



El abrazo de la serpiente (Ciro Guerra, 2015). Fonte: captura de tela/DVD.

As cinematografias periféricas e a Mostra de São Paulo

Ivonete Pinto¹

Docente nos cursos de Cinema da UFPel e coeditora da revista *Teorema*

Resumo: Este texto procura conceituar os chamados cinemas periféricos, trazendo reflexões em torno de nomenclaturas próximas em significado, como *world cinema*. Tendo como norte a interdisciplinaridade, numa abordagem dos estudos culturais, movimenta-se no sentido de contribuir para uma exegese a partir de alguns filmes exibidos na 39ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Palavras-chave: cinematografias periféricas, *world cinema*, Hollywood, Mostra de São Paulo

Abstract: This article searches to find concepts to the called peripheral cinemas, bringing reflections around terms similar in meaning, like *world cinema*. The interdisciplinarity is the north, addressing cultural studies, trying to contribute for an exegesis from some movies shown in 39ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Keywords: peripheral cinematography, *world cinema*, Hollywood, Mostra de São Paulo

A produção não hollywoodiana pode ser nomeada de diversas formas, entre elas: cinemas periféricos, *world cinema*, cinema multinacional, cinemas nacionais, global, terceiro cinema, cinema marginal.

Na teoria do cinema, por meio de relações oblíquas podem-se aglutinar todas essas nomenclaturas em um único sentido. Polifônico, por certo, mas que ao menos nos permite organizar um pouco o pensamento em torno de filmes com determinadas características de produção e de estética.

A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que em 2015 promoveu sua 39ª edição, tem vocação desde sua origem a trazer cinematografias de diversos países, apresentando ao público brasileiro o que

¹ ivonetepinto02@gmail.com

está sendo produzido em todos continentes. Sem maior preocupação em sinalizar títulos para o mercado, mas ao contrário, com o propósito de afirmar que fora do mercado o cinema também pensa. Neste artigo, nos propomos trazer alguns autores que trabalham conceitos em torno das cinematografias periféricas, como também identificar produções que dialogam com estes conceitos a partir de alguns exemplos exibidos na Mostra, em meio aos 62 países representados.

Grosso modo, trata-se de um tema que não é novo. Desde que o cinema norte-americano, através do tripé produção-distribuição-exibição, se impôs como hegemônico em boa parte do mundo, ocupando o espaço que era da França, tudo o que vive fora dele, por óbvio, é periférico. Mas se desde a I Guerra Mundial esta ocupação, notadamente de Hollywood, é uma realidade, há inúmeras implicações político-culturais, onde os cinemas nacionais são debatidos. Vale lembrar o seminal texto *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood* (HENNEBELLE, 1978), em que o autor falava de uma nova vanguarda do cinema, resultante de uma ofensiva internacional contra o modelo hollywoodiano. Lançado em 1975 na França, três anos depois teve tradução para o português e significou a primeira vez no Brasil que cinemas como o da África foram apresentados em análise profunda.

Não se trata de uma abstração: a necessidade de espaços de resistência, tanto em termos de produção de filmes como de reflexão, firma-se como necessidade de existência. Sem uma mínima e organizada produção de filmes, a memória, o imaginário e a identidade das nações se enfraquecem. Sem que conheçamos a produção global, nossa cultura cinematográfica não passa de um arremedo de cinefilia a limitar nossa compreensão de mundo.

TERMINOLOGIAS

Em termos teóricos e metodológicos, cabe de saída questionarmos a expressão marginal, quando aplicada para o que, desde aqui vamos chamar de cinematografia periférica. Primeiro, porque no Brasil tivemos um movimento batizado de Cinema Marginal. Filmes produzidos entre os anos 60 e 70 do século passado, que reuniram um grupo de cineastas insatisfeitos com os discursos revolucionários, com as crenças ideológicas do grupo cinemano-

vista. Em torno da palavra “marginal”, não havia consenso. Como observou Jean-Claude Bernardet (PUPPO; HADDAD, 2001), entre as denominações *udigrudi*, cinema de invenção e cinema marginal, este último preponderou, até em função de um marco fundador representado pelo filme de Ozualdo Candeias, *A margem* (1967). Entretanto, nomes como Luiz Rosemberg Filho são totalmente refratários à aplicação do termo.²

