

FERNÃO RAMOS

FERNÃO RAMOS

O Bandido da Luz Vermelha, de Rogério Sganzerla, *Matou a Família e foi ao Cinema*, de Júlio Bressane, *A Margem*, de Ozualdo Candeias. Produzidos sob o signo da rebeldia durante o auge da ditadura militar, da censura e da tortura, esses filmes fizeram parte de um movimento único dentro do panorama cinematográfico brasileiro: o Cinema Marginal. Reerguendo ideais deixados pelo Cinema Novo, seus diretores rejeitaram sistematicamente aderir ao cinema comercial, levando até as últimas conseqüências os limites que existiam entre a exibição de seus filmes e o que seria o objeto natural de sua ação, o povo. Neste livro, Fernão Ramos traça os contornos da produção marginal em São Paulo, Rio e Salvador entre 1968 e 1973 e apresenta a estética do lixo, além de reunir uma filmografia completa de todos os filmes do Cinema Marginal.

Áreas de interesse: Cinema, História.

CINEMA MARGINAL



CINEMA MARGINAL (1968/1973)
A REPRESENTAÇÃO EM SEU LIMITE

editora brasiliense

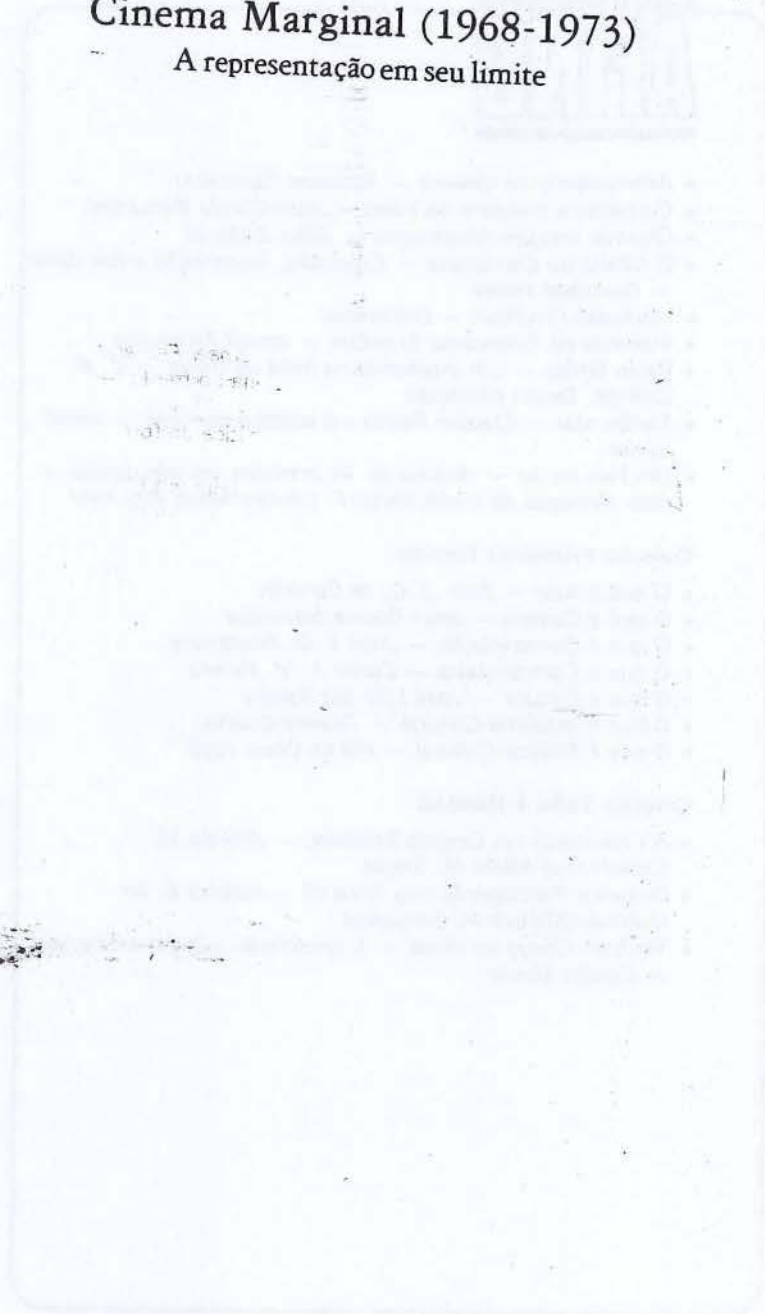


EMBRAFILME/Ministério da Cultura

12,00

Cinema Marginal (1968-1973)

A representação em seu limite



CINEMA MARGINAL
(1968-1973)

A representação em seu limite

Editorial da Editora

Editorial da Editora

1981

- Antropologia do Cinema — *Massimo Canevacci*
- Cineastas e Imagens do Povo — *Jean-Claude Bernardet*
- Cinema: Imagem-Movimento — *Gilles Delleuze*
- O Direito de Comunicar — Expressão, informação e liberdade — *Desmond Fisher*
- Hitchcock/Truffaut — *Entrevistas*
- Memória da Telenovela Brasileira — *Ismael Fernandes*
- Paulo Emilio — Um intelectual na linha de frente — *C. A. Calil/M. Teresa Machado*
- Sertão Mar — Clauber Rocha e a estética da fome — *Ismail Xavier*
- Um País no Ar — História da TV brasileira em três canais — *Alcir Henrique de Costa/Inimá F. Simões/Maria Rita Kehl*

Coleção Primeiros Passos

- O que é Ator — *Énio J. C. de Carvalho*
- O que é Cinema — *Jean-Claude Bernardet*
- O que é Comunicação — *Juan E. D. Bordenave*
- O que é Contracultura — *Carlos A. M. Pereira*
- O que é Cultura — *José Luiz dos Santos*
- O que é Indústria Cultural — *Teixeira Coelho*
- O que é Política Cultural — *Martin Cézár Feijó*

Coleção Tudo é História

- A Chanchado no Cinema Brasileiro — *Afrânio M. Catani/José Inácio M. Sousa*
- Cultura e Participação nos Anos 60 — *Heloisa B. de Hollanda/Marcos A. Gonçalves*
- Tio Sam Chega ao Brasil — A penetração cultural americana — *Gerson Moura*

Fernão Ramos

**CINEMA MARGINAL
(1968-1973)**

A representação em seu limite

EMBRAFILME/Ministério da Cultura

editora brasiliense
DIVIDINDO OPINIÕES MULTIPLICANDO CULTURA

1987

Copyright © Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo,
da Secretaria Municipal de Cultura.

Capa:

Deise Tomoco Oda

Revisão:

Carmen T. S. da Costa
Antonio C. M. Genz



editora brasiliense s.a.
rua da consolação, 2697
01416 - são paulo - sp.
fone (011) 280-1222
telex: 11 33271 DBLM BR

ao André, em memória.

A edição deste livro não teria sido possível sem a colaboração dos colegas da Área de Cinema da Divisão de Pesquisas do CCSP e o interesse e a paciência de Marília Garcia.

Agradeço igualmente à Fundação Cinemateca Brasileira, à Cinemateca do MAM e à Embrafilme.

Índice

Introdução	11
Variações sobre o tema da marginalidade no cinema brasileiro	15
Cinema Marginal: tentativa de uma definição	45
A estética marginal	115
Procedimentos de agressão: o horror e a imagem abjeta	115
Procedimentos de estilização: a construção do universo ficcional	126
A fragmentação narrativa	134
Filmografia indicativa do Cinema Marginal	143

"Mas seria necessário esperar a literatura 'abjeta' do século XX (que busca suas fontes no apocalipse e no carnaval) para compreender que a trama narrativa é uma película muito fina constantemente ameaçada de rompimento. Pois quando a identidade do narrado é insustentável, quando a fronteira sujeito/objeto estremece e mesmo o limite entre interior e exterior se torna incerto, a narrativa é a primeira interpelada. Se ela continua, no entanto, ela muda de figura: sua linearidade se quebra, ela procede através de rupturas, enigmas, atalhos, pontos em suspenso, encavalamentos, cortes... A um estado posterior a identidade do narrador e do universo destinado a lhe sustentar não se narra mais, mas se grita, se garranacha, com uma intensidade estilística máxima (...). A narrativa cede então diante de um 'tema-grito', que quando coincidente com os estados de alma incandescentes da subjetividade limite que nós chamamos de abjeção, torna-se o 'tema-grito' da dor-do horror."

Júlia Kristeva — *Pouvoirs de l'Horreur*

Introdução

Este livro foi escrito, em 1984, a partir de um projeto apresentado à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Para além da elaboração de um texto explicativo sobre o Cinema Marginal, pretendi aqui fixar seus contornos na medida em que avançasse na análise dos filmes e da época em que foram feitos.

Gostaria igualmente de colocar duas palavras em torno da metodologia utilizada. A formação do *corpus* de pesquisa, assim como a denominação dada ao conjunto de obras, foi elaborada a partir da hipótese (que é examinada no decorrer do texto) de que existiu, em um determinado período da história do cinema brasileiro, uma série de filmes possuindo traços narrativos singulares.

Sem cair em atitudes às vezes puristas, estabelecidas em torno de conotações secundárias atribuídas à palavra "marginal", considero ser esta a designação mais apropriada para este conjunto de filmes. Obviamente outros nomes (e temos vários: *udigrudi*, do lixo, da boca, *underground*, marginalizado, experimental, maldito, etc.) não devem ser encarados de forma exclu-

dente. É, no entanto, importante frisar que a língua é um patrimônio social. Querer, portanto, transformar o nome Cinema Marginal em, por exemplo, Cinema Marginalizado (porque o cinema, na verdade, foi marginalizado e na verdade nunca se propôs, etc., etc.) corresponde, a meu ver, à mesma ilusão de ignorar que em relação à língua e seus significantes o indivíduo cumpre um papel essencialmente passivo. O importante a frisar aqui é que a escolha do nome se relaciona muito mais com seu caráter propriamente lingüístico, enquanto signo utilizado socialmente para se referir mal ou bem a uma realidade determinada, do que a uma eventual adequação entre o conceito marginal e a realidade a que ele se refere. Esta adequação, como veremos adiante, se válida ao ser aplicada em grande parte da produção analisada, demonstra-se inadequada com relação a obras-chaves do período.

A delimitação do período histórico (1968-1973) deve ser igualmente encarada de forma “indicativa” e de maneira alguma excludente. O ano de 1968 foi escolhido por ser o ano em que começam a ser produzidos os primeiros filmes considerados “marginais” (poderíamos citar *Câncer*, de Glauber Rocha; *Hitler no III Mundo*, de José Agripino de Paula, *Jardim de Guerra*, de Neville d’Almeida; e *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla), além de se constituir uma data histórica com acontecimentos marcantes no Brasil e em todo o mundo. Para frisar o caráter indicativo do período poderíamos lembrar o filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias, 1967, que, por se tratar de uma exceção em vários aspectos, não justifica a meu ver o abandono do ano de 1968, mais significativo para uma demarcação histórica do Cinema Marginal. A data de 1973 talvez pudesse ser avançada para 1975 se preferíssemos dar uma abrangência maior ao período, seguindo a tradição de nossa sociedade em utilizar para suas efe-

mérides múltiplos do sistema decimal. No entanto, 1973 parece definir com mais precisão a produção histórica do Cinema Marginal enquanto grupo relativamente coeso. Eu estenderia a existência desta organicidade da produção até os filmes feitos no exterior, durante o exílio voluntário a que foram submetidos grande parte dos cineastas marginais. Na volta ao Brasil passam a seguir carreiras individuais, conforme o caso, ainda fortemente marcadas pela estética marginal, mas onde o caráter de “movimento”, o caráter mais conjunto da produção marginal, deixa de existir. O momento histórico já é outro e a força motriz que na virada da década impulsionou a singular extensão da produção marginal, havia cessado.

Para terminar esta introdução gostaria de frisar que parto para o texto propriamente com uma preocupação central: a de conseguir demonstrar que existe o meu objeto de pesquisa. Esta foi uma dúvida que me assolou durante muito tempo e que tem sido constantemente manifestada pelas poucas pessoas que se aproximaram mais detidamente deste conjunto de obras. Geralmente diluído e disposto de forma dispersa no tempo — confundido às vezes com o cinema independente que existe hoje e existiu na década de 50, ou com o cinema experimental que viria de Mário Peixoto e se estenderia até os experimentos dos cineastas atuais mais inventivos — o Cinema Marginal perde sua especificidade histórica e principalmente sua riqueza que é realçada num cotejamento mais próximo com o momento histórico crítico, e talvez por isso mesmo tão rico, em que foi situada acima sua produção mais significativa.

A caracterização do Cinema Marginal enquanto um “movimento” dentro do cinema brasileiro é problemática e será abordada no transcórre do texto. Sinto no entanto existir uma organicidade igual ou maior ao seu ponto de referência e também de partida: o Cinema

Novo. Da mesma maneira que considero falsa a questão de se uma obra pertence ou não ao Cinema Novo, não pretendo direcionar este texto no sentido de dar uma caracterização exaustiva do quadro de filmes que poderão ser denominados “marginais”. Trata-se de uma questão que gira em torno da própria cauda e para rompermos com este círculo vicioso é necessário que desloquemos seu eixo. Devemos buscar os traços estruturais de sua estética em um conjunto determinado de filmes e a partir daí, deste instrumental, nos lançarmos à análise de cada filme individual. A formação do *corpus* do Cinema Marginal será abordada mais detidamente adiante. Quisemos aqui apenas excluir de início uma perspectiva de análise por onde não pretendemos adentrar. Se ao final do texto tivermos desenvolvido um instrumental significativo para a análise dos filmes marginais, assim como para o próprio período histórico correspondente, caracterizando desta forma a organicidade do conjunto de filmes, teremos em parte alcançado nossos objetivos.

