

## **FRONTEIRAS ÉTNICAS, RACIAIS E DISCURSIVAS NO CINEMA BRASILEIRO: A METÁFORA DE BRASIS**

**Aluno: Sabrina Magalhães**

**Orientadora: Andréa França**

### **Introdução**

Ao começarmos um estudo, ainda muito inicial, do cinema brasileiro, sua história, percebemos que nos anos 60 falava-se (a crítica, os cineastas, o público) em “cinema periférico” quando se queria levar em conta a experiência histórica do país de origem (atrasado, colonizado, pobre), o impasse do subdesenvolvimento no Terceiro Mundo, perceber na linguagem do homem oprimido a imagem cinematográfica do “colonizado”, etc. O cinema periférico remetia a uma geografia do atraso, a uma situação econômica precária, mas acreditava-se que era sobre essa base que nasceria uma arte política comprometida, engajada e transformadora. Já a partir da década de 80, a esperança daquela arte política engajada vai dando lugar a uma visão positiva das influências estrangeiras, de temáticas e produções mais arrojadas com um maior espaço para o crescimento de cinemas como o da Boca do Lixo, em São Paulo, o do documentarista Eduardo Coutinho, juntamente com os projetos ancorados pela Embrafilme. Nos anos 90, já não há mais um posicionamento incisivo em evidenciar um terceiro cinema - sempre à margem das indústrias cinematográficas do primeiro mundo. Surgem filmes, a partir da chamada retomada do cinema brasileiro, que se configuram em aproveitar esse ambiente terceiro-mundista para se criar histórias e reflexões, e não somente denunciar nossas mazelas.

A presente pesquisa procura estabelecer um diálogo com o artigo *Imagem Inacabada e Cinema Brasileiro*, de Andréa França, que aponta as diversas tentativas de se representar o Brasil no cinema, e com os livros *Introdução à Teoria do Cinema*, de Robert Stam, *O Cinema brasileiro moderno* e *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*, ambos de Ismail Xavier. Em função dessas transformações e discontinuidades da própria história do nosso cinema que decidimos selecionar dois filmes de décadas e contextos diferentes, mas que tivessem questões temáticas comuns, sobretudo as relacionadas às fronteiras raciais e étnicas, para fazermos uma análise das obras percebendo suas ligações com a forma de conceber ou reidentificar o Brasil.

## Objetivo

A partir dos filmes *Macunaíma* (1969) e *O Fio da Memória* (1991), pretendemos discutir o posicionamento sobre as noções de raça, cultura, tradição e construção de identidade, tais como aparecem nos filme de Joaquim Pedro e, posteriormente, no filme de Eduardo Coutinho, levando em consideração os diferentes contextos socioculturais, as diferentes formas de linguagem e as propostas estéticas em jogo.

Veremos que, se em *Macunaíma*, há um imaginário e uma imagem de Brasil a ser discutida, a identidade como uma questão a ser discutida pelo cinema, em *O Fio da Memória*, há o problema dos marginalizados, dos esquecidos (pela política, pela mídia) e a identidade, como questão política e estética, desaparece diante desses outros problemas.

## Metodologia

Para a escolha de filmes que tivessem pontos de contato no que diz respeito aos modos de representação das fronteiras étnicas e raciais do Brasil, foram analisados os filmes *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, *Filhas do Vento* (2005), de Joel Zito de Araújo, *Orfeu* (1999), de Carlos Diegues, *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, *O Fio da Memória* (1988-91), de Eduardo Coutinho, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e *Uma Casa para Pelé* (1992), de Walter Lima Junior.

Com a escolha dos filmes *Macunaíma* e *O Fio da Memória*, a pesquisa focou nos periódicos e jornais com críticas sobre os filmes feitos na época, além da base teórica de *Introdução a Teoria do Cinema*, de Robert Stam, os livros *Macunaíma*, de Mario de Andrade, e *O Documentário de Eduardo Coutinho*, de Consuelo Lins; mas é fundamental também a leitura do livro de Ismail Xavier, *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. No primeiro capítulo, abordaremos o discurso da identificação do Brasil como nação no cinema da década de 60, enxergando as influências de movimentos como o neo-realismo italiano e o contexto histórico como parte dessa configuração. Assim, veremos o reflexo desse movimento – de instituir o que é nacional, o que é ser brasileiro – no cinema a partir da década de 90, marcada pela recessão da produção com o governo Collor e a enfim produção de filmes da *retomada*, tendo como *Central do Brasil* o marco inicial. Para aprofundar mais a discussão, no segundo capítulo os filmes *Macunaíma* e *O Fio da Memória* serão analisados como exemplo de filmes brasileiros que discutem fronteiras étnicas, discutem o Brasil, e são datados, respectivamente, de 1969 e 1989: vinte anos para as diferenças de posicionamento, referências e influências que, no

entanto, parecem demonstrar o interesse contínuo em se falar de identidade, raça e cultura no país.