Isto posto, também cabe deduzir que se o que está à margem é marginal, o que é marginal não deveria representar um cinema como o argentino, ou o tailandês, ou qualquer outra cinematografia que tenha uma produção artisticamente relevante e sistemática. Poderia, talvez, retratar parte de uma produção interna, como fazem os argentinos quando defendem que existe lá um cinema marginal. É o caso de *Cines al margen - Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (MOORE; WOLKOWICZ, 2007). Nele, os autores traçam um perfil das diferentes tendências daquele cinema. Falam de filmes cujos roteiros em nada se parecem com um *O segredo de seus olhos* (El Secreto de Sus Ojos, Juan José Campanella, 2009) que os levou ao Oscar. A expressão Novo Cinema Argentino já não dá conta do que ocorre por lá. Além da produção independente de baixo orçamento e da recorrência a temáticas sociais, a pesquisadora Paulina Bettendorff destaca como característica, a vontade de ser contemporâneo e a busca de um novo realismo. Nos oito ensaios, há espaços para videoartistas, documentaristas etnográficos e até Lisandro Alonso, em começo de carreira. E todos, ao que parece pelo título do livro, se sentiram confortáveis dentro da etiqueta de cinema marginal.

A categoria nomeada *world cinema* é umas das que mais frequentam os estudos acadêmicos e as críticas cinematográficas de maior fôlego. Ela implica em outra denominação, que é a de “cinemas nacionais” e esta por sua vez requer que pensemos sobre quem são os donos dos filmes.

2 — Acho escroto — dispara ele, que define a corrente da época como uma “revolução estética necessária que rompesse com a linguagem tradicional de Hollywood”. — É um nome malicioso para denegrir a imagem de quem lutou por um cinema não oficial. (Luiz ROSEMBERG FILHO em entrevista para Fabiano RISTOW, *O Globo*, edição online, 14.06.2015. Disponível em: <http://goo.gl/Hle84d>).

Chadouri (2005, apud LUSVARGHI, 2010), aponta a década de 90 como cenário do reflorescimento da produção fora do eixo hollywoodiano, a partir da Europa, Oriente Médio e parte da Ásia (este cinema mundial veio a abarcar a América Latina mais tarde). Lusvarghi, ao tratar das coproduções, em que o processo de distribuição e produção se internacionaliza, pergunta como, neste contexto, definir o que é nacional?

Poderíamos problematizar ainda mais a questão. Identificar qual o país produtor de um filme com diretor de país X, locações de país Y, atores de países Z virou um desafio. Porém, nos parece, como informação para fins de ficha técnica utilizada em critério de premiação em festivais, por exemplo, basta identificar qual a produtora envolvida que detém mais 50% dos direitos do filme. No caso de filme brasileiro, a Ancine (Agência Nacional de Cinema) fornece o certificado de “produto nacional”. O complicador do imbróglio está mais na natureza da identidade (nacional) e estética do filme. A 39ª Mostra de São Paulo, por exemplo, exibiu no encerramento o filme *Um dia perfeito*, de Fernando León de Aranoa (*A perfect day*, 2015). Diretor espanhol, produtores espanhóis, distribuidores estrangeiros, atores dos Estados Unidos, Ucrânia, França, Bósnia. A história se passa nos Balcãs, durante a guerra na região, e a equipe multinacional se justifica plenamente por tratar de uma organização humanitária internacional. Mas foi filmado na Espanha. E se a geografia da Andaluzia em nada se parece com os Balcãs, não importa: é *world cinema*!

Outro exemplo, o filme colombiano *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, lançamento em 2016) se passa na Amazônia em duas épocas diferentes, traz índios, viajantes europeus e um brasileiro, na pele de um messias louco à la Kurt do *Apocalypse* de Coppola no Vietnã. No catálogo da Mostra a Colômbia aparece como único produtor e no site oficial estão Colômbia, Venezuela e Argentina. E não há dúvida na origem no elenco de atores da Alemanha e da Espanha, que completam a paisagem *world cinema*.

Filmado no Afeganistão, *O caminhar de Mina* (Mina walking, Yosef Baraki, 2015) tem produção do Canadá. Lembra a história de Malala, jovem sobrevivente dos talibãs que ganhou o prêmio Nobel da Paz. Apenas que Mina é anônima, vai desaparecer entre as burcas do país sem futuro. O diretor tem origem afegã, mas é canadense e fez um fil-

me não para afegãos, até porque o país está destroçado, não há rede de cinema. Assina uma típica produção para festivais, que facilmente ganha a denominação de *world cinema*, com ingredientes exóticos, pobreza, conflito político, códigos religiosos e morais impenetráveis.