Variações sobre o tema da marginalidade no cinema brasileiro

O marginal e a marginalidade parecem ser figuras constantes no panorama do cinema brasileiro dos últimos trinta anos. Antes, no entanto, de nos aprofundarmos na discussão das formas através das quais este conceito aparece na história do cinema brasileiro, vamos nos deter um pouco no leque semântico atribuído à palavra “marginal”.

Numa consulta ao *Dicionário Aurélio* podemos perceber dois significados centrais, ambos intimamente relacionados com a produção de cinema no Brasil. O primeiro se refere a “estar à margem de, à beira de, ao lado de alguma coisa”, ou seja, próximo e relativo à significação da palavra “margem” para a qual, inclusive, nos remete o dicionário. O segundo significado já exprime uma postura ideológica de nossa sociedade com relação ao “estar à margem de” contido na primeira definição. A própria disposição das palavras no texto já é significativa: “pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei, vagabundo, mendigo ou delinqüente, fora da lei”. Junta-se, então, ao significado “estar à margem de”, quando pensado em termos sociais, a car-

ga pejorativa contida em “vagabundo” ou “delinqüente”. Para a compreensão da significação do Cinema Marginal dentro do panorama do cinema brasileiro, teremos de ter sempre presente esta conotação pejorativa inerente ao fato de estar à margem. Uma das principais características deste “cinema” está exatamente no deslocamento ideológico desta carga pejorativa, que passa a ser valorada de outras formas. O estudo deste deslocamento é um dos objetivos centrais deste primeiro capítulo.

A estrutura de produção que envolve a elaboração de um filme, enquanto objeto cultural e mercadoria numa sociedade capitalista, coloca como central a questão da marginalidade. Ao nos aproximarmos desta questão é imprescindível termos em mente o processo de produção característico do cinema numa sociedade capitalista industrial, assim como o conflito existente entre a realização do valor da mercadoria cultural no mercado e suas pretensões de refletir ou abordar uma realidade em contradição com esta estrutura. Mais detidamente poderíamos isolar três momentos na realização do valor da mercadoria cinematográfica, tendo sempre como parâmetro a questão da marginalidade: a produção da mercadoria, sua circulação no mercado (a distribuição) e a efetiva realização de seu valor através da exibição. Os altos custos envolvidos em qualquer produção cinematográfica fazem com que este esquema clássico da efetivação do valor de uma mercadoria na sociedade capitalista tenha para o cinema — para além de seu aspecto de lugar-comum — um especial interesse. Mais do que em qualquer outra arte, a produção do objeto cultural no campo cinematográfico se relaciona de forma estreita com a circulação do produto final e sua exibição. Não se trata apenas de uma vontade subjetiva inerente ao artista de “mostrar” seu trabalho, mas, além disso, uma necessidade ao nível da própria produ-

ção do objeto cultural e que interfere de forma especialmente intensa na sua elaboração.

A forma que este elo da realização do valor da mercadoria toma para o cineasta é o da “aceitação do público”. Dos esquemas de produção onde este último elo da cadeia condiciona de forma meramente matemática todos os outros estágios, até esquemas mais abertos para o imponderável e para a relevância da capacidade criativa do “autor”, este último estágio (a realização do valor da mercadoria-filme) parece ser uma espécie de fantasma, uma má consciência que atormenta os impulsos mais criativos dos “autores”. A esta “má consciência”, tão característica da prática cinematográfica, não escapa a produção do Cinema Novo e, como veremos adiante, teve a ela de pagar seu tributo o Cinema Marginal. Sobrepõem-se a esta questão, crucial para a compreensão da atividade cinematográfica, diversos discursos ideológicos que a problematizam, realçando ainda mais seu papel determinante.

O Cinema Novo, no início, aborda esta problemática dando ênfase a um pólo do processo (a produção) em detrimento dos seguintes (a circulação e a exibição). Não se trata, logicamente, de uma atitude consciente de desprezo e negação destes dois últimos estágios, mas um privilegiamento do papel criador da individualidade artística na realização do produto filmico. É o chamado “cinema de autor” a que se oporia o “cinema de diretor”. O cinema de autor permitiria a prática cinematográfica desvinculada das exigências opressoras do último elo (a realização do valor) e, dando ênfase à dimensão pessoal do autor e à individualidade de sua inspiração, possibilitaria a liberação do “artista” da dialética da mercadoria.

Glauber Rocha nos dá a medida desta “liberação” ao afirmar em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Bra-*

sileiro ser o “autor”¹ “o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política”. Tenta, desta forma, situar o plano da ação do autor na verdade, na ética e na política em oposição às leis que regeriam a ação do “diretor”, do mero “artêsão”, situadas ao nível do mercado, portanto do não-ético e do reificado: “o cineasta que pensa sobre a realidade é o autor cinematográfico (...) o diretor é o artêsão, é aquele que não tem ética (...) que ficou no comercialismo”.² Na medida em que as exigências deste mercado travestem a expressão da verdade às necessidades de realização do valor da mercadoria, cabe ao autor descobrir fórmulas que permitam sua desvinculação do esquema industrial. No entanto, esta separação, imprescindível para se atingir a verdadeira dimensão ético-política da obra não é simples e Glauber a percebe em todas as suas contradições: “o que lança o autor no grande conflito é que seu instrumento para esta ontologia” (a ontologia do cinema de autor) “pertence ao mundo objeto contra o qual ele intenciona sua crítica”.³

Este conflito aludido é sentido com intensidade pelo Cinema Novo e, sem dúvida, vai aparecer em toda sua dimensão nos dilemas sofridos pelo grupo no final da década de 60. Na época, no entanto (a *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* é de 1963 e a “Uma Estética da Fome”, de 1965), a “política do autor” tem como correlato imediato uma certa marginalização do Cinema Novo com relação aos esquemas industriais de produção e exibição, sendo determinante na forma nar-

rativa tomada pelos próprios filmes. Esta marginalização em relação ao cinema industrial chega a ser proposta explicitamente por Glauber Rocha em “Uma Estética da Fome”: “(...) por esta definição o cinema se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e a exploração”.⁴

O Cinema Novo, no entanto, não passaria impune pela experiência de tentar fazer o cinema existir fora do circuito industrial de produção e circulação. Atestam isto (e aqui não incluo nenhum juízo de valor) sua forma narrativa e o dilema que consistiu em seu relacionamento com o público. O privilegiamento do agente criador do objeto cultural, enquanto individualidade artística, tem como consequência o relativo desligamento deste autor individual dos vínculos que fazem com que o objeto produzido venha a ser exibido. Passa a ocorrer uma percepção do objeto artístico enquanto unicamente produção do artista. A consequência disto é um aprofundamento da expressão do “autor”, agora livre das amarras que o condicionavam a determinadas expectativas, com relação ao estágio “exibição” no processo de realização do valor da mercadoria fílmica. Esta liberação — que veremos aparecer de forma bem mais radical no Cinema Marginal — é ainda relativa no Cinema Novo. A ligação com o mercado não se manifesta tanto na forma de uma crítica à não-realização do valor do objeto cultural enquanto mercadoria, mas na presença de uma “má consciência”, difusa mas muito forte, relacionada à insuficiente realização da dimensão “política” da obra.

Esta dimensão política, conforme sentida e cobrada na época, se manifestaria na intervenção concreta do filme na “realidade” social através de um contato di-

(1) Rocha, Glauber, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 14.

(2) Rocha, Glauber, “O Diretor (ou O Autor)”, in Rocha, Glauber, *et alii*, *Cinema Moderno-Cinema Novo*, Rio de Janeiro, José Alvaro Editor, 1966.

(3) Rocha, Glauber, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 15.

(4) Rocha, Glauber, “Uma Estética da Fome”, *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, julho de 1965.

reto entre a obra e o público/povo. Ora, na medida em que o acesso ao público/povo está mediatizado pela relação capitalista de realização do valor mercantil, e que o Cinema Novo não consegue estabelecer circuitos alternativos de exibição fugindo desta lógica, o que se concretiza é um imenso fosso entre o primeiro estágio do processo da produção filmica (a produção do filme propriamente) e os seguintes (a distribuição e a exibição).

A isso vêm se acrescentar dois fatores agravantes. Em primeiro lugar, a intensidade da cobrança ideológica exercida no sentido da efetivação da “dimensão política” das obras, facilmente perceptível na leitura de textos e depoimentos da época. E, em segundo lugar, a forma narrativa que toma a liberação dos impulsos criativos do “autor” longe das amarras do mercado. Esta forma caminha no sentido de um questionamento radical da linguagem clássica do cinema e da percepção a que o público está habituado e dentro da qual dimensiona sua fruição. Dilema para o “autor” que não sabe mais à qual das vozes discordantes atender: se a que vem do seu interior e o leva a arrebentar com a forma e com o contato com o grande público; ou a que vem do exterior — ou talvez da parte crítica de seu ego — e que o culpa por uma não-interferência mais direta na realidade em favor da “imensa maioria da população”.

Na medida em que nega as próprias estruturas da sociedade em que se efetiva, a política do “autor” vai, aos poucos, aparecendo em toda sua complexidade. Para este trabalho interessa captar seu movimento, que não é uniforme, de uma posição inicial de tentativa de ruptura do esquema industrial e a conseqüente marginalização e busca de circuitos alternativos para uma posição cada vez mais forte, no interior do próprio Cinema Novo, no sentido de se alcançar o grande público através da inserção no mercado.

O discurso gerado pela contradição, embutida na negação do valor mercantil da mercadoria dentro de uma sociedade capitalista, gira, então, em torno da efetiva dimensão social da obra. Este é, a meu ver, um aspecto essencial para a compreensão do Cinema Novo e que, ao mesmo tempo, o distingue do Cinema Marginal. A falha geológica, por onde explodem todas as contradições de uma produção cinematográfica que “pertence ao mundo objeto contra o qual ela intenciona”, manifesta-se exatamente aí: na impossibilidade de o Cinema Novo alcançar uma dimensão “política”, de acordo com as necessidades e expectativas da época com relação a este termo.

A marginalidade a que Glauber se refere como proposta em seu manifesto e a situação de fato do Cinema Novo — sempre se debatendo sem sucesso em busca de um público mais amplo — se tornam ainda mais críticas pela valoração negativa existente com referência a qualquer atitude existencial de marginalidade relativamente aos interesses da “imensa maioria da população”. Para ilustrar este aspecto acho interessante observar o tom pejorativo utilizado por Carlos Estevam Martins, ideólogo do CPC (Centro Popular de Cultura), quando numa polêmica com o Cinema Novo, referindo-se ao isolamento a que este se vê relegado, diz que estes cineastas “estão querendo criar uma nova linguagem, por isso mesmo o que conseguem é ficar falando sozinhos”.⁵ Ora, “falar sozinho” é o que o Cinema Marginal fará durante anos na década seguinte, sem que ninguém venha lhe culpabilizar por isto. Já no caso do Cinema Novo, o remorso parece vir a cavalo: “a platéia solta piadas e prefere se divertir consigo mes-

(5) Martins, Carlos Estevam, “Artigo sobre Aristocratas”, *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3.10.1962, in Galvão, Maria Rita, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, p. 158.

ma, desinteressada daquela linguagem que de tão nova e diferente parece até estrangeira”, deixando assim a suspeita de que “no fundo, não estão lá com tanta vontade assim de falar com o povo”.

Trata-se, realmente, de uma suspeita a que o Cinema Novo está exposto e contra a qual se debate em vão. A pecha é forte e vários autores convivem com ela de maneira problemática. De um lado, a possibilidade de expressão da individualidade do autor geralmente em contradição com a forma clássica da narrativa; de outro, a necessidade, sentida principalmente ao nível ideológico, de comunicação com o público que, por sua vez, tem dificuldades em aceitar a nova forma narrativa. Numa entrevista concedida em 1966 por Joaquim Pedro de Andrade a Alex Viany na *Revista Civilização Brasileira*⁶ este dilema é expresso de forma exemplar. Joaquim Pedro, diante das colocações do entrevistador, refletindo alguns pontos abordados acima (“diz-se por aí que o cineasta em busca desta autoria, dessa afirmação pessoal, estaria fugindo da verdadeira arte popular”), desenvolve um surpreendente esquema de realização de roteiro como forma de fugir ao dilema. Esta construção teria estado em sua cabeça durante as filmagens de *O Padre e a Moça*, sendo que, no final, ele não a teria conseguido concretizar. Constitui o que ele chama de “um processo que tinha algo de engodo”, visando garantir a comunicação com a platéia: “era a tentativa de dar um primeiro plano tradicional para que ocorresse o *processo de comunicação* com a platéia”. Este primeiro plano tradicional se constituiria de “uma estória realista mais ou menos de folhetim”, já que “a estória do padre e da moça tinham elementos para assegurar esta comunicação”. Por trás deste primeiro

(6) Andrade, Joaquim Pedro, “Crítica e Auto-Crítica: O Padre e a Moça”, entrevista dada à *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 251.

plano tradicional ocorreria então o filme, que ele, como “autor”, elabora e onde “haveria outras significações e harmonias que não fariam falta essencialmente a quem só atingira o primeiro plano”. Esta complexa construção, buscando uma solução de compromisso para tentar satisfazer, de um lado, as exigências de intervenção “política” da obra e, de outro, a expressão da individualidade do autor no entanto fracassa: “a honestidade com que procurei fazer (o filme), na hora de desenvolver o roteiro e de dirigi-lo, fez com que essa primeira estrutura desmoronasse completamente. Eu passei a recusar uma porção de soluções conhecidas que permitiam essa comunicação fácil, porque percebia que era impossível conciliar”. A conciliação parece ter sido realmente impossível e o que se vê na tela é um filme onde a estrutura mais folhetinesca está ausente. Na continuação da entrevista, Joaquim Pedro nos deixa antever toda a dimensão do dilema a que está submetido ao tentar atingir esta “dimensão política”, considerada por ele como essencial na composição de um filme: “Para que um filme seja um instrumento político efetivo, é preciso primeiro que se comunique com o público visado. No caso de usar-se o cinema como instrumento revolucionário, é preciso que ele atinja a classe potencialmente revolucionária” e, no entanto, “os filmes feitos a partir de uma posição supostamente revolucionária fracassam justamente nos cinemas localizados em zonas habitadas pelas classes potencialmente revolucionárias”.