## **Capítulo 1**

O entorno: raízes, fronteiras étnicas, identidade nos anos 60 e dias atuais.

Falemos de cinema. Falemos de cinema em um país de terceiro mundo. Falemos, ainda, de uma nação que não tenha institucionalizado uma indústria na área: o Brasil é um dos poucos países “pobres” que produz muito – e, conta hoje com sua maior produção cinematográfica –, tendo engavetado mais do que exibido filmes. Na história do cinema brasileiro, filmes são negados, criticados e etiquetados, sendo vítimas de algum juízo de valor desde sua primeira exibição, podendo-se assim dizer que temos uma historiografia cinematográfica “autoritária” e, portanto, excludente. Antes dos anos 70, buscava-se conhecer o passado cinematográfico, mesmo que para negá-lo: os marginais, por exemplo, foram os primeiros a revalorizar a visão do popular, a achar importante que o encontro com o espectador seja uma parte da vontade de filmar; no cinema novo, por outro lado, existia uma visão negativa do popular, uma idéia de negar a chanchada como uma imitação importada em prol de se buscar uma linguagem “nossa”, para se falar do povo. Em especial no que diz respeito ao cinema novo, é crucial a importância do neo-realismo italiano, visto como alternativa na procura dessa linguagem. Nos cinemas chamados periféricos ou terceiro-mundistas, o olhar para esse movimento foi bastante marcado pela percepção de uma similitude entre a situação social italiana e a latino-americana: “A geografia social da Itália, dividida entre o norte rico e o sul pobre, era surpreendentemente homóloga à do mundo como um todo” (Stam, 2003:113).

A geração independente dos anos 50, composta por cineastas como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, entre outros, abriu espaço para uma produção fora dos grandes estúdios e antecipou a ida da câmera para as ruas, assim como as temáticas sociais do cinema novo. Essa geração de homens de esquerda tinha como mote contribuir para a cultura ao criar uma “consciência social”, tendo apoio direto do Partido Comunista e da USP. Sustentavam um cinema que se aproximasse da vida cotidiana, buscando se contrapor ao olhar da chanchada, tachado de conformista. Tentam delinear os traços que poderiam definir a identidade brasileira. Defende-se que o estado financie o cinema, que se possa realizá-lo mesmo que não dê certo a sua distribuição - o Prêmio de Estímulo dado em São Paulo em 1954 e a CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), no Rio de Janeiro, em

1960, são sinais de um momento pré-Embrafilme, assim como a geração independente representa uma ruptura inicial, anterior ao cinema novo.

A partir da metade da década de 50, o neo-realismo passou a ser uma referência corrente, pelo seu impulso de criação e de nascimento. Criou-se uma relação de troca entre os realizadores e críticos brasileiros, um otimismo gerado pela alternativa à produção industrial, longe de ser viável no país. É nessa busca por uma linguagem própria que brotam com mais firmeza no cinema as questões sobre o que significa ser brasileiro, sobre o que realmente nos distingue como nação. O cinema novo embarca no objetivo de ser um reflexo do país, um close no que deve ser mostrado – nossa realidade. Como nos indica Ismail Xavier:

“Complicada e contraditória, a questão de identidade, de diferentes modos, marcou o cinema que queria discutir política, ganhando maior relevo à medida que o país foi se enredando num movimento heterônomo de modernização que se mostrava em descompasso com as idéias de transformação e justiça social vinculadas aos projetos de liberação nacional que mobilizavam os jovens de esquerda.” (Xavier, 2001:22)

O cinema brasileiro se atribui o ofício de falar sobre si, sobre suas relações com o resto do mundo. Agora, também a forma dos filmes exprime um posicionamento em relação a tudo e todos. A preocupação com o outro, com as raízes e com as fronteiras, emerge claramente na filmografia nacional da época. Xavier aponta ainda a tendência de se encontrar a tradição e resgatar a memória do brasileiro para que fosse possível criar uma consciência nacional. Os países de terceiro mundo pronunciam-se através de um cinema que procura se auto-afirmar frente às indústrias do Primeiro Mundo, trazendo para seus filmes teorias que remetem a uma espécie de nacionalismo. Robert Stam, em *Introdução à Teoria do Cinema*, nota como a “nação”, nessa época, não se configurava como um termo problemático, pautando as indústrias cinematográficas do Terceiro Mundo, que, entre outras coisas, retratam situações nacionais, “reciclando intertextos” com a literatura e o folclore:

“Os cineastas terceiro-mundistas percebiam-se como parte de um projeto nacional, mas seu conceito de nacional era, ele mesmo, discursivamente sobredeterminado e contraditório. Algumas das primeiras discussões sobre nacionalismo no Terceiro Mundo elegeram, como um de seus axiomas, o entendimento de que a questão se resumia a expulsar o estrangeiro para resgatar o nacional (...).” (Stam, 2003:317).