Não muito diferente da produção do Quirguistão, *Nômade celestial* (Sutak, 2015). O diretor Mirlan Abdykalykov nasceu e trabalha naquele país, a produtora é local e a distribuição de uma empresa turca. A influência de seu cinema, no entanto, vem do Irã, pois constrói um cenário onde o exótico é atravessado por uma estética que privilegia os cenários “limpinhos”, ao gosto de filmes como os primeiros de Abbas Kiarostami. Ao redor dos yurts, as tendas revestidas de couro, não há lixo, não há poeira, não há roupa suja nas casas da remota montanha do Quirguistão. Uma imagem *world cinema*. Os quatro filmes citados, em sua mistura de países, apresentam linguagem cinematográfica dentro de padrões confortáveis, sem riscos; narrativas que não comprometem o entendimento de públicos de distintas formações. De jeito nenhum operam ambições artísticas fora dos padrões hollywoodianos e por vezes projetam aspectos identitários de autenticidade discutível. Mas é *world cinema*.

CINEMA DO MUNDO. QUAL MUNDO?

A conceituação de *world cinema* é parte do trabalho do Centro de Cinemas Mundiais, da Universidade de Leeds (Inglaterra), que teve a brasileira Lúcia Nagib como primeira coordenadora. É de lá também a pesquisadora Stephanie Dennison, que com Song Hwee Lim organizou um livro fundamental sobre o tema: *Remapping world cinema - Identity, culture and politics in film* (2006). No Brasil Dennison é responsável pela organização de *World Cinema - As cartografias do cinema mundial* (2013). A importância dos festivais de cinema é um elemento comum nos artigos que compõem esse livro. Dudley Andrew contribui com um dos principais, com o título “Além e abaixo do mapa do cinema mundial”, onde avança em ideias lançadas no seu conhecido texto, “An Atlas of world cinema”³. Andrew investe

³ Este texto encontra-se publicado no citado *Remapping world cinema - Identity, culture and politics in film*.

num sentido de historicizar as iniciativas que visam tratar do cinema mundial, lembrando que logo após a I Guerra Mundial “o primeiro estúdio adotou o nome ‘Universal’, com seu famoso logo do globo”. (ANDREW, in: DENNISON, 2013, p. 36).

Andrew afirma que atualmente considera a ideia do Atlas inadequada, porque o mapa usado como metáfora pode ser enganosa e sem utilidade local (idem, idem). Cita como exemplo o tajiique *Luna Papa* (Bakhtyar Khudonazarov, 1999), que costumamos mostrar na disciplina “Cinema Contemporâneo” do curso de Cinema da UFPel em função do seu humor fora dos padrões de comédia ocidental. Este filme traz uma lista tão grande de coprodutores que chama a atenção (são 8 os países). Andrew diz que pergunta aos seus alunos sobre qual a língua falada em *Luna Papa* e por que a produção é considerada, afinal, italiana. Da Ásia, o pesquisador encontra outros títulos com este perfil, sendo que os festivais internacionais é que dão visibilidade a eles. Não festivais asiáticos, mas principalmente os de Veneza, Berlim, Karlovy Vary, Toronto e Sundance. São filmes que visam o público cosmopolita das grandes cidades. E Andrew sugere que o tráfego cinematográfico funcionaria melhor entre países que fazem fronteira. No entanto, cabe-nos questionar se considerarmos que os festivais de cinema no Brasil dão pouco espaço para os vizinhos latinos, por que somente num evento global como a Mostra estes filmes são mais valorados? Talvez porque a ideia do cinema do mundo exclua o que está perto. O “mundo” seria mais distante, mais radicalmente diferente e, por isso, mais atrativo.