A intenção deste breve recorte na entrevista dada por Joaquim Pedro é colocar em evidência o dilema vivido pelo grupo do Cinema Novo, exposto ali claramente. O que se pode perceber através desta entrevista é que a relativa posição de marginalidade que os filmes ocupam — devido exatamente à desintegração da forma clássica e à expressão sem entraves do autor — inco-

moda e é motivo de um sentimento difuso de culpa na medida em que é confrontada com o discurso em torno da necessidade de uma dimensão política da obra.

Pode-se igualmente sentir a presença do discurso crítico da posição marginal — aí centrado na posição dos personagens dentro da diegese — no livro *Brasil em Tempo de Cinema*, de Jean-Claude Bernardet.⁷ Escrito em meados da década de 60 e plenamente imerso no “caldo cultural” que embala o Cinema Novo, o livro aponta com extrema agudeza para o fato de que os autores do Cinema Novo, embora pretendendo a representação do “povo”, acabam efetivamente por apresentar “uma classe média à cata de raízes e que quer representar na tela o seu marginalismo”.⁸ Jean-Claude, no entanto, não se atém a uma situação de fato e desenvolve todo um discurso em torno de como deveria ser este cinema da classe média. Parte, então, do ponto — que no desenrolar do texto aparece como um dado *a priori* — de que estes filmes de classe média deveriam retratar o povo e não o próprio universo marginalizado da classe média. A não-existência no horizonte do livro da possibilidade de valorização de um personagem marginal, que dentro de sua marginalidade realiza mal ou bem uma opção de vida e nega assim maiores vínculos com a alta burguesia ou com as classes populares é, a meu ver, significativa. Demonstra a existência de toda uma produção cinematográfica que se choca com o discurso vigente e com as próprias intenções dos autores. O livro de Jean-Claude Bernardet foi o primeiro que apontou para isso, mas ele próprio acaba enrolado por sua teia ao pretender exigir de um filme de “classe média” o que este não tem condições e, às vezes, inte-

(7) Bernardet, Jean-Claude, *Brasil em Tempo de Cinema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 251.

(8) *Idem, ibidem*, p. 38.

resse em mostrar. Quando a análise se aproxima mais dos filmes se nota uma nítida torcida do autor no sentido de que caminhem para a representação de personagens autenticamente populares. A narrativa, no entanto, parece repetidamente teimar em não satisfazer o gosto do crítico e permanece sempre um passo aquém do que seria o “bom filme”. A valorização dada, então, à mimese da “classe média representando seu marginalismo” é negativa.

A marginalidade, portanto, tanto ao nível diegético como ao da distribuição e exibição dos filmes, constitui uma contradição que insiste em persistir embora seja ponto passivo que se trata de algo a ser combatido. Mesmo a marginalidade que alguns defendem (a relativa ao cinema industrial) nunca é pensada em termos absolutos. Já em direção ao final da década começa, no entanto, a ficar clara uma diferença na postura de diversos diretores quanto à maneira de se ultrapassar esta posição marginal e se atingir “os amplos setores da população”. O desenvolvimento desta posição toma uma forma que cada vez mais se desliga do discurso armado em torno da “dimensão política” da obra para se fixar em termos de “necessidade econômica” e “realização pessoal”, como justificativa para a busca de um público maior.

Significativo desta paulatina transformação é o texto de Gustavo Dahl⁹ publicado na *Revista Civilização Brasileira*, em março de 1966. Seguindo uma postura que permitiu (numa entrevista à mesma revista, em 1965) que ele se colocasse como tendo “a fama de reacionário de minha geração”, Gustavo Dahl aborda de forma direta o problema da relação com o público, situando este aspecto ao nível de uma relação econô-

(9) Dahl, Gustavo, “Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais”, *Revista Civilização Brasileira*, nº 5/6, Rio de Janeiro, 1966, p. 193.

mica de mercado. Depois de dizer que “a maravilhosa alquimia, pela qual alguns visionários transformam prejuízos financeiros em altas manifestações da cultura brasileira tornou-se insustentável”, propõe cruamente “a transformação da estrutura semi-industrial do cinema brasileiro” (leia-se cinema de autor) “numa estrutura verdadeiramente industrial, através da difusão da mentalidade empresarial”. “O sistema de produção isolada” (leia-se cinema de autor) “revelou não só sua ineficiência econômica mas também sua impossibilidade de romper as barreiras que mantém nossa indústria cinematográfica no estiolamento.” A proposta aí é clara e em flagrante contradição com as intenções iniciais do Cinema Novo. Mais do que isto, ela não aponta em direção ao discurso relativo à dimensão necessariamente política da obra para a problematização da questão da marginalidade, mas vai diretamente aos aspectos relacionados à produção da obra cinematográfica. O texto é ainda mais incisivo: “Não participando de etapas importantes da fabricação do filme, como os trabalhos de laboratório e o estúdio de som, e desligado do distribuidor e do exibidor, peças fundamentais em sua venda, o produtor independente perde absolutamente o controle de seu produto e de seu capital”. A postura explicitada é, portanto, claramente a favor de uma maior interligação entre “o produtor independente” (o autor) e as amarras inevitáveis de uma produção visando o mercado.

Este posicionamento do grupo do Cinema Novo, cada vez mais a favor de um cinema espetáculo ligado a esquemas industriais de produção, não será realizado sem profundas divergências internas e acusações de “adesão ao inimigo”. É, no entanto, dentro do universo colocado por esta questão que a problemática do marginalismo se desloca imperceptivelmente para fora do Cinema Novo e começa a existir em “oposição”

a ele. Não que ela tenha sido completamente abandonada por este, como veremos ainda por sua presença constante em discursos elaborados durante a década de 70, mas sim que deixa de existir, enquanto contradição insolúvel, para se tornar objeto localizável de crítica.

A questão é complexa, pois seus fios aparecem às vezes embaralhados. O que é claro, no entanto, é que alguns elementos do grupo do Cinema Novo endossam as idéias explicitadas acima no artigo de Gustavo Dahl e partem para a “alegoria-espetáculo” e o filme em cores como uma tentativa (aliás não bem-sucedida) de se atingir o grande público. Deixam, no entanto, para trás uma série de jovens que, tendo se identificado com algumas posições iniciais do Cinema Novo, acabam por radicalizá-las, distanciando-se, assim, do grupo que na época avançava em direção oposta. Estes jovens, que no início faziam parte do que alguns jornalistas chamavam “cinema novíssimo” (1966-1967), acabam, na evolução dos fatos, por matar o pai que antes idolatravam assumindo os seus mais ultrajosos farrapos.

Glauber Rocha, num artigo intitulado “Udigrudi: uma velha novidade”,¹⁰ nos dá a exata dimensão da distância entre os dois grupos. Como bom “xerife tenebroso” (a expressão é de Júlio Bressane) do grupo mais velho ataca os novos cineastas que estão despontando numa trilha, cujo abandono parece trazer alguns problemas de consciência para o Cinema Novo: “Os jovens cineastas Tonacci, Sganzerla, Bressane, Neville e outros de menor talento levantaram-se contra o Cinema Novo, anunciando uma velha novidade: cinema barato, de câmara na mão e idéia na cabeça”. Sem dúvida, trata-se de uma “velha novidade” que, no entanto, exatamente por ser velha e cada vez mais esque-

(10) Rocha, Glauber, “Udigrudi: uma velha novidade”, *Arte em Revista*, nº 5, São Paulo, Kairós, maio de 1981.

cida e distante da prática do Cinema Novo faz dela um pólo de conflito.

A polémica entre o Cinema Novo e os “jovens cineastas” é, às vezes, vista com as lentes trocadas. Muitas das propostas contidas no discurso destes “jovens” e, principalmente, as relativas a uma produção distante dos circuitos industriais, de cinema barato, câmara na mão, etc., consistem apenas, como frisa Glauber no artigo, numa reciclagem de propostas antigas do Cinema Novo. As condições ideológicas da época (1968-1970) propiciam, então, que algumas destas propostas antigas sejam reativadas, agora de maneira mais contundente e sem o freio a que elas foram submetidas quando do seu aparecimento no começo da década.

Refiro-me, em especial, à desvinculação do elo exibição do processo de produção do objeto cinematográfico industrial, implicitamente existente nas colocações em torno do cinema de autor. A esta desvinculação vem se adicionar um dado novo que permite a radicalização desta postura. A problemática da marginalidade no cinema brasileiro — quando situada historicamente por volta de 1970 — tem, a meu ver, a singularidade de não conter em seu horizonte o discurso, extremamente recorrente no começo da década, em torno da necessidade efetiva de uma intervenção da obra na realidade concreta de maneira a transformá-la.

“Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se escolhamba”, esta conhecida frase pronunciada em *O Bandido da Luz Vermelha*, filme de Rogério Sganzerla (1968), dá, a meu ver, a dimensão exata das transformações sofridas pela ideologia estabelecida em torno da necessária inserção da obra no social durante o transcorrer da década. Primeiro uma constatação crua: “a gente não pode fazer nada”; a seguir, a atitude que se segue ao fato consumado: o avacalho e o escolhambo; ou seja, na medida em que eu posso avacalhar,

não tenho nenhum vínculo com atitudes construtivas de ação. O avacalho é a ação desordenada, uma ação que não se propõe um alvo definido e que retorna para sua própria incapacidade de maneira afirmativa. Daí, talvez, a pecha de “irracionalidade” comumente atribuída aos filmes que estes “jovens autores” produziam no começo da década de 70 e que aparece como um dos poucos adjetivos que a crítica da época conseguiu encontrar para refletir sua perplexidade diante de obras que fugiam completamente a determinados padrões convencionais de representação.

Retomando as colocações feitas atrás temos, então, um quadro em que determinadas prioridades com relação à efetiva realização “social” da obra cinematográfica — e que eram encaradas como prioritárias inclusive para a definição da qualidade estética destas — aparecem agora como secundárias e distantes do centro nevrálgico do universo ideológico destes novos autores.

Importante, sem dúvida, para a compreensão deste deslocamento é um estudo mais aprofundado da época histórica em que se situa (virada da década de 60). Poderíamos lembrar que esta coincide com o fechamento político do regime militar provocando o definitivo desmoronamento das ilusões reformistas nutridas durante os anos 60 por boa parte da intelectualidade brasileira, com a qual se identificavam os produtores de cinema aqui analisados. Junto com este desmoronamento e a conseqüente incapacidade ou impossibilidade de uma ação política nos termos anteriormente estabelecidos surge um clima especialmente carregado de tensão onde o terror e a paranóia parecem dar o tom predominante. A tortura física nesta época extravasa o gueto do submundo em que sempre foi praticada e passa a atingir os filhos excluídos de uma classe média desiludida. A própria evidência pessoal, que a prática cinematográfica tem o dom especial de colocar os seus au-

tores, destaca sobremaneira os diretores, acentuando, assim, as perseguições e a paranóia. Este clima, em que delírio e realidade muitas vezes se misturam, tem como pano de fundo não tanto a revolta, mas o terror. E, dentro deste terror, o horror, principalmente o horror do dilaceramento corporal contido na perspectiva da tortura.

O clima é de completa impossibilidade de ação e de constante constrangimento de intenções em face de uma realidade bruta que se torna inacessível e excludente. A questão da marginalidade dentro deste quadro ganha contornos mais fortes. A postura marginal começa a evoluir da definição pejorativa, contida na semântica de dicionário apresentada no início, para uma valoração positiva e que vai se constituir em lema e bandeira de toda uma geração. Os grandes circuitos industriais de produção e difusão cinematográficos são completamente desprezados (procedimentos idênticos ocorrem em outros circuitos culturais) e identificados como inerentemente aliados à estrutura opressora que a postura marginal pretende questionar. A obra de arte passa a ser elaborada (e isto, como foi dito atrás, é particularmente problemático no caso do cinema) sem que esteja no horizonte sua veiculação. A estrutura excludente da sociedade faz com que o cineasta marginal dê as costas para a exibição de sua obra, na medida em que esta exibição distante não aparece como uma realidade tangível, interagindo, assim, na feitura da obra. Este quadro admite vários matizes, quando relativos à produção do Cinema Marginal, que serão abordados mais detidamente no capítulo seguinte. No entanto, sua validade se mostra como referência geral a partir da qual os diferentes cineastas se posicionam com um grau maior ou menor de proximidade.