*Macunaíma* é um exemplo típico desse momento. O filme data do mesmo ano da criação da Embrafilme – 1969 –, sendo uma produção quase pioneira nesse início oficial do incentivo federal na produção e distribuição de filmes. A empresa Brasileira de Filmes S.A.

brota com seu discurso nacionalista reverberando o clima da época. Tenta criar um mercado para o cinema nacional, tornando-se a fonte principal para realização de filmes de cineastas partidários do cinema novo (em sua grande maioria), que já tinham alguma legitimidade no meio artístico. Joaquim Pedro de Andrade, reconhecido por uma pequena mas criativa filmografia iniciada em 1959, resolve adaptar Mário de Andrade numa já citada releitura Oswaldiana de *Macunaíma*.

Todo esse contexto se refletiu numa filmografia que tentava descobrir o país, traçando uma reflexão sobre onde estaria a raiz do Brasil, bem como buscando formas de retratar da melhor maneira a “essência” do brasileiro. Já na década de 1980, entretanto, o cinema se encontrava num caminho completamente diverso. Surgem “impasses na política de produção do dito ‘filme cultural’” (Xavier, 2001:35). Soma-se a isso, segundo Xavier, “uma clara dificuldade de adaptação às novas demandas do processo cultural” (Xavier, 2001:35). A nação agora é um termo problemático; passa a ser percebida como um compósito de identidades imaginárias cujas raízes heterogêneas não configuram um todo uniforme – a nação agora é vista como a “sociedade civil”. É interessante lembrarmos aqui a reflexão de Nestor Canclini sobre essa questão:

“Esvaem-se as identidades concebidas como expressão de um ser coletivo - uma idiossincrasia e uma comunidade imaginadas, de uma vez para sempre, a partir da terra e do sangue. A cultura nacional não se extingue, mas se converte em uma fórmula para designar a continuidade de uma memória histórica instável, que se reconstrói em interação com referentes culturais transnacionais”. (Canclini, 2006:46)

Em 1979, com a Lei da Anistia promulgada e a censura revogada, não havia mais uma luta a ser retomada. O cinema nacional da década de 1980 ainda tinha Embrafilme, que atingiu o auge sob a gerência do cineasta Roberto Farias a partir de 1974. Enfraqueceu-se, entretanto, com a crise econômica dos anos 1980, vindo abaixo durante o governo Collor de Mello. Ainda se produzia Cinema Novo e Boca do Lixo – juntando-se a estes os emergentes de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro -, mas foi o novo cinema paulista que se destacou como emblemático da década. Xavier caracteriza essa nova geração como praticante de uma “cinefilia reconciliada com a tradição do ‘filme de mercado’ sem os resíduos nacionalistas do “mercado é cultura” derivado do Cinema Novo” (Xavier, 2001:38).

Essa nova geração não se preocupava em construir um discurso politicamente engajado (fosse nos filmes, nas entrevistas, nas críticas), mas preocupava-se sobretudo em buscar uma certa sintonia com o mercado. Rompe com as preocupações clássicas sobre o que

o Brasil é ou não é, tão presente na história do nosso cinema, trabalhando esse tema dentro de tom irônico e aceitando sem pudor influências estrangeiras. A geração poderia ser chamada de “perdida” justamente por abandonar a “missão” bem traçada do momento anterior. Dirigido por Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado Pra Morrer* (1984) foi o filme-síntese de vinte anos de regime militar, de uma visita a um tempo que não se retoma. Um filme de ficção não terminado em 1964 devido ao golpe militar faz com que o diretor se dedique, agora num documentário, a buscar seus resquícios, 20 anos depois. O documentário se torna emblemático do momento de fim da ditadura, representando o fim de uma luta e, ainda, um divisor de águas na cinematografia de Coutinho. O cineasta começa a filmar em 1964, justamente com o então inacabado *Cabra Marcado para Morrer*, tendo participado posteriormente de filmes do cinema novo como *A Falecida*, de Leon Hirszman.

Ao falar do cinema de fronteiras a partir da década de 90 em diante, Andréa França expõe a questão do desamparo, do despertencimento e da ausência de um lugar fixo como recorrente nos filmes brasileiros: “O nomadismo dos que procuram oportunidade, a errância dos que desejam salvar suas almas, a perambulação de indivíduos sem-teto, sem-documento, sem-pátria, sem-identidade, verdades, passado claro” (França, 2003). Todo esse novo referencial diz respeito ao início de um cinema que quer pensar o problema da migração, da errância, do exílio. Enfatiza-se aí a vida longa e obscura de personagens na falta e nega-se uma postura radical em relação à sociedade em que se vive. Filmes povoados de imagens e narrativas dos que perderam o passado e não tem uma identidade ou lugar fixo. Essas jornadas fluidas acabam se tornando temas explícitos no fim do século, já na chamada retomada do cinema brasileiro, em filmes como *Terra Estrangeira* (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas e *Central do Brasil* (1998), de Salles, marcos desse recomeço.

