” é algo “problemática” (1987, p. 13). No livro, esse autor faz ampla pesquisa em torno de textos de críticos e cineastas que entre o final dos anos 1960 e o início dos 1970 referem-se ao Cinema Marginal, buscando elementos comuns que identifiquem o movimento a partir do modo como ele foi visto na época da sua eclosão. Por exemplo, Flavio Moreira da

2

Etimologicamente o vocábulo “política” é proveniente do grego *politiké*, que significa “a ciência dos negócios do Estado” (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 2253).

Costa, em artigo datado de 1970, entendia mesmo que não existia Cinema Marginal no Brasil, mas sim “filmes marginalizados” (apud RAMOS, 1987, p. 48); porém José Carlos Avellar, em texto de 1971, tinha posição diferente – e que, como veremos, persistirá –, pois assumia a existência do Cinema Marginal ao afirmar que o movimento seria marcado pela “postura de estar à margem” da parte cineastas e filmes (apud RAMOS, 1987, p. 49).

Do mesmo modo, a partir do estudo dos próprios filmes, Fernão Ramos indica que as fitas possuem como característica comum:

A postura que permite uma reflexão sobre a própria obra, povoada de adjetivos desqualificantes e assim mesmo recuperada de forma irônica, dimensiona igualmente o universo ficcional do Cinema Marginal. A “curtição” e o “avacalho”, junto a uma atração singular da câmera pelo “abjeto”, constituem, a meu ver, traços centrais para a definição da diegese própria aos filmes marginais (RAMOS, 1987, p. 43).

Para os objetivos desse texto, afigura-se necessário identificar de onde surgiu a divisão entre Cinema Novo e Cinema Marginal. O crítico José Carlos Avellar dá algumas pistas. Segundo o autor, parte daqueles que se identificavam ou foram identificados com o Cinema Novo acreditavam de fato que os seus filmes eram inspirados “pelo contato direto com o quadro social”, enquanto aqueles que se identificavam ou eram identificados com o Cinema Marginal teriam como marca de distinção o gosto pelo cinema (AVELLAR, 1986, p. 86 e 94). Essa divisão pode ser relativizada, pois basta lembrar que nomes importantes do Cinema Novo tais como Glauber Rocha, Carlos Diegues, Walter Lima Jr. e David Neves, entre outros, foram profundamente marcados pela cultura cinematográfica, tendo militado em cineclubes e desenvolvido atividade crítica na imprensa.

No entanto, é certo que no primeiro momento do Cinema Novo – entre 1961 e 1964 – imperou a ilusão de possibilidade de interferência na sociedade a partir dos filmes, ilusão em torno da onipotência dos intelectuais e artistas de resto compartilhada por toda a *intelligentsia* de esquerda do Brasil da época ligada ao ideário nacional-popular e que, portanto, acreditava nas virtudes do intelectual enquanto demiurgo dos

interesses populares. Para estes intelectuais-artistas, a produção cultural tinha um papel bem claro: expressar a cultura popular – definida de forma eminentemente essencializada – e colaborar na conscientização do povo, entendido como “alienado” em relação aos seus verdadeiros interesses – os quais seriam os mesmos da classe média e da burguesia nacional, a saber, a luta a favor do desenvolvimento econômico do Brasil consubstanciado na industrialização e a defesa do país contra o imperialismo.

O baque do Golpe de 1964 colocou por terra todas estas ilusões, lançando o Cinema Novo numa segunda fase. Mas esta fase, ela mesma, parece cindida por dois objetivos: a de continuidade na investigação dos impasses nacionais e a da afirmação econômica do movimento. Este último objetivo gerou filmes que se pretendiam mais comerciais – tais como *Brasil, ano 2000* (Walter Lima Jr., 1968), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967) ou *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1968) –, em geral sem lograr grande sucesso de público, mas que foram sobremaneira atacados pelos jovens logo identificados com o Cinema Marginal. No entanto, é preciso observar que mesmo após o golpe militar foram realizados pelos diretores ligados ao Cinema Novo filmes com alto grau de experimentação, bastando mencionar *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Câncer* (Glauber Rocha, 1972).

Pensar o cinema brasileiro dos anos 1960-1970, em especial (re)pensar o cinema dito “culto” desse período e especificamente aqueles filmes mais ligados à experimentação estética, é tarefa reposta continuamente, isso porque as interrogações feitas aos filmes certamente não se esgotaram.