A marginalidade encontra, então, um quadro extremamente propício para seu desenvolvimento e pode

mesmo ser considerada como um elemento central para a caracterização do período. A principal contradição embutida nas propostas de “cinema de autor” elaboradas pelo Cinema Novo desaparece. A realidade política e social excludente impede e, principalmente, desobriga uma vinculação maior entre a obra produzida e sua destinação social. O aspecto da “desobrigação” é fundamental no caso, pois os cineastas marginais perdem o “sentimento de culpa” relativo a este aspecto, tão bem expresso atrás, na entrevista de Joaquim Pedro de Andrade. A dimensão redentora de um trabalho em prol de terceiros, este aspecto um pouco cristão, um pouco altruísta do Cinema Novo, desaparece para ceder espaço a um mundo ficcional que alterna entre a “curtição” e o “horror”, mas tendo sempre como referência a própria classe média, os próprios produtores dos filmes, os seus terrores, suas angústias e seus prazeres.

Estes últimos (os prazeres), assim como os primeiros (os terrores), são completamente libertos e explodem com violência nas telas. Constituem estes termos a antinomia básica do Cinema Marginal (curtição/horror) sobre a qual voltaremos ainda diversas vezes no decorrer do texto. Para definirmos com maior precisão a dimensão que esta postura de “curtição” introduz no universo ideológico do cinema brasileiro conforme delineado na época, vamos nos remeter a um filme do Cinema Novo e analisar seu posicionamento em face do prazer sexual, intimamente relacionado a este aspecto.

É comum, ao lermos artigos do período, depararmos com críticas de cineastas marginais a respeito do “ascetismo” do Cinema Novo e do lado pouco desenvolvido do erotismo em seus filmes. Poderíamos pensar o lado erótico dos marginais (que é bastante acentuado) como relacionado à metade “curtição” que nos referimos, aparecendo em contraste à elegia do trabalho e da ascese consciente do operário, presente principal-

mente em alguns filmes da primeira fase do Cinema Novo.

No filme *Cinco Vezes Favela*, por exemplo, produção do CPC de 1962, no episódio “Zé da Cachorra”, de Miguel Borges, esta dicotomia é claramente expressa. A personagem do burguês — dono do terreno de uma favela que tenta desapropriar os favelados — é identificada ao erotismo das mulatas que aí toma a forma de lascívia. Quando o capanga do burguês vem dar a notícia de que a favela se revoltou, encontra o pai e o filho no jardim com uma mulher em pose erótica, de maiô, sentada numa cadeira de praia. Enquanto o capanga relata a situação, a câmera percorre o corpo da mulher estendida. Uma montagem paralela estabelece a relação de causalidade entre a exploração do povo pelo burguês e o erotismo que exala das pernas da mulata. A seguir, o burguês recebe um grupo de favelados que vem negociar. A montagem paralela, com suas conseqüências conotativas, funciona outra vez: enquanto o burguês negocia e, portanto, explora os favelados tentando conseguir suas terras, duas mulheres em posturas de luxúria e ao som de *jazz* rolam numa cama, rindo alto e balançando um véu de seda (cena que nos lembra bastante algumas imagens do Cinema Marginal). O mundo do trabalho e da “conscientização” é aí oposto ao universo da curtição do prazer erótico (reduzido à luxúria), relacionado com a exploração. Ou seja, a questão do prazer aparece como diretamente vinculada à negação do trabalho (e, portanto, à exploração) e daí limitada em sua fruição. A ordem familiar aparece igualmente no filme como o baluarte do mundo do trabalho em oposição ao prazer/luxúria. Logo no início do episódio, o capanga chega ao palacete do burguês com as notícias da revolta. O pai aflito vira-se para o filho (este também com algumas mulheres em volta): “eu acho que a farra acabou” (referindo-se à revolta). Ao

que o filho responde (enganado): “mas mamãe só volta quinta-feira”. Duas são, então, as ameaças ao mundo corrompido do prazer/luxúria: uma é a volta da mãe que reinstaura a ordem familiar; a outra, a revolta dos favelados também destinada a findar com a situação anômala da família.

Em um outro episódio do mesmo filme (“Um Favelado”, de Miguel de Farias) o favelado é ludibriado por um malandro que quer explorá-lo, induzindo-o a realizar um furto. Quando aquele chega na casa do bandido, a câmera focaliza detidamente uma mulata sensual sentada a seu lado que envia ao favelado olhares que parecem ser incompreensíveis para sua pureza. O corpo da mulata é explorado diversas vezes, lentamente, pela câmera, enquanto o malandro a seu lado tem um olhar parado. A sensualidade que emerge da cena é, no entanto, canalizada no sentido de identificar a perfídia do malandro com o erotismo de sua mulher. O favelado, em sua pureza idealizada, não entende a ambas. A possibilidade da conscientização e posterior revolta é determinada por sua desvinculação das estruturas sórdidas do mundo capitalista. O prazer erótico aparece como uma dimensão deste mundo na medida em que mancha a pureza do favelado, agora identificada a uma pureza que lembra bastante (talvez com o sinal invertido) ao ascetismo pregado pela ética protestante. O mundo do trabalho surge em oposição ao mundo do prazer: a um é identificado o povo, o favelado; ao outro, o burguês. Como trabalho e prazer são duas estruturas geralmente opostas na atividade humana, a sobreposição destes conceitos ao caráter dualista da oposição operário/burguês é facilmente realizada.

Reduzir a questão do erotismo no Cinema Novo a este aspecto (e principalmente a este filme) é empobrecer uma problemática mais complexa e cheia de nuances. Não obstante, considero, dentro desta questão,

como pertinente o quadro traçado acima. Interessaria aqui, para a nossa análise, a percepção da manifestação da parte crítica do ego associada à sexualidade enquanto discurso com tonalidades políticas. No caso do Cinema Marginal, a proclamação de uma suposta sexualidade livre de culpas e pecados será um dos pontos centrais de sua ideologia.

Em oposição ao prazer relacionado à dimensão do sofrimento que causa a terceiros, o discurso “marginal” elabora este prazer como algo a ser vivenciado e que se legitima em relação à própria sensação que proporciona ao indivíduo em sua singularidade. O ser “odara” — para utilizar um termo cunhado por Caetano Veloso a partir deste universo ideológico — e o descompromisso inerente a esta postura constituem uma das facetas centrais a que me refiro ao aludir ao termo “curtição”. O centramento das atenções do sujeito em torno de seu próprio corpo (do próprio umbigo), de forma a deixá-lo “odara”, constitui a medida da abertura permitida ao prazer.

Esta postura vai de encontro a toda uma ideologia não definida — difundida principalmente a partir dos Estados Unidos — que começa a penetrar em camadas da classe média dos grandes centros urbanos e que se convencionou chamar de movimento *hippie* ou “contracultural”. À realidade de per si excludente se vem somar este quadro ideológico, caracterizado por reivindicações de marginalidade em relação à sociedade como um todo.

Poderíamos lembrar aqui a outra opção de ação “marginal”, delineada na época, referente à ação de grupos armados de esquerda. Os contatos entre estes grupos e os cineastas marginais, embora esparsos, chegaram a ocorrer em diversos níveis, deixando marcas inegáveis no próprio material narrativo dos filmes. Júlio Bressane, que já havia conhecido Marighella em

Cuba, em 1967, declara que na época nutria “uma grande admiração e carinho pelo terrorismo”, principalmente por seu lado de *thriller*, “pela emoção de viver a coisa proibida, o lado suicida, proibido do perigo”. Ainda segundo Bressane, “o manual do guerrilheiro urbano deu muito cinema, a Belair tem muito disso, de fazer um filme em três, quatro dias, montar no negativo, fazer filme com um preço cem vezes menor que o produto”.¹¹ As distinções ideológicas entre as duas posturas marginais, no entanto, existem, e tendem a se acentuar durante o transcorrer da década de 70.

Um dos aspectos principais para entendermos o discurso da “contracultura” reside, como disse atrás, no centramento do universo ideológico em torno do próprio ego, do mundo pessoal, do “eu” mais íntimo do autor. Este centramento permite a “curtição” referida, o usufruir de uma série de coisas relacionadas ao prazer do sujeito, muitas delas condenadas pela ideologia retratada, por exemplo, no filme de Miguel Borges. Nos objetos passíveis de “curtição” — e que se chocam não só com a sempre criticada moral burguesa, mas também com todo um quadro ideológico que boa parte do Cinema Novo se identificava — estão, certamente, as drogas, o sexo livre, o não-trabalho, a falta de um objetivo “válido” na ação. Deslocados no espaço e na sociedade oficial, os personagens elaborados pela ficção marginal erram no vazio. Longe, no horizonte, às vezes no meio de muitos fragmentos, vislumbra-se o resto da sociedade, suas necessidades, suas obrigações. E, no entanto, algo parece incomodá-los. Além da possibilidade ilimitada do prazer, alguma coisa de outro

(11) Bressane, Júlio, Depoimento, Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

existe que faz com que o “horror” e a “abjeção” sejam traços centrais da representação marginal.

De um lado teríamos, então, a experimentação do prazer que transparece na ausência de uma teleologia quanto à ação dos personagens. Errando sem destino, sem causa e sem objetivos pelo mundo, suas ações são, geralmente, direcionadas pelo experimentar, pelo curtir de determinadas experiências que lhe são colocadas por um destino diegeticamente gratuito e inexplicável. Estas experiências, no entanto, não são vivenciadas de forma tranqüila, apesar da ausência de uma causa aparente. Tudo se passa como se, estando o campo aberto para o usufruto do prazer, alguma outra força imprimisse dentro deste (talvez excessivamente aberto) a dimensão do horror e da abjeção que, como extremos, parecem coincidir.

Dentro da ideologia da “contracultura”, característica do início dos anos 70, a conjuntura política particular do Brasil parece ter acrescentado um novo fator, condizente com nossa realidade: o terror. Todo o discurso em torno da experimentação do prazer se choca com um universo de repressão à individualidade extremamente brutal. A distância ideológica entre grupos armados de esquerda e cineastas marginais não aparece como suficiente aos encarregados da repressão para eximir estes últimos de toda a culpa. A própria atitude de contestação serve como motivo para perseguições. Alguns cineastas do grupo analisado chegaram a ser presos, muitos foram seguidos, tiveram suas casas revistas, foram intimados a prestar depoimentos, etc. E, ao fundo, dando o tom a este ambiente um tanto paranoico e que permite dimensionar muito do que vemos expresso na tela quando analisamos os filmes marginais, a perspectiva da tortura e do dilaceramento corporal.

Este sentimento de terror, inerente a qualquer ten-

tativa mais efetiva de participação e interferência na realidade social, realça a postura de marginalidade. A censura se reforça, o retorno econômico dos filmes há muito deixou de ser viável. A própria representação estética que estes cineastas elaboram tende a se direcionar em posição inversa ao caminho, também extremo, que tomam as condições necessárias para a efetiva exibição social da obra cinematográfica. Os extremos se radicalizam e o elo “exibição”, do processo de produção da mercadoria-filme, se rompe definitivamente.

Diversos filmes marginais foram censurados (entre outros poderíamos lembrar de: *Barão Olavo*, *o Horrtivel*, *A Família do Barulho*, *Hitler no III Mundo*, *República da Traição*, *Bárbaro & Nosso*, *Jardim de Guerra*, *Orgia ou o Homem que Deu Cria*, *Os Monstros de Babaloo*, *O Despertar da Besta*) ou tiveram negados o certificado de “boa qualidade”, o que é bem significativo da postura ideológica dos “marginais” e seu conflito com as instituições sociais encarregadas da veiculação da mercadoria-filme. Márcio Souza, cineasta do grupo marginal que depois se tornou conhecido romancista, comenta um destes “vetos”: “com o filme pronto tentei participar do Festival de Brasília de 1970, mas o filme não foi liberado pela censura por ‘falta de condições técnicas’. Positivamente o deboche não é uma linguagem entendida por aqui”.¹²

De um lado, temos, então, um sistema em todos os sentidos refratário à produção dos cineastas marginais e, de outro, uma produção que cada vez mais se torna refratária a qualquer sistema de exibição, por mais aberto que seja. São, sem dúvida, dois extremos que se conjugam e que dão toda a dimensão da “margi-

(12) Souza, Márcio, “Bárbaro e Nosso — Imagens para Oswald de Andrade”, trecho de carta do autor, constante da ficha técnica do filme, Fundação Cinemateca Brasileira.

nalidade” a que está sujeito o cinema feito por estes “jovens autores” no começo da década.

Devemos, no entanto, traçar alguns parâmetros neste quadro de marginalidade. O grupo paulista dos cineastas marginais — principalmente os mais ligados aos produtores da Boca — conseguiu uma boa inserção no mercado de exibição, apesar de esteticamente próximo do restante da produção marginal. Alguns destes filmes chegaram a ter um bom lançamento batendo mesmo recordes nacionais de público pagante e arrecadação. Essencialmente, no entanto — e isso se refere também ao grupo de São Paulo —, a tendência geral existente entre 1968 e 1973 é de um progressivo afastamento do mercado exibidor.

Apenas como ilustração deste movimento poderíamos citar o caso de Rogério Sganzerla, que começa produzindo *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), fazendo a seguir *A Mulher de Todos* (1969), ambos com produção final e distribuição asseguradas por produtores da Boca, com relativo sucesso de público e bom retorno financeiro. As produções seguintes realizadas na Belair (produtora criada por Rogério Sganzerla juntamente com Júlio Bressane), durante o ano de 1970, radicalizam alguns elementos estéticos contidos em seus dois primeiros filmes e acentuam a ruptura com relação a possíveis expectativas de aceitação por parte do público espectador. *Copacabana Mon Amour*, *Betty Bomba*, *a Exibicionista*, que depois virou parte de *Carnaval na Lama* e *Sem Essa Aranha*, trazem em sua narrativa um completo despreendimento em relação ao mercado exibidor que uma obra como *A Mulher de Todos* não contém. É importante frisar que o que está aí em jogo não é uma atitude consciente do diretor em termos de concessões que devem ou não serem feitas ao público ou ao produtor. O nível a que estamos tentando direcionar a análise se refere às determinações que a ausência da

perspectiva e da necessidade de exibição exerce sobre a narrativa do filme.