## **Capítulo 2**

Os filmes e suas construções de Brasil.

O fio faz um laço

*O Fio da Memória* quase passa em branco na cinematografia de Eduardo Coutinho. De fato, seu formato em película e sua construção narrativa diretamente relacionada a um evento histórico parecem distanciar o documentário das renovações temáticas e formais que foram se revelando ao longo de seus filmes. A idéia do filme nasce de uma proposta de contemplar os 100 anos da abolição da escravatura, tentando resgatar o sentimento negro em relação ao assunto hoje e na época. O filme é feito em dois tempos diferentes: um com entrevista de ex-

escravos, retratando o passado, reconstruindo uma época, e outro com o acompanhamento pela equipe de algumas manifestações atuais relacionadas à abolição. O filme não abraça a condição de ser uma denúncia, uma “celebração” dos negros. O que se destaca é justamente a sinceridade de não tentar dar conta da história com explicações sociológicas; não se busca causas e conseqüências da escravidão: a solução encontrada foi narrar a época pelo diário de Gabriel Joaquim dos Santos, trabalhador em salinas e filho de ex-escravo, morto em 1985. Sua condição era a de um simples trabalhador que, embora livre, estava preso a sua condição social. Eduardo Coutinho insistiu em um documentário feito sem roteiro, dando margem para o encontro com algo que fugisse de ser somente a proposta de falar da abolição da escravatura. De fato, o filme é uma obra de narrativa um pouco solta e incerta sobre como lidar com o tema; no entanto, o próprio título explica a curva que o diretor encontra como fio condutor para relatar o momento após a abolição. A partir dos fragmentos de memória do diário e do mosaico de cacos que preenche a chamada *Casa da Flor* construída por Gabriel Joaquim, forma-se uma imagem e uma narrativa para essa história. As “imagens do presente” ocupam pouco tempo do filme em comparação com as imagens dos ex-escravos e de Gabriel. Isso já mostra como o filme se prende a esse personagem, construído de memórias, que permite uma visão mais próxima do que significou a liberdade dos escravos, partindo de um foco intimista, pessoal. *O Fio da Memória* é um retrato alegórico do Brasil tanto quanto *Macunaíma*; da mesma forma que o último, trata da história da identidade do brasileiro.

“Talvez o cinema, talvez até mesmo o país como um todo, viva um processo semelhante àquele que no documentário *O fio da memória* (1991) Eduardo Coutinho apresenta como condição imposta à cultura negra: com a abolição o negro, analfabeto, desaculturado, sem cidadania e sem família, teve que lutar contra a desagregação e reunir os fragmentos de sua identidade e construir ‘o Brasil por conta de nós próprio’, como anota em seu diário Gabriel Joaquim dos Santos”. (Avellar, 2003)

José Carlos Avellar retoma a reflexão sobre a fronteira tênue entre o que é tipicamente nacional e o que é importado, entre o que deve ser considerado marca brasileira e o que é simples agregação. Se nós afinal seguimos em direção a um futuro ou se ainda estamos no mesmo lugar que nossos escravos, se ainda estamos sem lugar, sem representatividade e sem uma casa construída por nossas mãos. Tentar falar do negro, da situação da escravidão e do presente conseqüentemente traz à tona a idéia do desenraizamento que a nação abraça. A sensibilidade de *O Fio da Memória* se aproxima da questão da internacionalização de que fala Andréa França, talvez mais ainda pelo filme se situar numa época anterior, passada, mas que

não é tão distante do hoje. Ao desenvolver esse tema, França aponta como essas questões vão além do nível de estado-nação, “criando condições para *solidariedade transnacionais*, à medida que produz laços invisíveis entre espectadores e imagens desterritorializados.” (França, 2003: 23). Assim, o filme conduz através de um personagem estranho, diferente e póstumo, uma história que remete metaforicamente à nossa realidade. E é mesmo o próprio Coutinho quem vê o filme como um retrato do país:

“O que eu acho, e não sei se está no filme ou não, é que são 100 anos de racismo escondido. O país não se assume como multiétnico, multirracial, o branco não se assume como racista e o negro não se assume como negro. É o racismo não declarado, uma coisa que é puro Brasil: ninguém é de direita, ninguém é de esquerda, ninguém é nada. O filme é um retrato do Brasil.”<sup>1</sup>