A política no Cinema Novo e no Cinema Marginal

O encaminhamento da discussão aqui proposta não envereda por se pensar “o” Cinema Marginal ou “o” Cinema Novo, como se estas duas “entidades” fossem facilmente definidas, facilmente dicotomizadas e facilmente separadas. A divisão é operacional para marcar determinadas lutas do meio cinematográfico, mas em termos estéticos ela parece ambígua.

Diversos autores já atentaram para a artificialidade dessa divisão e da sua falta de sentido dependendo do tipo de interrogação que se faz aos filmes e da resposta que se busca.

Nesse sentido, podemos lembrar que Ismail Xavier vem insistindo na ideia de “Cinema Brasileiro Moderno”, cuja periodicidade estaria circunscrita entre o final dos anos 1950 até meados da década de 1970 e teria como referências básicas, mas não únicas, o Cinema Novo e o Cinema Marginal. No movimento desse autor, há o reconhecimento das alteridades como, por exemplo, as diferentes respostas à questão do mercado com alguns filmes do Cinema Novo tendendo a uma tentativa de aproximação com o público enquanto os do Cinema Marginal mais ligados à experimentação, no entanto, o que sobressai são as continuidades estilísticas – a importância da câmera na mão – e narrativas – marcada pela fragmentação –; bem como desdobramentos ideológicos, por exemplo, a crítica ao papel do intelectual que se apresenta tanto no Cinema Novo pós golpe militar quanto no Cinema Marginal (XAVIER, 2001, p. 9-50).

Jean-Claude Bernardet, em um ensaio sintomaticamente intitulado “Cinema Marginal?”, vai direto à questão, e, para além de lembrar que de início havia muita proximidade entre Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Glauber Rocha e Paulo César Saraceni, coloca o dedo na ferida ao afirmar que:

Eles [os recortes Cinema Novo x Cinema Marginal] têm razão de ser, pois refletem polêmicas da época. Mas acredito que são recortes hoje ultrapassados e que, em vez de enriquecer a nossa compreensão dos filmes, a embotam. (BERNARDET, 2004, p. 12)

Como exemplo de relação a ser estabelecida, Bernardet lembra que o Marcelo de *O desafio* e o personagem central de *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) são “personagens desesperançosos que se desestruturam” (2004, p. 12).

E não é de hoje que há uma insatisfação com esta forma de pensar o cinema “culto” dos anos 1960. No livro *O cinema dilacerado*, José Carlos Avellar, após longa digressão a respeito das diferenças entre o Cinema Marginal e o Cinema Novo, dá uma virada no texto ao afirmar que: “Os

pontos de contato entre os filmes do Cinema Marginal, e os filmes do cinema que os realizadores marginais combatiam eram muitos” (1986, p. 98). Para Avellar, vários personagens de filmes do Cinema Novo representavam a “atitude” do Cinema Marginal: Paulo Martins – de *Terra em transe* – ou Miguel Horta – de *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) –, assim como os filmes do Cinema Marginal, seriam “idênticas formas de reação a um inimigo comum, o regime de força que se institucionalizou no país [com o golpe de 1964]” (1986, p. 99). Personagens e filmes que, segundo esse autor, diante da impossibilidade de fazer algo, preferem se colocar a parte, se isolar.

Entretanto, fica implícita na colocação de Avellar que haveria uma diferença entre a instância narrativa das obras do Cinema Novo e do Cinema Marginal, pois enquanto estas se isolariam diante da impossibilidade de fazer algo, as do Cinema Novo teriam outra postura e somente os personagens é que assumiriam o isolamento enquanto posição política. Tenho dúvidas se a análise dos filmes do Cinema Novo sustenta a posição de Avellar, bastando lembrar do já mencionado *Terra em transe*, cujo final também ao nível da instância narrativa é marcado pelo isolamento, com a banda sonora composta pela música pungente mixada com o som de tiros sobre a imagem de Paulo Martins sozinho com uma arma, que, aliás, me remete ao final de *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), cuja faixa sonora é muito “poluída” de forma a aumentar a sensação de confusão por parte do espectador e de uma certa perplexidade. Mais complexo talvez seja o caso de *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), filme no qual o cromômetro de promoção veiculado nos jornais era composto pelas palavras que compõem o título sendo esmagadas numa espécie de torno, e cujo tom geral da obra é de grande pessimismo, mesmo que a música na sequência final convoque à ação, mas sem obter a adesão nem do protagonista Marcelo, cuja postura é de desesperança.