Nos primeiros anos da carreira de Neville d’Almeida, poderíamos igualmente detectar um direcionamento parecido. Partindo de um filme como *Jardim de Guerra* (1968), onde apesar da fragmentação narrativa existem fortes ingredientes para um contato mais intenso com o grande público, caminha em direção a filmes como *Piranhas no Asfalto* (1970) e *Mangue Banque* (1971), nos quais esta relação é extremamente dificultada. Na carreira de Júlio Bressane e de outros cineastas da época não seria difícil encontrar um direcionamento parecido, na medida em que finda a década de 60. Para alguns cineastas (e não são poucos) este progressivo aprofundamento num modo de produção marcado pela marginalidade dificulta, após o esgotamento de seu período mais fecundo, a continuidade da carreira desviando-os para atividades paralelas à criação cinematográfica (propaganda, crítica) e criando, dentro do Cinema Marginal, um enorme número de cineastas de um filme só. Quando por volta de 1972-1973 o auge do *boom* marginal começa a declinar e estas condições específicas de produção deixam de existir, poucos são os que conseguem manter uma atividade cinematográfica voltada para a narrativa ficcional.

À conjuntura histórica traçada atrás vem se juntar um fator determinante que vai caracterizar uma parte dos filmes destes cineastas. O ambiente irrespirável existente no país no início dos anos 70 chega a um nível de tensão limite que obriga uma boa parte dos cineastas a emigrar em direção à Europa. Embora nem sempre coincidindo na época e na região geográfica escolhida para o exílio (Londres — onde já se encontravam Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros expoentes do tropicalismo — parece ter sido o local preferido), estiveram no exterior: Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Neville

d'Almeida, Andrea Tonacci, Sylvio Lanna, Elyseu Visconti, Geraldo Veloso, Luiz Rosemberg e outros.

O fator "marginalidade" é, então, ainda mais realçado por esta produção no exílio. Qualquer pessoa tendo vivido um período no exterior pode aquilatar o aspecto de marginalidade inerente a esta vivência. A isto vem somar-se toda uma ideologia própria da época já abordada atrás, que propunha explicitamente formas "alternativas" e "marginais" de convivência com a sociedade industrial capitalista. O contato mais próximo com essa ideologia, irradiada principalmente a partir do Primeiro Mundo (as tentativas de comunidades alternativas defendidas pelos *hippies*, as experiências alucinógenas, a música inglesa e americana), é feita de forma intensa. A produção no exílio não é muito extensa em termos de produtos acabados. Além dos poucos filmes concluídos existem filmagens documentando viagens, filmes começados no Brasil e montados no exterior, e produções mais ou menos caseiras nunca terminadas. Temas que já estão presentes nos primeiros filmes marginais encontram agora uma dimensão mais definida ao se confrontarem com a realidade social que inicialmente os elaborou: consumo de drogas; sexualidade livre e fora dos padrões institucionais; desprezo pelos valores tradicionais tais como a família, a propriedade, a carreira profissional; a exaltação do não-trabalho e da preguiça; a aparência suja e descuidada desprezando valores de comportamentos cotidianos (maneira de andar, de se vestir, etc.); abandono do universo de realização "burguês" para uma vida alternativa em lugares isolados (o famoso pé-na-estrada); reivindicações relativas a grupos marginais tais como os negros, homossexuais, índios, mulheres, etc.

Estes temas esboçam um quadro ideológico bastante distinto da problemática e do questionamento social levantado pelo Cinema Novo. Desde 1968, em fil-

mes como *Jardim de Guerra*, de Neville d'Almeida, ou mesmo em *Câncer* (este produto da metade esquizofrênica de Glauber Rocha), ou ainda em *Meteorango Kid* (1969), de André Luiz de Oliveira, o discurso relativo a esta temática começa a penetrar dentro do universo ideológico do cinema brasileiro e irá caracterizar a seguir, de maneira marcante, a ideologia do Cinema Marginal.

Esta postura irreverente com relação a uma série de valores tidos como "válidos" e o questionamento de discursos competentes em torno de "responsabilidades sociais" permite uma atitude irônica e descompromissada em relação ao próprio filme, ao mundo do cinema e à realidade concreta que circunda o cineasta. Este procedimento, que atrás denominamos de "curtição", tem um pouco do antropofagismo característico do tropicalismo na medida em que deglute esteticamente, sem preconceitos, a totalidade das representações que cercam o artista, para depois devolvê-las numa forma estética que tem algo a lembrar um procedimento de colagem.

Analisando a atitude dos cineastas em relação à própria obra nos remetemos a uma visão do mundo como uma grande piada e de sua obra como o espelho através do qual eles parecem fazer uma imensa gozação. Declarações da época são neste sentido contundentes e desnorteadoras. A postura de "avacalho" que a maioria tomou em relação ao cinema "sério", de arte, pretendido pelo Cinema Novo, é sintoma da "curtição". Neste sentido é que seus integrantes diziam fazer filmes "impuros e pretensiosos", ou ainda estar "buscando aquilo que o povo brasileiro espera de nós desde a chanchada: fazer do cinema brasileiro o pior do mundo".¹³

(13) Sganzerla, Rogério, Declaração contida em um artigo intitulado "A Mulher de Todos", publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20.2.1970, caderno B, p. 4.

Rogério Sganzerla se refere a seus filmes como “filme-cos”, e diz ter como objetivo o “autopastiche”.¹⁴ Numa declaração à revista *Veja*, em 1968,¹⁵ o mesmo cineasta diz estar preparando um filme (não realizado) com Gilberto Gil e que se chamaria *O Índio e a Vampira* e acrescenta: “vai ser um filme voluntariamente ruim, contra o *slogan* vamos promover o que é nosso”. Sérgio Bernardes, outro cineasta do grupo, diz no mesmo artigo que seu filme *Desesperado* “respeita uma tradição brasileira e nisso é ruim” e continua, referindo-se à “importância” do filme: “é um dos últimos filmes ruins do Brasil”. O discurso em torno do “cinema cafajeste”, mantido principalmente pelo grupo paulista, aponta na mesma direção. Publicado inicialmente no folheto promocional do filme *As Libertinas* (1969) e citado em alguns artigos e jornais da época como sendo o “Manifesto do Cinema Cafajeste”, o texto de apresentação de “Ana”¹⁶ (episódio dirigido por João Callegaro no filme *As Libertinas*), escrito pelo próprio João Callegaro, nos apresenta o Cinema Cafajeste como “o cinema que aproveita 50 anos de *mau* cinema americano” e que “não se perde em pesquisa estetizantes e elucubrações intelectualizantes”, numa clara referência às pretensões estéticas do Cinema Novo. O ruim, o sujo, o lixo, o cafajeste, são todos aspectos de uma mesma faceta que, se vem caracterizar de maneira marcante a estética do Cinema Marginal, ganha toda sua dimensão quando os incluímos dentro do quadro de humor irônico e debochado da “curtição”, acima mencionado.

Seria interessante lembrarmos aqui todo um discurso próprio dos marginais favorável ao filme “sujo”.

(14) *Idem, ibidem*.

(15) Revista *Veja*, “Na Base do Grito”, São Paulo, 25.12.1968, p. 52.

(16) Callegaro, João, “Nasce o Cinema Cafajeste: Ana”, in “As Libertinas — Três Estórias de Amor e Sexo”, folheto promocional do filme *As Libertinas*.

O deboche e o avacalho atingem aí a tessitura da imagem e a própria película é atingida: negativos riscados, fotografia suja (numa declaração sobre como foi fotografado *As Libertinas*, Carlos Reichenbach conta que “até nosso iluminador Waldemar Lima — *Deus e o Diabo na Terra do Sol* — torceu o nariz quando eu pedi uma fotografia porca”), pontas de montagem aparecendo, erros de continuidade, descuido na produção, etc.

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. Esta se apresenta intimamente relacionada com a posição de marginalidade ocupada por estes filmes em relação à sociedade em geral, que vem sendo delineada no decorrer do texto.

O “avacalho” surge exatamente do deslocamento da obra com relação às estruturas sociais com que esta estava anteriormente comprometida. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, o personagem central declara entre agonia e ironia: “Eu tinha que avacalhar, um cara assim só tinha que avacalhar para ver o que saía disto tudo; era o que eu podia fazer”. O despreendimento do Cinema Marginal com relação a formas de compromisso e expectativas sociais permite um afrontamento radical com a sociedade institucionalizada que, às vezes, beira o histerismo. A representação do “abjeto” se torna possível por este mesmo deslocamento na medida em que não veicula sua elaboração a um contato maior com o espectador. A narrativa pode, então, pe-

netrar profundamente nos recantos mais íntimos da alma, que aparecem na tela em toda sua fúria de impulsos ainda não domesticados. O momento histórico incentiva esta explosão que o desvinculamento da sociedade como um todo permite. Os traços que algumas obras do Cinema Novo (principalmente as de Glauber Rocha) já delineavam — a criticada “linguagem maldita do Cinema Novo”, conforme definida por Gustavo Dahl — parecem agora ter encontrado campo propício para a expansão acentuada de alguns de seus componentes.

A questão da marginalidade, sempre presente de maneira difusa na história do cinema brasileiro através da produção “independente”, “experimental” e outras, adquire nesta época e nesta produção uma tonalidade específica de grande significação. Tonalidade que não pode ser expandida extensivamente pela história do cinema brasileiro e que tem uma duração histórica determinada.

A produção de cinema que se realizou sob o nome de Cinema Marginal possui uma consistência considerável, que permite sua localização e seu isolamento como uma produção de características próprias que teve seu auge no início dos anos 70. No panorama do cinema brasileiro, estes filmes tiveram uma presença marcante influenciando um grande número de autores das mais diversas origens. Mesmo cineastas aparentemente desvinculados desta realidade tiveram, neste período, obras em que se percebem nitidamente traços de uma estética que foi levada até às últimas conseqüências pelo grupo analisado. É exatamente a esta produção e às características deste “movimento”, nunca assumido como tal, que este texto tentará dar forma a seguir.

Cinema Marginal: tentativa de uma definição

Antes de avançarmos no sentido de definir mais precisamente o que na primeira parte deste texto foi chamado, de uma maneira vaga, Cinema Marginal, coloca-se a resolução de alguns problemas metodológicos. Uma questão central aparece neste sentido: terá mesmo existido o objeto deste trabalho ou tudo não passa do desejo subjetivo de um pesquisador mais entusiasmado?

Questão que, embora possa parecer ociosa para alguns, não deixou de ser colocada por diversos interlocutores durante o desenrolar das pesquisas. A própria ausência de textos mais longos sobre o assunto justifica, de certa forma, a dúvida. A querela em torno do nome a ser adotado vem realçar este aspecto na medida em que nega uma denominação e, com isto, acaba atingindo o objeto a que ela se refere. Os próprios cineastas, dentro da postura de “curtição” e “avacalho” exposta atrás, negavam qualquer proposta de trabalho coerente e “construtivo” em torno da elaboração de um cinema edificado dentro de determinados postulados estéticos. A falta de manifestos, declarações de princípios ou

declarações públicas do grupo enquanto tal faz também que permaneça a impressão de algo extremamente disperso e difuso. As condições políticas e sociais desfavoráveis não só à exibição dos filmes, mas também a qualquer atitude mais ousada de conjunto assumida em termos públicos, fizeram com que toda a intensa produção marginal existente no começo da década de 70 acabasse por cair num total esquecimento.

Periodicamente, algum abnegado cinéfilo desenhava algumas obras e organizava a exibição de um ciclo. Ou, então, alguma cinemateca ou museu lançava uma dessas obras “inéditas” em sessão única. Passado o *boom* da produção marginal, que não correspondeu de forma alguma a um movimento idêntico na exibição, as projeções isoladas aparecem como praticamente a única forma de difusão para um público evidentemente restrito. Estes fatores fizeram com que, pouco a pouco, fossem sendo esquecidas a dimensão e a extensão de todo um discurso difuso de como se fazer cinema — além da prática que correspondeu a este discurso, trazida em um vasto número de filmes — que parece ter percorrido como pólvora o cenário do cinema brasileiro no início da década de 70.

A questão que coloca como seu objetivo uma resposta afirmativa quanto a ser ou não determinado filme “marginal” é, a meu ver, uma falsa questão. Vamos aqui apenas tentar levantar uma série de traços estruturais que supostamente percorrem de forma constante um conjunto predeterminado de obras. A partir da constatação do que *foi considerado* como Cinema Marginal, pretendemos averiguar se no lugar-comum das denominações e impressões de momento existe algo de mais substancial.

Com vistas à delimitação deste conjunto de filmes me atarei a artigos de jornais e revistas que versem sobre o assunto. Igualmente serão abordadas as diversas

“mostras” de Cinema Marginal que tiveram lugar durante a década de 70 até os dias de hoje. Neste sentido reproduzo, a seguir, trechos de nove artigos que selecionei dentro dos que pude ter acesso. O número de textos mais detalhados que versam sobre o Cinema Marginal não é muito grande e, dentro destes, dei preferência aos que nomeavam de forma extensiva autores e filmes que consideravam “marginais”. Os nomes dos filmes e de seus autores, às vezes discordantes, foram mantidos de acordo com a grafia original dos artigos. Na filmografia indicativa existente no final do livro foi tentado o estabelecimento de uma certa uniformidade, porém algumas divergências foram obedecidas. Os textos são apresentados como documentação não só da existência, mas igualmente da extensão do Cinema Marginal.