A costura pelos traços

Quando do lançamento de *Macunaíma*, os tempos áureos da filmografia cinemanovista já havia se transformado numa discussão interminável sobre a forma de alcançar o público, ainda que mantivesse firmes as questões sociais em voga na época. O filme, exibido em 1969, surge com uma simpatia tremenda da crítica e do público<sup>2</sup>. O filme é uma pura alegoria, além de mais uma adaptação literária com viés político e crítico, algo corrente no cinema novo. O impacto das criações tropicalistas a partir de 1967 promoveu no cinema o reencontro com as chanchadas e a criação de um filme fresco e autoral. Em *Cinema Brasileiro Moderno*, Ismail Xavier ressalta o impacto que o Tropicalismo – e o resgate das idéias de Oswald de Andrade promovido pelo movimento – teve no cinema de Joaquim Pedro de Andrade. Nas palavras de Xavier, o Tropicalismo combate uma “mística nacional de raízes, propondo uma dinâmica cultural feita de incorporações do Outro, da mistura de textos, linguagens e tradições” (Xavier, 2001:30). A obra de Joaquim Pedro, entre outros cineastas (Sganzerla e Bressane são apenas dois exemplos) é, assim, feita de traduções “que convocam um amplíssimo repertório” (Xavier, 2001:30).

*Macunaíma* é o “herói de nossa gente”, nascido no meio da mata virgem e dotado de uma preguiça e sagacidade que o separa da cotidiana vida de seus parentes. Ele é uma espécie de herói mítico – percebe sua sorte para a caça e para as mulheres, manifestada numa capacidade de se transformar num homem bonito (e branco) sem qualquer esforço. Em

---

<sup>1</sup> As falas de Coutinho aqui citadas são retiradas da reportagem “Fragmentos da memória negra”, de Susana Schild, publicada no Jornal do Brasil de 15/11/91.

<sup>2</sup> O sucesso do filme se reflete, por exemplo, no fato de ele ter um segundo lançamento na década de 1980 – com cenas antes proibidas pela censura – e uma versão restaurada digitalmente, em alta definição e com masterização Dolby Digital 5.1.

*Alegorias do Subdesenvolvimento*, Ismail Xavier analisa a vontade aqui de ilustrar um traço nacional, a partir de uma “espacialização do tempo que tem como pressuposto um perfil de ocupação do território” (Xavier, 1993:141). Mostra-se um Brasil miscigenado e misturado, traçando relações entre o campo e a cidade e fugindo de um “interior idílico” encontrado na obra do próprio Mário de Andrade. Macunaíma nasce. As imagens que sucedem a voz over (o prólogo ao nascimento do herói) causam impacto diante do que se acabou de ouvir: um Paulo José travestido de mulher – branca – parindo um filho negro completamente diferente fisicamente de seus dois irmãos. Assim:

“Colonização, expansão econômica, migrações, frentes de extração, conflitos renovados entre aborígenes e invasores, miscigenação; tudo já ocorreu e esses processos deixaram vestígios nas terras onde nasce o herói e na composição de sua família” (Xavier, 1993:141).

Joaquim Pedro, além de dirigir uma narrativa baseada em lendas indígenas – o que já denota uma postura assumida em reler o país – inseriu elementos que compõem alegoricamente o Brasil, tanto na metrópole quanto na indefinida mata interiorana. A rede de balanço tanto na casa de Ci quanto na vida rural insinua uma identificação com a simplicidade desse local de descanso que a cidade também abraça. Ela acompanha o herói como um traço de composição de seu caráter, próximo ao tipicamente malandro – o hedonismo, a preguiça e os feriados nacionais aparecem como um mosaico da malandragem por todas as partes e todas as classes sociais. O Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade migra para a cidade devido a uma errância com os irmãos; ali encontra a guerrilheira Ci, com quem passa a viver. A busca pelo muiiraquitã que Ci carregava no pescoço torna-se um objetivo na jornada do herói após a morte de sua companheira. Sua luta com os gigantes industriais envolve rituais antropofágicos e chega ao fim com a conquista do amuleto, após a derrota pelo herói do gigante Venceslau. Seu retorno triunfante ao mato demonstra que algo mudou – no herói ou nesse espaço simbólico. Macunaíma não se adapta mais e passa a viver da nostalgia de Ci... até se iludir com uma sereia.