Para constatar certa artificialidade na divisão entre Cinema Marginal e Cinema Novo, basta pensarmos as relações/ligações entre *O desafio*, *Terra em transe*, *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968), *O bravo guerreiro*, *A vida provisória* (Maurício Gomes Leite, 1969), *Blá, blá, blá* (Andrea Tonacci, 1968), *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1968), *Dezesperato*

O Cinema Marginal e a política
Arthur Autran Franco de Sá Neto

(Sérgio Bernardes Filho, 1968) e *República da traição* (Carlos Alberto Ebert, 1970). Todos esses filmes têm como espaço diegético um país “subdesenvolvido” – para utilizarmos a expressão da época – dominado por alguma ditadura ou forma de poder corrupta. Todos possuem, mesmo que em níveis diferentes, uma construção narrativa que não é de maneira alguma clássica. Em todos eles há personagens colocados em posição de impasse diante da dificuldade sobre o que fazer para combater o poder instituído: compor com as forças legais de oposição (*Terra em transe*, *O bravo guerreiro*, *A vida provisória*), partir para a guerrilha (*Terra em transe*, *Dezesperato*, *Blá, blá, blá* ou *República da traição*) ou seafundar no dilaceramento existencial (*O desafio*, *Terra em transe*, *Fome de amor* ou *Cara a cara*).

Há relações ainda mais finas que podem ser tecidas entre alguns desses filmes. Por exemplo, a insistência na figura do ator Paulo Gracindo representando personagens ligados à política de corte conservador. Seja como o empresário Júlio Fuentes em *Terra em transe*, o dono de tudo em Eldorado que ao fim e ao cabo abandona Vieira – o político populista – e alia-se a Porfírio Díaz – o político conservador que não hesita em dar o golpe de Estado –; seja em *Blá, blá, blá* como a liderança política que faz na televisão um pronunciamento apocalíptico e ao mesmo tempo autoritário; seja como o político corrupto de *Cara a cara*. Significativamente, personagens interpretados por Paulo Gracindo também têm relações com a televisão nos filmes citados. Pode-se ainda estabelecer ligações entre a forma como o autoritarismo de corte conservador é representado em *Terra em transe* e em *Blá, blá, blá*, de maneira a destacar o dado entre histérico e histriônico presente nos personagens que encarnam tais valores.

É preciso não esquecer que uma postura básica liga vários filmes do Cinema Novo aos do Cinema Marginal: uma postura consciente por parte dos realizadores em agredir o espectador, de forma a retirá-lo da passividade e a levá-lo a refletir. Este procedimento, bastante difundido entre as vanguardas artísticas do século XX, é um verdadeiro elo a unir filmes dos dois movimentos. Se como anota José Carlos Avellar, *O Bandido da Luz Vermelha* “ataca os olhos do espectador” com sua fragmentação e “mau gosto” (1986, p. 82); pode-se dizer que também *Terra em transe* é um

filme marcado pela fragmentação e por um sentimento de impotência que o permeia ao ponto de levar o espectador à exasperação.

Outros exemplos da política e outras formas de política

Nem só nos filmes cujos entrecchos lidam diretamente com o mundo político, a política se faz presente no Cinema Marginal.

Neste sentido, deve-se citar *O Bandido da Luz Vermelha e Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1970). No primeiro, o personagem de J. B. da Silva – magnificamente interpretado por Pagano Sobrinho – é um misto de político e gangster compondo com o Vieira de *Terra em transe* as duas faces da moeda do populismo; se no filme de Glauber Rocha destaca-se mais a melancolia do personagem enquanto característica pessoal e a ambiguidade em termos políticos; já no de Rogério Sganzerla revela-se a boçalidade, a grossura e o banditismo como traços centrais. Na fita de Bressane, as cenas de tortura sem explicação diegética contêm uma crítica na própria narrativa à brutalidade desse tipo de ação – naquele momento, conforme sabemos, corriqueira em relação aos militantes de esquerda –, já que não procura justificar o que é injustificável, monstruoso e inumano. Aqui o espectador é violentado pela força das imagens e não se busca de nenhuma forma confortá-lo por meio de explicações causais.

Mas é na figuração imagética do impasse, da impossibilidade de fazer algo diante de um poder autoritário percebido como muito mais forte, é que há forte diálogo entre as obras cinematográficas do período pós 1964. Diversos filmes têm o seu final caracterizado pelo impasse. Em *Terra em transe*, Paulo Martins, após ser baleado e correr sozinho pela estrada, está de arma em punho num lugar desolado ao som de tiros e música clássica, a ele só resta se debater dolorosamente. Em *O desafio*, Marcelo depara-se com uma criança que se encontra escada abaixo e ele não sabe que caminho tomar. Em *Orgia, ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970), o grupo de maltrapilhos posta-se ante a metrópole e interrompe a sua caminhada. O Bandido da Luz Vermelha comete suicídio e seu implacável perseguidor, o delegado Cabeção, morre de forma inaudita, tudo isso em

meio a uma invasão de discos voadores noticiada pelo rádio. Por último, talvez o mais marcante seja o fim de *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1970), espécie de cristalização dessa sensação do impasse com a sua imagem de uma estrada sem que nada ocorra por minutos a fio. Como afirma Ismail Xavier:

O plano de oito minutos da estrada vazia é uma afirmação de inconclusividade; recusa coroar o trajeto com um termo definido que, em retrospecto, iluminaria toda a experiência. O arbitrário movimento em *zoom in* mais para o fim do plano reafirma a rejeição de teleologias; subverte a expectativa própria às narrações (chegar a um fim) e o papel próprio à perspectiva (definir um horizonte). Narração e perspectiva que, no cinema dominante, centralizam a representação e mantêm a noção de que há sentido claro no mundo que o narrador “capta” e exprime em seu relato. Aqui, esta pedagogia é recusada, com a particularidade de se escolher a estrada (ou a linha reta) para se afirmar uma antiteleologia (XAVIER, 1993, p. 207).

Filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*, *Orgia, ou o homem que deu cria* e *O anjo nasceu* negam as ilusões existentes antes do golpe militar de 1964, ilusões estas genialmente alegorizadas em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e que se relacionavam como horizonte ideológico marcado pela possibilidade de uma transformação social radical na qual “o sertão vai virar mar / e o mar virar sertão”. Ou, como afirma José Carlos Avellar a respeito de *Matou a família e foi ao cinema*, *O anjo nasceu* e *O Bandido da Luz Vermelha*, tratam-se de filmes que afirmam: “O cinema não serve para nada, não interfere em nada, não altera nada. Tudo o que o cinema pode fazer é ficar na dele.” (1986, p. 88)

*

Outras discussões em torno da política que se destacam no quadro do Cinema Marginal são aquelas empreendidas por Luiz Rosemberg Filho e Carlos Reichenbach. O primeiro é o diretor de *Jardim de espumas* (1970),

O Cinema Marginal e a política
Arthur Autran Franco de Sá Neto

obra marcada por “cenas de tortura, berros de agonia: a abjeção do mundo constitui o tema central deste filme” (Ramos, 1987, p. 106), bem como de *Crônica de um industrial* (1976), película que propicia uma reflexão a respeito das ligações entre o autoritarismo e a elite brasileira no quadro da modernização conservadora; já o segundo realizador buscou ao longo de vários filmes, como *Lilian M – Relatório confidencial* (1975) e *O império do desejo* (1978), discutir e representar as ideias de teóricos revolucionários e o entrecruçado comportamento liberador oriundo dos movimentos dos anos 1960 e o conservadorismo da sociedade brasileira.

Também é possível considerar, em atenção ao que foi dito anteriormente, que os anos 1960 assistiram ao aparecimento de outros modos de fazer política, ligadas ao feminismo, a novas formas de percepção, às opções pela vida comunitária. Isto surge claramente nos temas, personagens e situações dos filmes; basta pensar em Janete Jane e Ângela Carne e Osso – ambas interpretadas por Helena Ignez – nos filmes de Rogério Sganzerla *O Bandido da Luz Vermelha* e *A mulher de todos* (1969); nas experiências com drogas de Lula em *Meteorango Kid, o herói intergalático* (André Luiz Oliveira, 1969) ou dos personagens de *O despertar da besta* (José Mojica Marins, 1969); ou ainda, mais uma vez, a vida de Lula e seus amigos na fita de André Luiz Oliveira ou o casal de jovens em *O império do desejo*.

A política para além do texto cinematográfico

Para além da representação nos filmes, vários dos realizadores viveram novas formas de sociabilidade e buscaram dar conta disso nos filmes. O caso mais claro é o da experiência da produtora Belair, de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, e de cuja trupe faziam parte Helena Ignez, Guará e Maria Gladys, entre outros. Em algumas obras da Belair, como *Cuidado, madame!* (Júlio Bressane, 1970), a vida se mistura com os filmes, quase na forma de um diário filmado ou de uma fita sobre o cotidiano de uma comunidade alternativa.

Dado comum em relação aos filmes até aqui mencionados é que, apesar das suas diferentes formas de produção, os realizadores dos longas-

O Cinema Marginal e a política
Arthur Autran Franco de Sá Neto

metragens pretendiam que suas fitas circulassem no circuito exibidor comercial e, no caso dos curtas e médias, no circuito de festivais. E nisso, aliás, não se diferenciavam do Cinema Novo – embora, como já indiquei, alguns dos filmes desse movimento apostassem no final dos anos 1960 em estratégias para ampliar o diálogo com o público. Por vezes, as pretensões dos realizadores ligados ao Cinema Marginal foram abortadas pela censura ou pelo desinteresse dos exibidores, mas quase nenhum deles teve como posição política negar os circuitos tradicionais e optar por formas de exibição que de alguma maneira escapassem ao controle legal.