Flávio Moreira da Costa, na revista *Filme e Cultura* de 1970,¹⁷ num artigo intitulado “Notas para um Cinema *Underground*”, escreve sobre “a existência de alguns filmes marginais”. Seriam eles:

“(…) os de José Mojica Marins, e os dos novos Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha* e *Mulher de Todos*), Júlio Bressane (*Matou a Família e Foi ao Cinema* e *O Anjo Nasceu*), André Luís de Oliveira (*Meteorango Kid*, *Herói Intergalático*), João Calegari (*O Pornógrafo*), Luís Rosemberg Filho (*Balada da Página Três*, *Dois mais Dois igual a Isso*), Eliseu Visconti Cavallero (*Os Monstros de Babaloo*), João Batista de Andrade (*Galgal, o Delírio do Sexo*), Álvaro Guimarães (*Caveira My Friend*) e António Lima (*As Libertinas e Audácia*)”.

(17) Costa, Flávio Moreira, “Notas para um Cinema *Underground*”, revista *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, 1970.

E conclui dizendo:

“esses filmes existem, se são poucos ou mal vistos é outra história. (...) Eles são prejudicados por mil problemas. Não chegam a constituir um Cinema Marginal. Formam apenas uma fase transitória: não existe ainda entre nós um Cinema Marginal. O que existe na verdade são filmes marginalizados por situação e não como programa político ou estético”.

O crítico José Carlos Avellar, num artigo publicado em 1971 no *Jornal do Brasil*,¹⁸ tenta igualmente definir o que seria este cinema, encontrando dificuldades em torno da nomeação do objeto:

“(...) existe um Cinema Marginal no Brasil? Dar nome às coisas freqüentemente explica muito pouco, provoca uma série de equívocos”.

No entanto:

“(...) a denominação poderá ser um bom ponto de partida se evitarmos o erro de chamar de marginais os filmes realizados com orçamentos reduzidos à margem dos recursos dos grandes produtores nacionais”.

A postura marginal estaria, então, relacionada com a atitude de assumir “até as últimas conseqüências a impossibilidade de ultrapassar a barreira que existe entre eles (os cineastas) e o que seria o natural objetivo de sua ação cultural (o povo)”.

(18) Avellar, José Carlos, “O Cinema Feito à Margem”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13.2.1971.

Esta “postura de estar à margem” é “ponto comum de uma considerável quantidade de filmes realizados por pessoas e processos diferentes entre si”. E, a seguir, cita alguns destes filmes:

“(...) que chegaram a ser exibidos comercialmente no Rio de Janeiro: *Matou a Família e foi ao Cinema* de Júlio Bressane, *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos* de Rogério Sganzerla, *Pecado Mortal* de Miguel Farias. E outros, vistos apenas em pré-estréias: *Meteorango Kid* de André Luiz de Oliveira, *Gamal* de João Batista de Andrade, *Jardim das Espumas* de Luís Rosemberg Filho, *Bang Bang* de Andrea Tonacci, *Perdidos e Malditos* de Geraldo Veloso, *Piranhas no Asfalto* de Neville Duarte, *Nenê Bandalho* de Emílio Fontana, *Caveira my Friend* de Álvaro Guimarães, *Orgia ou O Homem que deu cria* de João Silvério Trevisan, *Possuída pelos mil demônios* de Carlos Frederico, *O Anjo Nasceu*, *Barão Olavo*, *o Horrível* e *Família do Barulho*, os três de Júlio Bressane”.

Num artigo publicado pela revista *Vozes*¹⁹ em 1970, intitulado “Por um Cinema Marginal”, o crítico José Wolf faz uma singular análise tentando relacionar “o chamado Cinema Marginal como efeito paralelo ao existencialismo”, na medida em que “seu objeto número um é a existência concreta do homem aqui-e-agora”. Existência esta que é feita de “angústia, conflitos (...) de procura desenfreada da liberdade e de autenticidade individual”. A frase “qual é a tua bicho”,

(19) Wolf, José, “Por um Cinema Marginal”, revista *Vozes*, Petrópolis, junho/julho de 1970.

resumiria toda essa filosofia. Cita o jovem *hippie* crucificado de *Meteorango Kid* como um exemplo

“(…) do novo Cinema Marginal que aos poucos tornou-se a palavra de ordem da cinematurgia jovem com *Jardim de Guerra* de Neville d’Almeida, *Balada da Página Três* de Luís Rozemberg, *Matou a Família e foi ao Cinema* de Júlio Bressane, *Desesperado* de Sérgio Bernardes, *Betty Bomba* de Rogério Sganzerla, a admirável *A Margem* de Ozualdo Candeias, e *O Mosca* de Nelson Canabarro”.

O cineasta Carlos Frederico, autor do filme *Posuída dos Mil Demônios*, publica na revista *Beijo* nº 6²⁰ um artigo intitulado “Cinema Marginalizado”, onde, como integrante deste cinema, traça algumas considerações sobre o movimento. Afirma que o Cinema Marginal ousou

“(…) desafiar a estratégia de nosso cinema estabelecido que já se animava para alçar o vôo industrial-burocrático. Com seu modelo de filme-pobre, questionava toda uma política cinematográfica (e seu modelo padrão) que então ameaçavam impor”.

Por esta razão teria, então, sido marginalizado. Aponta como característico desse processo,

“(…) quando o Festival de Brasília versão 70 recusa em bloco — e sob protestos dos cineastas — todos os filmes que comporiam pouco a seguir a

(20) Frederico, Carlos, “Cinema Marginalizado”, revista *Beijo*, nº 6, maio de 1978.

mostra ‘Novos Rumos’ (ver adiante no retrospecto das ‘mostras’ de Cinema Marginal). Brasília, fortemente influenciada pela *intelligentsia*, vinha de 1968 com a premiação de *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla, grande sucesso no Festival e de 1969, quando teve de engolir *O Anjo Nasceu* de Júlio Bressane, um novo Sganzerla *A Mulher de Todos* e, sobretudo, *Meteorango Kid*, *Herói Intergalático* de André Luis Oliveira, escolhido pelo voto do público (...) como o melhor filme do festival em detrimento de *Macunatma* (...) que ficou com os prêmios oficiais. 1970 foi então o ano do basta!”.

Além dos filmes constantes da mostra “Novos Rumos” (ver adiante) do MAM, Carlos Frederico cita como filmes marginais:

“O *Anunciador*, *O Homem das Tormentas* de Paulo Bastos Martins; *A Margem* de Ozualdo Candeias; *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla; *Jardim de Guerra* de Neville d’Almeida; *Meu Nome é Tonho* e *A Herança* de Ozualdo Candeias; *Matou a Família e foi ao Cinema* de Júlio Bressane; *A Mulher de Todos* de Rogério Sganzerla; *Viagem ao Fim do Mundo* de Fernando Campos; *Crioulo Doido* de Carlos Alberto Prates Correa; *Um Homem sem Importância* de Alberto Savá; *Na Boca da Noite/O Assalto* de Walter Lima Jr.; *Triste Trópico* de Arthur Omar; *O Lobisomem* de Elyseu Visconti. Mais recentemente vamos encontrar novos filmes de Bressane, Sganzerla e Rosemberg Filho (fala-se muito bem de *Assuntina das Americas* e de *Memórias de um Industrial*) e Rose Lacrete (*Encarnação*), Luna Alkalay (*Cristais de Sangue*) e poucos mais”.

Na *Arte em Revista*, nº 5, maio de 1981, que versava sobre independentes, experimentais, etc., em diversos segmentos da cultura brasileira, é publicado um artigo intitulado "O Cinema Sob o Signo da Rebelião", de autoria de Walter Cezar Addeo,²¹ onde o autor tenta fazer um histórico do cinema experimental. Ao chegar ao Cinema Marginal diz que nesta produção "irá refletir-se toda a efervescência do movimento tropicalista, da vanguarda teatral (principalmente o teatro Oficina) e, quanto à banda sonora, irão recuperar os elementos musicais radiofônicos ditos de "mau gosto". Para o autor,

"o movimento apesar de nascido em São Paulo é contemporâneo às experiências de cineastas independentes do Rio (Boca da Fome), Boca do Lixo de Mansur e Boca do Inferno em Salvador. Em São Paulo filmariam: Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, Andréa Tonacci, Júlio Bressane, Carlos Reichembach, João Batista de Andrade, Maurício Capovilla, João Silvério Trevisan, Neville de Almeida, Carlos Alberto Eghbert, João Callegaro, José Mojica Marins e diversos outros".

E continua o autor:

"Concomitantemente filmam dentro desta tendência marginal brasileira: André Luiz de Oliveira, em Salvador, realizando *Meteorango Kid*, *O Herói Intergalático*; Eliseu Visconti, no Rio de Janeiro, filma *Os Monstros de Babaloo*; Márcio Souza, vindo de Manaus, filma na Boca do Lixo

(21) Addeo, Walter Cezar, "O Cinema sob o Signo da Rebelião", *Arte em Revista*, nº 5, São Paulo, Kairós.

em São Paulo um curta metragem *Bárbaro & Nosso* de Oswald de Andrade".

O crítico norte-americano Robert Stam, num artigo publicado em 1979, intitulado "Brazilian Avant-Garde Cinema from Limit to Red Light Bandit"²² salienta que "o ponto alto do movimento *underground* coincide com o amplo movimento cultural denominado 'tropicalismo'". O Cinema Novo torna-se, então, para o movimento *underground*, "embourgeoisé, respeitável, paternalista, e duplamente cauteloso: na sua linguagem e nos seus temas". A proposta do cinema *underground* é, neste sentido, "a rejeição do cinema bem feito em favor da 'tela suja' e da estética do lixo":

"A estética do lixo era, segundo os autores, o estilo mais apropriado para um país do Terceiro Mundo, na medida em que possibilita a transformação das sobras de um sistema internacional dominado pelo monopólio capitalista do primeiro mundo".

Para Robert Stam,

"o primeiro autêntico filme *underground* foi o filme de Ozualdo Candeias profeticamente intitulado *A Margem* (1967) (...). Em 1971 o movimento podia reivindicar um número significativo de cineastas e ao menos trinta filmes, incluindo Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha*, 1968), Ozualdo Candeias (*A Margem*, 1967; *Meu Nome é Tonho*, 1969); Júlio Bressane (*Matou a Família e foi ao Cinema*, 1970); João Trevisan

(22) Stam, Robert, "Brazilian Avant-Garde Cinema from Limit to Red Light Bandit", *Brazilian Cinema*, Associated University Press, 1982.

(*Orgia ou o Homem que deu Cria*, 1970); Andrea Tonacci (*Blá, blá, blá*, 1968; *Bangue Bangue*, 1971); André Luiz de Oliveira (*Meteorango Kid*, *O Herói Intergalático*, 1969); Neville Duarte d'Almeida (*Jardim de Guerra*, 1970) e Luiz Roemberg Filho (*América do Sexo*, 1970)''.

A revista *Manchete* publica, em 29.8.1970,²³ artigo que serve como uma espécie de catalisador do movimento marginal na Boca do Lixo, em termos de existência para o grande público. Algum tempo depois, referindo-se a este artigo, João Callegaro, numa entrevista para a revista *Artes*,²⁴ diria que o termo "Cinema da Boca" foi um rótulo inventado pela revista naquele artigo para caracterizá-los frente ao grande público. Na reportagem são apontados, entre outros, como "cineastas da Boca", tendo como estética o "cafona tropicalismo brasileiro":

"*Betty Bomba*, de Rogério Sganzerla; *Caveira My Friend* de Álvaro Guimarães; *Em cada coração um punhal*, filme de três episódios dirigido por João Batista de Andrade, José Rubens Siqueira e Sebastião Souza; *Gamal, o Delírio do Sexo*, de J. B. Andrade; *O Pornógrafo*, de João Callegaro; *República da Traição*, de Carlos Albert Ebert; *Ritual dos Sádicos*, de José Mojica Marins. Estavam ainda em preparação *O Herdeiro*, de Ozualdo Candeias, *Peregrinações Galantes de uma Heroína Heróica*, de Carlos Reichenbach e *Audácia*, de Antônio Lima''.

(23) "Cinema Boca do Lixo", revista *Manchete*, Rio de Janeiro, Bloch, 29.8.1970.

(24) Callegaro, João, Entrevista à revista *Artes*, nº 23, 1970, in *Arte em Revista*, nº 5, São Paulo, Kairós, 1981.

O crítico Jairo Ferreira — um dos mais antigos cronistas do Cinema Marginal, que manteve no começo da década de 70 uma coluna diária no jornal da colônia japonesa *São Paulo Shimbun* sobre a produção na "Boca do Lixo" — num artigo escrito para a revista *Lampião da Esquina*,²⁵ em 1978, realiza um apêndice retrospectivo do "melhor cinema feito no país: Cinema Marginal, também conhecido por Cinema Udigrudi, *Underground*, Subterrâneo ou Tupiniquim''.

A história deste movimento teria começado:

"Em 1967, em São Paulo, quando (...) Ozualdo Candeias deu luz a um filme não considerado de imediato que eu ousei considerar o filme mais deflagrador no Cinema Brasileiro desde *Limite*. Como o filme não era Cinema Novo nem chanchada passou a ser chamado de Cinema da Boca do Lixo (...) um rótulo que nasceu dos bate-papos entre jovens cineastas que freqüentavam o pedaço a partir do ano seguinte: Carlos Reichembach, João Callegaro, João Batista de Andrade, João Silvério Trevisan, Sebastião de Souza, José Mojica Marins, Rogério Sganzerla, Candeias e eu, é claro''.