Interpretações tipicamente brasileiras

Falar do Brasil pode partir de uma intenção marcada e explícita, como é o caso de parte dos filmes da década de 1960 e 1970, ao buscar elementos de uma nacionalidade e priorizar questões sociais correntes no país. O filme de Joaquim Pedro de Andrade exagera através de caricaturas num *Macunaíma* próximo ao cidadão brasileiro, tendo o preciosismo de inserir

elementos que seriam da cultura nacional. Pontua ainda suas características mais correntes: o jeitinho malandro, a irresponsabilidade e a expectativa de uma sorte divina, a cordialidade. Heloisa Buarque de Hollanda, comparando o tratamento e a narrativa do Macunaíma de Mário de Andrade com o cinema de Joaquim Pedro, sublinha a importância da diferença entre eles:

“Se Mário estava empenhado na descoberta das raízes do caráter brasileiro – ou da falta desse caráter – Joaquim, por sua vez, se interessará pela crítica de um “caráter brasileiro”, localizado e politicamente indefinido” (Hollanda, 1978: 77)

Macunaíma nasce num mato já definido apesar de alegórico, vai para uma metrópole que não se caracteriza por nenhum ponto conhecido, mas com certeza remete às cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, pelas ruas do centro. A migração e a mistura de etnias já aparecem no nascimento do personagem principal e na brincadeira posterior de sua capacidade de se tornar branco – e bonito. Em contraponto com Mário de Andrade, o Macunaíma de 1969 não pretende voltar às raízes para que se viva de forma mais digna, mas aceitar a inevitabilidade da industrialização, da migração, do capitalismo dentre os fatos modernos e pós-modernos, esmiuçando o caráter dos brasileiros. O filme termina com um retorno a princípio triunfal de Macunaíma em posse de seu Muiraquitã, reforçando a “região do mato” como sua referência e identificação. “No entanto, esta volta exhibe a fratura entre os dois momentos: o dos primeiros tempos, quando há integração entre o herói e seu mundo; e o da decadência, quando há divórcio entre ambos. Ou seja, para Macunaíma, não há retorno possível” (Xavier, 1993:141).

Eduardo Coutinho trabalha em uma chave bastante próxima a Joaquim Pedro ao falar de uma historicidade brasileira, sem buscar idealmente uma origem pura, intocada, anterior ao momento de miscigenação, escravidão. *O Fio da Memória* aborda o marco do que seria um momento de ruptura da história – a abolição da escravatura – e não tenta, a partir de ilustrações de outros fatos, apontar erros, acertos e mostrar o que poderia ter dado certo. A única imagem dentro do filme que remete mais diretamente à desigualdade racial e ao passado escravocrata é a discussão de manifestantes clamando espaço para os negros, que acabam por discordarem na discussão sobre quem é mais negro e onde foi o erro na história do Brasil. *O Fio da Memória* não se propõe a encontrar uma solução para nenhuma das questões mencionadas durante as entrevistas, deixando todas elas em aberto. Coutinho foi pra trás da câmera não em busca dos símbolos do movimento negro, não do que é de caráter geral, mas

do singular. João Moreira Salles, no prefácio do livro de Consuelo Lins sobre o cinema de Eduardo Coutinho resume a forma do diretor de filmar e buscar um eixo ao dizer que “seu cinema não contém raciocínios sobre categorias gerais – a fé, a classe média, o morador de favela – mas apenas sobre indivíduos” (Lins, 2004). Coutinho resgata ex-escravos para abordar um momento histórico e um tema ainda muito velado e muito sensível de se falar no Brasil. As fronteiras e a diferença étnicas são temas complicados de se abordar e, no geral, acabam culpabilizando e vitimando um dos lados sociais. Apesar de não ter uma intenção inicial de abordar a forma de o país lidar com o negro e sua condição ainda diferenciada, o diretor percebe, na realização do filme, uma questão que escapa ao tema estrito da abolição. O documentário foi em parte financiado por canais estrangeiros, o que demandou certo didatismo e contextualização um pouco mais explicada sobre o tema. Percebemos que somente ao entrar no imaginário do diário de Gabriel, o cineasta deixa o caminhar do filme seguir mais por uma construção de reflexões ao invés de se ater a um encadeamento causal da condição dos ex-escravos. Coutinho, na entrevista já citada, sintetiza a relação que construiu a partir do personagem Gabriel:

“Parecia-me que o imaginário era importante, fascinante, podendo ser um eixo...no fundo, aquela tentativa de construir algo com fragmentos era uma síntese extraordinária. Me pareceu corresponder um pouco à memória do negro, à medida que ela foi destruída pela escravidão. E ele tinha que recuperar com fragmentos a sua identidade. Era uma pessoa que juntava os fragmentos, os cacos da sua vida, para construir uma imagem. Por isso o escolhi como eixo”.