A exceção nesse sentido é Ozualdo Candeias, que não submeteu seus filmes *Zézero* (1974) e *Candinho* (1976) à censura. Ambos têm inegável apelo político e representam o popular com uma enorme secura, chegando mesmo a uma análise bastante crítica do que se poderia classificar como o processo de alienação das classes subalternas. Mas gostaria de destacar que tanto quanto os filmes, a forma como eles foram exibidos, de maneira clandestina em cineclubes, universidades e outros lugares (AUTRAN; HEFFNER; GARDNIER, 2002, p. 24), afigura-se um ato político da maior radicalidade, além de absolutamente incomum no caso do cinema brasileiro. A experiência de Candeias tem algum paralelo com *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968), fita militante argentinaproduzida pelo grupo Cine Liberación que foi realizada na clandestinidade e cuja forma de exibição inicialmente era ligada umbilicalmente à agitação política peronista em greves e manifestações³. Colocar-se ao largo da ideologia predominante do meio cinematográfico brasileiro que entendia a luta pelo mercado como luta contra o imperialismo, não deixa de ser uma posição política da parte de Candeias. Talvez com isso ele quisesse evitar repetir o seu personagem Zézero, que sai da miséria ao ganhar na loteria, mas à custa da destruição de si mesmo.

Para concluir: não reduzir o que é irreduzível

Buscar outras formas de diálogo entre filmes permite também evitar explicar de forma rasteira o que não pode ser facilmente redutível a um

3

É importante frisar que Ozualdo Candeias, ao contrário de Fernando Solanas, não militava em nenhum movimento político, a comparação diz respeito mais à exibição clandestina. Também é de se notar que no caso de *La hora de los hornos* a vinculação a grupos políticos possibilitou ao filme uma circulação que foi bem mais ampla do que as películas realizadas por Ozualdo Candeias. Para uma ótima análise da exibição clandestina de *La hora de los hornos* ver “La exhibición del cine militante – Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación”, de Mariano E. Mestman (2001).

denominador comum. Penso que uma obra como *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967) a rigor tem pouca relação com o Cinema Marginal, com o Cinema Novo, com a política e com a própria obra de Candeias. E, afinal, por que um diretor deve sempre retomar obsessivamente aos mesmos temas e estilos?

Ver *A margem* desamarrado da armadura dos movimentos cinematográficos instituídos pela historiografia possibilita-me relacioná-lo com *Limite* (Mário Peixoto, 1930). Para além da trama bastante simples em torno de pequenos grupos de pessoas – três pessoas no filme de Mário Peixoto, quatro no caso do filme de Candeias –, ambos são marcados não apenas por situações de deambulação que parecem não ter fim, mas, ainda, por uma metafísica que apreende na morte o eterno humano. Ambos também são caracterizados pelas situações em um pequeno barco, embora com significações díspares, pois em *Limite* trata-se de simbolizar as restrições a que os homens estão condenados, já em *A margem* ele possibilita a passagem para o além da vida. Claro que há também diferenças marcantes, pois em *A margem* pulsa a metrópole enquanto *Limite* concentra-se espacialmente no pacato litoral fluminense; ademais no filme de Candeias a pobreza é um tema visualmente relevante, ao contrário da obra de Mário Peixoto.

Para finalizar, seria possível afirmar que pensar o cinema para além das formas de classificação habituais também é um ato político, pois desestrutura os modos consagrados de refletir sobre o cinema brasileiro, levantando suas contradições, ambiguidades, bem como tecendo relações que a princípio parecem inexistentes.

Referências

AUTRAN, Arthur; HEFFNER, Hernani; GARDNIER, Ruy. Biografia – A margem da Boca. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 14-31.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Marginal? In: PUPPO, Eugênio. (Org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. 2. ed. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 12-16.

CHAIA, Miguel. Conhecimento político em *Macbeth*: da literatura ao cinema. In: CHAIA, Miguel. (Org.). *Cinema & política*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. p. 9-56.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MESTMAN, Mariano E. La exhibición del cine militante – Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación. *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*. Madri: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973) – A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense: Embrafilme, 1987.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. O cinema brasileiro moderno. In: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 9-50.

Recebido em 31/10/2016

Aprovado em 08/04/2017