Continuando o artigo, Jairo Ferreira traça uma retrospectiva de alguns filmes de produção "udigrudi":

"(...) todos os teóricos de 68 passaram à prática em 69 (...) João Batista começou filmando 'O Filho da TV', um episódio para *Em Cada Coração um Punhal* (...) outro episódio deste longa revelava Sebastião de Souza ('Coração de Mãe'). (...) Em Salvador, André Luiz de Oliveira fazia *Me-*

(25) Ferreira, Jairo, "Udigrudi: os Marginais do Cinemão Brasileiro", *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, julho 1978, p. 11.

teorango Kid, o Herói Intergalático (...) enquanto Álvaro Guimarães realizava *Caveira My Friend*. (...) Márcio de Souza veio de Manaus e fez (...) o belo e escroto *Bárbaro & Nosso* (...) outros jovens da pesada engrossaram as fileiras do Cinema Marginal: Elyseu Visconti (*Os Monstros de Babaloo*) e Luís Rozemberg Filho. (...) Em 69 já se conhecia os resultados do filme *O Ritual dos Sádicos*, de José Mojica Marins (...) além de *República da Traição*, talentoso policial de Carlos Eghbert (...) Em 1970, quando João Silvério Trevisan realizou *Orgia ou o Homem que deu Cria*, o Cinema Marginal, desarticulado enquanto movimento, teve um enterro à altura”.

Ainda são apontados, no entanto, pelo autor como filmes marginais:

“*Lilian M* (1974), de Carlos Reichembach; *Assuntina das Américas* (1976) (“chanchada underground”), de Luís Rozemberg Filho; *Documentário*, de Ivan Cardoso sobre José Mojica Marins, além do longa metragem feito em super 8 pelo próprio Jairo Ferreira, em 1977, intitulado *O Vampiro da Cinemateca*”.

Geraldo Veloso, num dos mais ricos e interessantes artigos publicados sobre o movimento, intitulado “Por uma Arqueologia do Outro Cinema”,²⁶ ao longo de uma narrativa pessoal de sua participação no Cinema Marginal, nos faz um retrospecto histórico do mesmo:

(26) Veloso, Geraldo, “Por uma Arqueologia do ‘Outro’ Cinema” (I, II, III, IV, final), *Estado de Minas*. Belo Horizonte. de 17.5.1983 a 14.6.1983.

“(…) os filmes de Neville, Márcio Borges e Luiz Otávio (Tata) foram se juntar aos de Tonacci e Rogério no II Festival JB-Mesbla que já havia nos revelado no ano anterior, Antonio Calmon, Xavier de Oliveira, Carlos Frederico e José Alberto Lopes. Podemos considerar que aí se iniciaria o núcleo que formaria o que pode se chamar de Cinema Marginal (...). Júlio, Rogério, Neville, Tonacci, eu e alguns incorporados adiante (Elyseu Visconti, Sylvio Lanna, Paulo Bastos Martins) (...) ou figuras que se mantiveram numa linha de independência mas bem próximos como Carlos Frederico, Luís Rozemberg, Sérgio Santeiro, Carlos Prates Correia, Sylvania Ferreira, Edson Santos, Serginho Bernardes”.

“(…) em São Paulo em torno de Rogério Sganzerla começa a surgir o movimento da Boca do Lixo paulista: Antônio Lima, Carlos Reichembach, João Callegaro, João Silvério Trevisan, Emilio Fontana, João Batista de Andrade, Carlos Alberto Eghbert irão arejar o tão esclerosado cinema paulista”.

Em seguida, Geraldo Veloso traça um breve panorama da situação do Cinema Marginal na virada da década:

“1) Neville, ainda não bem recebido pelo Cinema Novo, terminava *Jardim de Guerra*;

2) Rogério (...) dá junto com Helena Ignez sua mais famosa e violenta entrevista ao *Pasquim* aonde torna pública uma nova postura de cisão com o cinema de origem;

3) a produção de Rogério *A Mulher de Todos* vai ao mercado com grande sucesso de bilheteria;

4) Júlio realiza *O Anjo Nasceu e Matou a Família e Foi ao Cinema* (que montei para ele);

5) Neville radicaliza o discurso poético (...) e faz *Piranhas no Asfalto*;

6) Júlio e Rogério fundam então a Belair Produções Cinematográficas que vai nos dar seis longas-metragens (*Barão Olavo, o Horrtvel; Cuidado Madame; Família do Barulho; Betty Bomba, a exibicionista; Copacabana Mon Amour; Sem Essa Aranha*). Em seguida exilam-se na Europa.

7) Tonacci e Sylvio Lanna, unidos na Total Filmes vão realizar em Minas com recursos do Banco do Estado de São Paulo, *Bang Bang* (Tonacci) e *Sagrada Família* (que chamou antes *Decúbito Dorsal e Ilegítima Defesa*) de Sylvio;

8) Elyseu vai rodar seus *Monstros de Babaloo* (1970) e *Lobisomem* (1971);

9) eu vou filmar com produção inteiramente independente *Perdidos e Malditos* em 1970;

10) outros filmes da época vão completar o painel (...):

a) *O Anunciador, O Homem das Tormentas*, de Paulo Bastos Martins (inteiramente rodado em Cataguazes);

b) *Vida de Artista*, de Haroldo Marinho Barbosa;

c) *A Possuída pelos Mil Demônios*, de Carlos Frederico;

d) *Meteorango Kid, o Herói Intergalático*, de André Luiz de Oliveira ('realizado um pouco antes na Bahia e que se tornou um dos filmes manifestos do movimento');

e) *Jardim de Espumas*, de Luiz Rosemberg;

11) outros autores surgiram na época na Bahia, São Paulo, Minas e Rio: Álvaro Guimarães,

Emílio Fontana, Trevisan, Ebert e Carlos Prates Correia faz seu primeiro longa *O Crioulo Doido*;

12) Glauber faz seu experimento 'udigrudi', até hoje inédito, *Câncer*'.

Uma outra forma de se detectar o que foi considerado o Cinema Marginal durante a década de 70 é atentarmos para as "mostras" e "ciclos" (que não foram muitos) organizados por cinematecas, museus ou cineclubes, onde o *hit parade* do Cinema Marginal era, vez ou outra, mostrado ao público aficcionado.

Em novembro de 1970, "com toda Ipanema presente", conforme nos informa uma nota publicada no jornal *Última Hora*, se inicia na cinemateca do MAM — Rio de Janeiro, a "Semana do Cinema Maldito", também chamada de "Novos Rumos do Cinema Brasileiro I". Foram apresentados: *Piranhas do Asfalto*, de Neville Duarte d'Almeida; *Caveira My Friend*, de Alvinho Guimarães; *Gamal, o Delírio do Sexo*, de João Batista de Andrade; *Barão Olavo, o Horrtvel*, de Júlio Bressane e *Meteorango Kid, o Herói Intergalático*, de André Luiz de Oliveira.

Numa segunda etapa ("Cinema Brasileiro Novos Rumos", segunda parte), a cinemateca do MAM exhibe, em janeiro de 1971, os seguintes filmes: *Possuída dos Mil Demônios*, de Carlos Frederico; *Bang Bang*, de Andrea Tonacci; *Perdidos e Malditos*, de Geraldo Veloso; *Nenê Bandalho*, de Emílio Fontana; *Betty Bomba, a Exibicionista*, de Rogério Sganzerla, e *Orgia ou o Homem que deu Cria*, de João Silvério Trevisan.

Em setembro de 1975, o "Grupo Novo de Cinema" organiza em Minas Gerais (Belo Horizonte) uma "Semana do Cinema Marginalizado Brasileiro". Foram exibidos os seguintes filmes: *Perdidos e Malditos*, de Geraldo Veloso; *Banguê Banguê*, de Andrea Tonacci; *Vida de Artista*, de Haroldo Marinho Bar-

bosa; *O Lobisomem*, de Elyseu Visconti; *A Possuída dos Mil Demônios*, de Carlos Frederico; *O Homem das Tormentas (O Anunciador)*, de Paulo Bastos Martins; *Criolo Doido*, de Carlos Prates Correia.

Ainda em 1975, no mês de abril, foi organizada no Teatro Anchieta, em São Paulo, uma mostra de Cinema Marginal. Consta terem sido projetados *Possuída dos Mil Demônios*, *Vida de Artista*, *Meteorango Kid*, *o Herói Intergalático*, *O Anjo Nasceu*, *Jardim de Guerra* e *Jardim das Espumas*.

O cineclube Oficina realiza em 1977, no teatro Oficina, com sessões à meia-noite, um "Ciclo de Cinema Bandido", em que foram apresentados: *Jardim de Guerra*, de Neville d'Almeida; *Nenê Bandalho*, de Emilio Fontana; *Interprete Mais, Ganhe Mais*, de Andrea Tonacci; *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla; *Gamal, o Delírio do Sexo*, de João Batista de Andrade; *Meteorango Kid*, de André Luiz de Oliveira; e *O Rei do Baralho*, de Júlio Bressane.

Em julho de 1978, a revista *Cine Olho* organiza uma "Mostra de Cinema Marginalizado", onde foram exibidos: *O Pornógrafo*, de João Callegaro; *Lilian M*, de Carlos Reichenbach; *Meu Nome é Tonho*, de Ozualdo Candeias; *Orgia ou o Homem que deu Cria*, de João Trevisan; *Monstros Caratba*, de Júlio Bressane; *Iracema*, de Jorge Bodansky; *O Longo Caminho da Morte*, de Júlio Calasso; *O Vampiro da Cinemateca — Umas e Outras*, de Jairo Ferreira, além de curtas de Ivan Cardoso. A revista *Cine Olho* constituiu, no final da década de 70, um local privilegiado para o debate cinematográfico, onde os filmes marginais encontraram uma caixa de repercussão que não tiveram quando do auge de sua produção em 1969-1971. Todo um questionamento da narrativa clássica que se supõe presente nos marginais vem de encontro a alguns pressupostos estéticos que estavam no ar na época. Junto com o folheto

da mostra foi publicada uma espécie de manifesto ("Deflagração") que, entre outras coisas, propunha a "retomada da linha evolutiva do Cinema no Brasil", dando a entender que esta retomada se daria a partir da "produção principal" dos marginais em "1968-1971". É nítida a proximidade da linha predominante nos artigos da revista com alguns aspectos da produção marginal. Além da mostra foi promovido um ciclo com vários filmes de Júlio Bressane, seguido de um número especial sobre o autor. No manifesto acima referido são citados como cineastas marginais (sem que sejam chamados assim): Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias, André Luiz de Oliveira, Andrea Tonacci, Neville d'Almeida, Luiz Rosemberg, Carlos Reichenbach, Ivan Cardoso, Júlio Calasso, João Trevisan.

Também em julho de 1978, durante o Festival de Brasília, os cineastas marginais, excluídos da exibição oficial, organizam uma mostra paralela denominada "I Mostra de Horror Nacional", onde são exibidos vários filmes feitos no início da década. A bifurcação entre a exibição oficial e a paralela nos permite constatar que as feridas abertas quando da eclosão do movimento ainda estão presentes, assim como os processos de exclusão que alguns destes cineastas sofreram.

Durante o Festival foi publicado, como encarte da edição de domingo do *Correio Braziliense*, o caderno "Questões", intitulado "HORROR!", preparado integralmente por cineastas marginais presentes no festival.²⁷ Além de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, José Mojica Marins, Ivan Cardoso e Elyseu Visconti, são

(27) "Questões" (um suplemento de domingo do *Correio Braziliense*); "HORROR!", José Mojica Marins, Ivan Cardoso, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Elyseu Visconti, Fernando Cony Campos. Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

dados créditos na elaboração do caderno a Décio Pignatari, Oliveira Bastos, Fernando Lemos, Haroldo de Campos, Tete Catalão, Lopes e Jane Well. O encarte é dedicado às “presenças” de Torquato Neto e Dyonnellio Machado. Segundo notícia, participaram da “I Mostra do Horror Nacional”: *Agonia, O Rei do Baralho* e *O Anjo Nasceu*, de Júlio Bressane; *Delírios de um Anormal* e *A Sina de um Aventureiro*, de José Mojica Marins; *Sem Essa Aranha* e *Abismu*, de Rogério Sganzerla; *Nosferatu, O Universo de Mojica Marins*, *Sexta-Feira 13*, *Chuva de Brotos* e *Alô Alô Cinédia*, de Ivan Cardoso; *O Lobisomem*, *Os Monstros de Babaloo*, *Maracatu*, *Estrela da Tarde*, de Elyseu Visconti.

Em setembro de 1984, o Centro Cultural São Paulo, conjuntamente com o Museu Lasar Segall, organizou uma “Mostra de Cinema Marginal”²⁸ em que foram exibidos: *Câncer*, de Glauber Rocha; *Hitler no III Mundo*, de José Agripino de Paula; *Bang Bang*, de Andrea Tonacci; *As Libertinas*, de Carlos Reichenbach, Antonio Lima e João Callegaro; *Jardim das Espumas*, de Luiz Rosemberg; *O Despertar da Besta*, de José Mojica Marins; *O Pornógrafo*, de João Callegaro; *O Vampiro da Cinemateca*, de Jairo Ferreira; *O Longo Caminho da Morte*, de Júlio Calasso; *O Rei do Baralho*, de Júlio Bressane; *Audácia — A Fúria dos Desejos*, de Carlos Reichenbach e Antonio Lima; *Em Cada Coração um Punhal*, de Sebastião de Souza, José Rubens Siqueira e João Batista de Andrade; *Lilian M*, de Carlos Reichenbach; *Os Monstros de Babaloo*, de Elyseu Visconti; *A Margem*, de Ozualdo Candeias; *Orgia ou o Homem que Deus Cria*, de João Silvério Trevisan; *Jardim de Guerra*, de Neville d’Almeida; *Triste*

(28) Folhetos dessa “mostra” estão disponíveis no Arquivo Multi-meios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo.