Essa narração aberta e fragmentada de Coutinho se relaciona com o abandono do brasileiro em relação ao mundo, também juntando os cacos de identidade e memória na falta de um fundo histórico. Interessante pensar na formação do Brasil que Andréa França, citando Paulo Emilio Salles Gomes, percebe o quanto o país “desde os primórdios, é destituído de cultura original, lugar onde “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (França, 2003:40). Sendo parte de uma internacionalização opressora e não libertária, temos no próprio surgimento das etnias uma mistura de religiões, tradições e etnias. Não há, portanto, a família de voz uníssona que a década de 1960 tanto se esforçou em procurar, percebendo que existe um espaço fixo e, ao mesmo tempo, instável em relação à “nossa” historicidade, brasilidade e identidades. São inúmeras as maneiras de se transpor a fronteira do nacional quando não se pensa esta linha demarcatória como um traço fixo e rígido.

Em relação aos filmes analisados, apesar de uma construção narrativa e de intenções diferentes, *Macunaíma* e *O Fio da Memória* se assemelham através do interesse por

personagens que se adaptam e se situam aos espaços determinados. Gabriel Joaquim dos Santos, no filme, usa sua criatividade dentro da condição “largada” como filho de ex-escravo; sem a referência paterna do trabalho, sem antecedentes nesse universo. Macunaíma não se deslumbra com a cidade, mas adapta suas características aos dois espaços (campo e cidade), como se acompanhasse a realidade brasileira. Ambos despertam interesse pela maneira como se inserem dentro de um país que não acolhe nem traz segurança. Joaquim Pedro fala dessa falta de inteireza do país como nação ao dizer que o filme “é a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil.” (Avellar, 2003)

sobre crítica e público

Na produção discutia-se como levar ao cinema conteúdos brasileiros. Na crítica, o específico do cinema e a relação entre forma e conteúdo. Imbuídos pelo comprometimento cultural que a atividade cinematográfica muito carrega com oscilações até os dias de hoje, os filmes *Macunaíma* e *O Fio da Memória* foram reféns de contextos históricos distintos e uma reação de crítica e público flagrante com as questões propostas nos filmes. Este documentário de Eduardo Coutinho afastou das telas o público brasileiro talvez por colocar em xeque as expectativas deste público que esperava um tratamento didático e sociológico, quando na verdade, o filme se desvencilha destes tratamentos genéricos para se aproximar de um personagem que mistura conflitos e encarna as mudanças históricas a partir da abolição da escravatura. Segundo a matéria de Susana Schild, o filme foi recusado pela comissão do Festival de Brasília nos primeiros 10 minutos e, antes de sua estréia foi visto em média por 100 pessoas que nada comentaram em seu silêncio. Na matéria, Coutinho explicita que já não imaginava um grande entusiasmo do público pelo tema, ainda mais em uma época que “a classe média odeia o Brasil, acha que ser brasileiro é uma pobreza cultural. Ser latino-americano dez vezes pior, e o que mais quer é distância de tudo que possa tentar discutir o país”, mas se assusta com a indiferença que o filme suscitou.

Falar de etnias e de um posicionamento ora indiferente, ora confuso em relação à formação da sociedade brasileira indica uma busca do cineasta em perceber estas relações em diferentes momentos e, mais ainda, a forma do espectador brasileiro lidar com as tensões de caráter social, econômico e político. Desde *Cabra Marcado para Morrer* (1984) até *O Fim e o Princípio* (2005), um de seus últimos documentários, o diretor mostra seu interesse pela construção das relações sociais, as fabulações da memória e as histórias construídas. Não diferente, *O Fio da Memória* é um acompanhar do personagem Gabriel e como ele construiu

suas relações e identificações meio a um espaço e momento. *Macunaíma* também não passa de uma narrativa focada no jovem herói e as andanças de sua vida até sua morte. O contexto, o tom e a intenção são bastante opostas ao filme de Coutinho por tecer uma teoria sobre o livro de Mário de Andrade, reavivando seu trajeto sobre o Brasil por um caminho ainda mais missionário de apontar nosso “caráter nacional”, enquanto o filme de Coutinho nasce de um pretexto histórico, sem roteiro, amarrando uma história por pedaços de memória. O longa-metragem de Joaquim Pedro inserido no Cinema Novo, ou seja, dentro de um movimento cultural com propostas estéticas e ideológicas mais engajadas e exaltadas, foi tema de inúmeras críticas cinematográficas, diferente do esquecido filme de Eduardo Coutinho. No âmbito da crítica cinematográfica havia um clima de aproveitar a criação de um cinema de dogmas, um novo cinema brasileiro, para enquadrar a sétima arte como importante culturalmente, não sendo apenas um empreendimento financeiro de entretenimento. O Brasil é então dividido em quem o pensa e o explica, escancara problemas e quem o “nega” como espaço de reflexão e luta. Os anos 1960 colocam no centro a questão da ideologia e a crítica cinematográfica retorna de imediato com uma posição diante das idéias propostas nos filmes e nos cineastas que os dirige. Na revista Filme Cultura número 2 e 3 houve uma enquete com sete perguntas para a crítica cinematográfica em que se pedia às pessoas para citar filmes que fossem exemplos do movimento do cinema novo e a outra pergunta remetia à questão da crítica da época: teria ela oferecido uma contribuição à evolução do Cinema Novo? *Macunaíma* foi, portanto, tema de inúmeras críticas emocionadas com o seu poder de escancorar o país com uma ironia e uma proximidade com a realidade em toda essa alegoria que Mário de Andrade esboçou no livro. O público se impressionou com a comicidade e leveza de um filme que tanto fala deles mesmos dando ao longa o caráter de obra-prima do diretor Joaquim Pedro de Andrade.