Embora se possa localizar fortes movimentos em direção às práticas e a um pensamento em torno dos cinemas mundiais, o alargamento das possibilidades de acesso aos filmes de outros países é fenômeno recente. Em entrevista à revista *Teorema*, Dudley Andrew lembra que “nos anos 1980 surge um novo panorama. Filmes produzidos fora da Europa começaram a se tornar uma alternativa para o cinema de arte, que estava esgotado na Europa”. (ANDREW, 2012, p. 32)

Independente de predileções do público e nos preocupando em encontrar pontos de contato e de divergência entre conceitos vamos prosseguir no que está entendido como cinematografias periféricas. A propósito da citação de Andrew, que traz à tona a expressão “cinema de arte”, cabe reparar que ela foi usada e eventualmente ainda

o é como sinônimo de filme estrangeiro. Não sendo cinema comercial, ou seja, não sendo um filme produzido em Hollywood, é de arte. Este é ao menos o raciocínio predominante no mercado americano.⁴

Para demarcarmos melhor a concepção de filmes periféricos, já que o ponto de partida em que estamos todos de acordo é uma oposição ao cinema hollywoodiano, é oportuno citar Paul Cooke (in: DENNISON, 2013) quando fala de uma hierarquia cultural entre cinema comercial e cinema de resistência. Segundo ele, esta divisão é percebida com Hollywood produzindo “baixa cultura” (filmes caros e populistas), enquanto a “alta cultura” se traduz por filmes de orçamento mais baixo (idem, pp. 22-23). Ele supõe que esta dicotomia pode não ser sustentável de fato e menciona o exemplo de grandes produtores de filmes populares de entretenimento, Índia e Hong Kong. Estes gigantes fazem filmes “para consumo doméstico, regional e para o cinema diáspora” (idem, p. 23). Lembra ainda que filmes como *Ridicule* (Patrice Leconte, 1996) são “vendidos nos Estados Unidos como ‘cinema de arte’ simplesmente por serem legendados.” (idem, idem).

A linha de raciocínio de Cooke nos serve para reforçar o ponto de vista de que ser periférico não diz respeito meramente aos países de terceiro mundo, mas diz respeito aos países que “circundam” alegoricamente a produção dos grandes estúdios americanos pelo domínio do mercado mundial (com exceções como Irã, Turquia, Japão, China, Índia e França que ultrapassam 50% do *market share*)⁵. Num esforço de contextualização histórico-conceitual podemos admitir que a origem (teórica) dos cinemas periféricos esteja no âmbito econômico.

⁴ Richard Peña, professor de Film Studies da Columbia University School of Arts, em workshop promovido em Porto Alegre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em parceria com a Universidade de Columbia, afirmou que esta é uma definição de senso comum nos Estados Unidos: filmes estrangeiros, que representam 10% do mercado, são vistos como “cinema de arte” pelo simples fato de serem falados em outra língua. (Informação oral durante o workshop “Cinema e espaços alternativos: o futuro da programação de cinema e curadoria”, na UFRGS em 17/08/2015).

⁵ Para atualização dos dados de ocupação do mercado acessar o portal *Filme B.*

É o que faz Angela Prysthon, que define as bases para pensar as cinematografias periféricas a partir da ideia de Terceiro Cinema⁶, designação dos filmes feitos em países não desenvolvidos, com estética à margem do modelo hollywoodiano, preocupados em forjar uma identidade nacional.

Das novas ondas aos novos cinemas, passando pelos neo-realismos e cinemas livres, especialmente a partir do final dos anos 50, o cinema (e o estudo do cinema também pode ser incluído numa percepção mais abrangente do fenômeno) passou a ser fortemente marcado pela política, pelo engajamento, pela dissidência, pela opção pelas “margens”. (PRYSTHON, 2009, p. 80)

A autora reconhece que a relação do termo Terceiro Cinema com cinematografias periféricas precisa ser contextualizado, ela compreende que ele serve “para estabelecer uma unidade de cunho libertário e idealista” (idem, p.82). Prysthon localiza o cinema periférico no final dos anos 90 e início dos 2000 “como uma espécie de moda cultural dos grandes centros. Está quase que automaticamente preservado o ‘direito de exibição’ por essas ‘denominações de origem.’” (idem, p. 86). Cineastas como Jafar Panahi (Irã), Walter Salles (Brasil), Alejandro González Iñárritu (México), Fabián Bielinsky (Argentina) e Wong Kar-Wai (Hong Kong) são usados como exemplos de estética ou temática que deram um novo delineamento na “noção de Terceiro Cinema através do termo *world cinema* e do conceito de multiculturalismo” (idem, idem).

Neste cenário, podemos invocar o tailandês Apichatpong Weerasethakul, que ilustra adequadamente um perfil de cinema a circular nos festivais internacionais. Já a sua classificação como *world cinema* ou cinema periférico não seria tão fácil. Ele representa bem

6 O termo Terceiro Cinema apareceu no manifesto “Hacia un tercer cine”, escrito pelos cineastas argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas, publicado em 1969. Consideravam que o cinema americano era escapista e representava a burguesia (Primeiro Cinema) e o europeu se preocupava com o indivíduo, através do cinema de autor (Segundo Cinema). O Terceiro Cinema era coletivo, inspirado no anseio legítimo das massas, portanto era revolucionário.

todas as definições que o colocam como não hollywoodiano em termos de formato de produção e de escolhas estéticas e narrativas. Curioso notar, todavia, que ele pode ser enquadrado como *world cinema*, mas em seu país é periférico, alcançando bilheterias longe de expressivas. Em contrapartida, espectadores do Ocidente ficam fascinados pelo que traduzem como “universo fantástico, onde os mortos são personagens”.⁷ Críticos e pesquisadores tailandeses, porém, veem esta predileção como algo natural, já que a cultura é permeada por crenças que envolvem espíritos. Os espíritos são naturalizados na rotina da população e não são uma “questão”. Exemplo associado, Carlos Reygadas, do México: pratica um cinema difícil, não mira grandes bilheterias, e em outros países, mesmo os da América Latina, passa pela incompreensão quanto ao conteúdo das relações de classe que explora nos filmes. A percepção por plateias outras se dá mais pela proposta da linguagem, os tempos mortos, as sugestões de enredo e não propriamente o enredo. São diretores que emulam o abstrato e insuflam a imaginação do espectador. São compreendidos por estrangeiros, mas através de leituras diferentes.

CONCLUSÃO

Se *world cinema*, como expressão, parece abrangente demais, porque nele caberia inclusive filmes de tradição clássica hollywoodiana, preferimos nos situar, enquanto conceito, nas cinematografias periféricas. Está claro que esta defesa carrega em si um rasgo de arbitrariedade, pois se a noção de *world cinema* serve para os filmes da Mostra, a de “cinematografias periféricas” deveria servir também. Estamos todos tratando de um mesmo escopo. Pela amplitude do termo *world cinema* e pelas variáveis em torno do que seja periférico cada autor caminha pelo terreno exegético que mais se sente seguro. No entanto, se colocarmos o critério geográfico, de controle de produção e de um cinema de investigação de linguagem, nos parece que estar na periferia diz mais do que estar no mundo.

7 Ver artigo nosso “O Mekong de Apichatpong”, revista online Orson nº 3, 2012.

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, Dudley. “Um americano em Paris, com a cabeça na Ásia”, in: **Teorema**. Porto Alegre: Teorema Crítica de Cinema, dezembro, 2012.

DENNISON, Stephanie e LIM, Song Hwee (org). **Remapping world cinema - Identity, culture and politics in film**. Londres/Nova York: Wallflower, 2006.

_____ (org.) **World Cinema - As novas cartografias do cinema mundial**. Campinas: Papyrus/Socine, 2013.

HENNEBELLE, Guy. **Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LUSVARGHI, Luiza. **Cinema Nacional e World Cinema**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2010.

MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

MELEIRO, Alessandra (org). **Cinema no Mundo. Indústria, política, mercado** (5 vol.). São Paulo: Escrituras, 2007.

MOORE, Maria José; WOLKOWICZ, Paula (org). **Cines al margen - Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporâneo**. Buenos Aires: Librería, 2007.

PINTO, Ivonete. “O Mekong de Apichatpong”. **Revista Orson**. Pelotas, nº 3, pp. 136-143, jul., 2012. Disponível em: < <http://goo.gl/KgTRJV> >. Último acesso em: 30 de setembro de 2012.

PRYSTHON, Ângela. “Do Terceiro Cinema ao cinema periférico - Estéticas contemporâneas e cultura mundial”. **Periferia - Educação, Cultura e Comunicação**, Vol. I, nº I. PDF, online, 2009.

RISTOW, Fabiano. “Expoente do cinema de invenção, Luiz Rosemberg Filho diz que burocracia é ‘um fantasma padre’”. **Jornal O Globo**, edição online, 14/06/2015. Disponível em: < <http://goo.gl/Hle84d> >. Acesso em 15 de setembro de 2015.