### **Conclusão**

*O Fio da Memória* foi o último dos filmes em película de Eduardo Coutinho, que hoje em dia é considerado um dos documentaristas que mais renovam as possibilidades de linguagem em suas obras. Sua mudança para o formato do vídeo fez parte, dentre outros motivos, de um novo ciclo de produção no Brasil e do barateamento e acessibilidade do vídeo, contrários à película. Eduardo Coutinho poderia ser substituído por muitos outros exemplos de cineastas brasileiros atuantes, que se renovam conforme o seu tempo, se adaptando ao espaço como fizeram os personagens de *Macunaíma* e Gabriel Joaquim dos Santos. O Brasil está longe de formar uma indústria cinematográfica, acabando por condicionar os filmes aqui

produzidos às inúmeras variantes, sejam essas gerais ou particulares. Talvez seja por essa condição de realização - intimamente ligada à condição do país - que o cinema brasileiro não consegue deixar de criar um Brasil a cada filme. Partindo do princípio que toda produção feita por um brasileiro deixa vestígios da cultura em que ele está inserido, sua forma e contexto de produção refletem na mesma intensidade a vivência e reação diante do país.

*Macunaíma* e *O Fio da Memória* são exemplos de filmes que imaginam uma comunidade e têm a capacidade de narrá-la, deixando sugestões e reflexões pelas imagens. Fazer um retrato do país parece ser uma obsessão cultural da classe cinematográfica brasileira que vem se reafirmando, embora de diferentes maneiras, na busca pela autenticidade, por um retrato (mais ou menos fiel) do Brasil. Se alguns filmes perderam sua potencial vitalidade em função deste objetivo reducionista, muitos outros conseguiram transpor essa vontade de forma criativa – como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Do fim da década de 1960 ao fim da década de 1980, a exemplo dos filmes analisados, as abordagens parecem se deslocar do centro do Brasil para sua fronteira. A busca por uma representação do que o Brasil é ou não é parece ceder lugar às investigações em relação simplesmente ao espaço construído a cada narrativa, deixando, portanto, abertura para uma linguagem de identificação transnacional.

## **Bibliografia**

AVELLAR, J. C. **O Brasil por conta de nós próprio** (2003). *Escrever Cinema*. Disponível em [http://www.escrevercinema.com/Coutinho\\_o\\_fio\\_da\\_memoria.htm](http://www.escrevercinema.com/Coutinho_o_fio_da_memoria.htm). Acessado em 28/07/08.

\_\_\_\_\_ **A redenção pelo excesso de pecado** (2003). *Escrever Cinema*. Disponível em <http://www.escrevercinema.com/Joaquim%20Pedro.htm>. Acessado em 28/07/08.

CANCLINI, N. **Consumidores e Cidadãos** (2006).. Ed.UFRJ. Rio de Janeiro

FRANÇA, A. “Imagem Inacabada e Cinema Brasileiro”. In: FRANÇA, A. LOPES, D. (Org.) **Cinema Contemporâneo, Globalização e Interculturalidade** (no prelo). Rio de Janeiro, Ed. Argos, 2009.

\_\_\_\_\_ **Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo**. (2003) Rio de Janeiro. Ed. 7 letras.

HOLLANDA, H. B. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. (1978). Ed. Livraria José Olympio. Rio de Janeiro

LABAKI, A (Org). **Folha de São Paulo conta 100 anos de cinema**. (1995). Ed.Folha de São Paulo, SP.

LINS, C. **O Documentário de Eduardo Coutinho** (2004). Ed.Jorge Zahar. Rio de Janeiro

MARTINS, A. L. L. Cinema e realidade brasileira: sobre a construção de uma visualidade. In: **Achegas Net Revista de Ciência Política**, [www.achegas.net](http://www.achegas.net), 2005.

RODRIGUES, J. C. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. (2001) Ed. Pallas. Rio de Janeiro

STAM, R.. **Introdução a Teoria do Cinema**. (2003). Ed. Papyrus. São Paulo

XAVIER, I. **Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal** (1993). Ed. Brasiliense. São Paulo

\_\_\_\_\_ **O Cinema Brasileiro Moderno** (2001). Ed. Paz e Terra. São Paulo