Trópico, de Arthur Omar; *Viagem ao Fim do Mundo*, de Fernando Cony Campos; *Perdidos e Malditos*, de Geraldo Veloso; *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico*, de André Luiz de Oliveira; *Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, de Antonio Calmon; e *Gamal, o Delírio do Sexo*, de João Batista de Andrade.

O *corpus* de pesquisa sobre o qual trabalharei está atrás definido, nos artigos e no conjunto dos filmes apresentados nas diversas “mostras”. No final do texto está relacionada uma filmografia indicativa do Cinema Marginal, onde este *corpus* está definido com mais precisão. Esta foi elaborada a partir dos artigos mencionados e através de observações pessoais. Dentre os filmes citados atrás existem alguns que considero distantes das características estéticas e ideológicas do Cinema Marginal, outros que não foram lembrados e que considero mais próximos. No entanto, são exceções e, como já foi frisado, não pretendo orientar a pesquisa de maneira a poder conferir, no final dela, aos filmes, uma estampa com o carimbo “marginal legítimo”. Iremos agora tentar ver se é possível encontrar algo um pouco mais orgânico relacionando estes filmes, assim como definir que tipo de relacionamento existiu entre seus diretores. Neste sentido, devemos traçar algumas linhas demarcatórias dentro do “movimento”, sob pena de supormos uma homogeneidade que de fato não existiu.

Conforme foi dito no capítulo 1, o início da formação do grupo se dá historicamente no momento em que uma parte do Cinema Novo abandona propostas mais radicais de questionamento da narrativa cinematográfica e caminha em direção à conquista do mercado, através de um cinema de espetáculo. O Cinema Marginal pegaria, então, esta bandeira deixada para trás e a

levaria adiante. Esta formulação está em parte correta, e uma análise mais detida das propostas contidas em “Uma Estética da Fome” não deixa a menor dúvida de que se alguém saiu dos trilhos para pegar outro bonde foi esta parcela majoritária do Cinema Novo, deixando nas mãos dos marginais as novas perspectivas da “velha novidade”, segundo os termos de Glauber.

Diversos parágrafos de “Uma Estética da Fome”²⁹ são proféticos com relação aos rumos que tomaria a representação nos filmes marginais no começo da década seguinte. Além da passagem já citada em que é frisado que, por definição, o Cinema Novo “deve se marginalizar da indústria”, toda a proposta estética propondo a violência e o horror como única forma “para que o colonizador compreenda a existência do colonizado” aponta nesta direção. Embora a dimensão mais social contida no manifesto esteja ausente do Cinema Marginal, a constante referência em “Uma Estética da Fome” ao “horror”, à “violência”, “aos filmes feios e tristes (...), filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão fala mais alto”, não deixa dúvidas quanto à ligação do grupo marginal com o legado do Cinema Novo. “A mais nobre manifestação da cultura da fome é a violência”, nos diz Glauber a certa altura do manifesto, e esta violência, enquanto representação do horror e do abjeto, irá mais tarde se constituir em um dos traços característicos do Cinema Marginal. A filiação do Cinema Marginal à postura de recuperação de um Cinema Novo radical é, no entanto, mais complexa e cheia de nuances do que parece à primeira vista.

Em 1968-1969, depois de batalhar em vão financiamentos para filmes considerados de “arte”, dentro de uma proposta de cinema “sério” e com perspectivas sociais, um grupo de cineastas da Escola Superior de

(29) Rocha, Glauber, “Uma Estética da Fome”, *op. cit.*

Cinema São Luiz (Carlos Reichenbach e João Callegaro) junto com um crítico de cinema (Antonio Lima) resolvem “fazer um filme sacana no momento em que todos os colegas sonhavam com o filme político”.³⁰ A saída que se apresentava, então, era “começar a filmar e deixar o filme pessoal, político, participante, para uma segunda etapa”. “(...) Estávamos no ano do ‘Rei da Vela’, tropicália, Kuarup, *Terra em Transe*. Já se falava em antiestética. O Callegaro foi ver *Sexy Gang* e teve um estalo.” (É interessante notar que, em uma das cenas de *O Bandido da Luz Vermelha*, é focalizado com destaque um cartaz deste filme.)

Este estalo, “que teve o Callegaro”, permite delinear a singularização deste grupo não só em relação a outros marginais paulistas, mas, principalmente, com relação ao grupo centrado no Rio de Janeiro. A produção que começa com *As Libertinas* e que tem depois *Audácia*, *O Pornógrafo* e ainda influencia fortemente Sganzerla em *A Mulher de Todos*, possui como seu eixo central a feitura de filmes em esquemas precários de produção (no que coincide com o grupo carioca), mas também uma abertura para o relacionamento com o público e para com a exibição do produto final que o singulariza quando pensamos no conjunto do Cinema Marginal.

João Callegaro, em seu “Manifesto do Cinema Cafajeste”, define bem esta posição: “o valor (do filme) será contado em cifras, em borderôs, em semanas de exibição, em público. E os filmes serão geniais”. Para tal, deve ser abandonada a linguagem “estetizante” do Cinema Novo, assim como “as elocubrações intelectuais, típicas de uma semi-analfabeta classe média”.³¹

(30) Reichenbach, Carlos, texto datilografado intitulado “Parte Inicial de Texto para UFF” (Universidade Federal Fluminense), Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

(31) Callegaro, João, “Nasce o Cinema Cafajeste: Ana”, *op. cit.*

O abandono da linguagem “elaborada”, que não constrói uma comunicação ativa com o grande público, seria feita em favor do aproveitamento “de 50 anos de mau cinema americano devidamente absorvido pelo espectador”. Poder-se-ia, então, atingir o grande público através do aproveitamento “cafajeste” da linguagem que ele está habituado, com uma temática de inevitável apelo comercial: o erotismo.

O veio que este grupo pressente abre caminho para a comunicação tão almejada pelo cinema brasileiro com o público/povo e, principalmente, permite o levantamento de fundos para realizar a produção. O contato com os produtores da Boca é intenso, as produções são rápidas, precárias, e se tornam sucessos de bilheteria. Um jornal da época define este esquema: “Alfredo Palácios e um espanhol conhecedor profundo de todos os trambiqueiros de São Paulo, Galante, começaram a dar a mão para alguns meninos que apareciam com os filmes por terminar debaixo do braço (...) conseguiram (os meninos) ser ouvidos até pelo todo poderoso Oswald Massaini”. A coisa parece ter dado certo e os filmes “dos meninos” vão se revelar realmente um sucesso: *As Libertinas*, lançado em 1969, em Santos, bate o recorde nacional de arrecadação em primeiros dias de exibição; *Audácia* se pagou três vezes, segundo nos informa um depoimento da época; e *O Pornógrafo*, lançado simultaneamente em seis cinemas da capital, também não decepcionou.

Alguns destes filmes são considerados pioneiros do que mais tarde se chamaria a “porno-chanchada”. No entanto, aspectos estéticos centrais e o estreito relacionamento entre seus autores e o resto do grupo marginal paulista permitem que os encaremos como filmes característicos do Cinema Marginal.

O “marginal-cafajeste” mantém, igualmente — e nisto coincide com o resto do grupo marginal —, um

relacionamento problemático com o Cinema Novo que, enquanto ponto de partida para uma negação de suas propostas (a distância aqui é bem maior do que no grupo carioca), permanece no horizonte. Presença fantasmática que toma a forma do “pai mau” (ou “xerife tenebroso”) ao qual o filho rebelde, apesar da rebeldia, deve prestar suas contas. Carlos Reichenbach, numa carta simulada da personagem central de seu filme “A Badaladíssima dos Trópicos X Picaretas do Sexo” (episódio do filme *Audácia*) à sua própria pessoa,³² nos fala da “aflição” “em romper os laços paternalistas do vovô Cinema Novo” e, dirigindo-se aos “marginais” do Rio de Janeiro, diz não saber “se o pessoal do Rio vai entender a importância da *Audácia* pois a chancela desgastada que o movimento (Cinema Novo) deve ter criado na inteligência carioca pode ter cegado os mais chegados a nós”.

A evolução (possível geradora desta “incompreensão”) que autores como Carlos Reichenbach e Antonio Lima sofreram entre *As Libertinas* e *Audácia* é clara. A narrativa se fragmenta progressivamente e a “boçalidade”, o “avacalho”, se acentuam. O desprezo pelo momento da criação artística, enquanto um momento de certa nobreza com vistas à criação do “objeto belo” é total. Os críticos de *Audácia* acentuam o fato da incompetência se cruzar aí com a proposta estética. Na realidade, há o cruzamento de um completo desleixo com uma tentativa de agressão ao “bom gosto”. A atração pelo ruim e pelo *kitsch* é grande, mas praticamente não existe uma tentativa de se elaborar este aspecto em termos da narrativa. É o ruim a seco, e a “curtição” maior parece ter sido realizar o filme neste total desprezo. Em *As Libertinas*, embora estes

(32) “Audácia, um Filme másculo”, folheto promocional do filme *Audácia*, Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

momentos de “obviedade estilística” enquanto elemento estético estejam presentes, não existe a dimensão de “avacalho”, tão forte em *Audácia*. A relação com os “50 anos de mau cinema” desejada pelos autores é explicitada por uma declaração de Carlos Reichenbach sobre as filmagens de *As Libertinas*: “ia de noite ao cinema de Itanhaém ver o Zurlini mais recente, e no dia seguinte procurava os ângulos mais estúpidos para enquadrar as minhas cenas”.³³

A dimensão que une, portanto, esta parcela do Cinema Marginal com o resto do grupo se localiza muito mais do que em uma posição comum com vistas ao mercado exibidor, no aspecto da “curtição” deglutidora própria do movimento. A relação com o cinema americano é nitidamente mais forte aqui do que no Rio de Janeiro. Igualmente o cinema japonês, ao qual os cineastas têm acesso nos cinemas de colônia no bairro da Liberdade, é constantemente citado nas entrevistas como grande inspirador. Cineastas americanos como Fuller, Welles e Hitchcock são plagiados, citados e louvados com todas as letras. O filme “B” americano exerce uma especial atração por sua estética e, principalmente, por seu esquema de produção. *O Pornógrafo*, por exemplo, é um filme recheado de citações a filmes americanos. Trechos de filmes de gangster são mostrados no início do filme. Para o diretor (João Callegaro), *O Pornógrafo* é “nitidamente americano: *western*, *jingles*, chicotes de câmera, tudo de cinema americano (...)”. E acrescenta: “o público não entende o Cinema Novo porque ele é filiado ao (cinema) europeu”.³⁴

Esta referência constante ao cinema americano permitiria, então, a estes cineastas o desenvolvimento

(33) Reichenbach, Carlos, *op. cit.*

(34) Callegaro, João, Entrevista à revista *Artes*, *op. cit.*

de uma linguagem mais próxima daquela a que o grande público está acostumado, gerando um contato maior com este. No entanto, o que os caracteriza mais profundamente como “marginais” é exatamente a utilização desta linguagem num segundo nível, como “curtição” enquanto referência, não tanto reflexiva mas debochada, e contendo, de qualquer forma, a dimensão metalingüística da utilização de um estilo. A fragmentação da narrativa aparece também no horizonte, tensionada no caso pela presença próxima da exibição no circuito comercial.

O avanço progressivo da fragmentação própria ao grupo marginal também está presente nesta produção. Em *As Libertinas* podem-se sentir alguns germes de uma ruptura narrativa, principalmente no episódio de Carlos Reichenbach, onde três ou quatro vezes é utilizada uma montagem em descontinuidade que nos causa sensação de estranheza. Algumas ações são repetidas em seqüência, como se o montador, distraído, tivesse se esquecido de separar diferentes tomadas de uma mesma cena no copião. Mesmo no filme do Callegaro (*O Pornógrafo*) — pouco próximo da problemática relativa à fragmentação da narrativa — há uma cena onde o editor das revistinhas pornográficas vai à casa de um amigo e encontra um casal de jovens se drogando. Nesta cena, o ritmo do filme sofre uma nítida queda no sentido de deixar transparecer, na própria disposição narrativa, o desespero e o vazio. Mas o auge da fragmentação — e seu acompanhante costumeiro, a exasperação, ao nível da ação dos personagens — ocorre em *Audácia*, onde a intriga (falamos aqui do 1º episódio, “A Badaladíssima dos Trópicos X Os Picaretas do Sexo”, de Carlos Reichenbach; o filme contém um outro episódio dirigido por Antonio Lima, “Amor 69”), que narra a realização de um filme pela cineasta Paula Nelson, é inteiramente submersa em meio a citações cinematográficas,

discursos inflamados sobre cinema, cenas gratuitas, etc. A tendência própria do Cinema Marginal de se maravilhar com o próprio umbigo ou, em outras palavras, de se voltar para as condições mesmas da filmagem e para o mundo cotidiano de seus participantes faz com que na narrativa de *Audácia* a intriga apareça como pano de fundo, em meio de uma caleidoscópica ficção-documental sobre o universo dos próprios cineastas.

Um bom exemplo deste posicionamento da narrativa em torno do próprio universo, bem como da forte atração exercida pelas produções “B” americanas na concepção de cinema dos marginais, é o diálogo mantido entre a personagem central de “Os Picaretas”, a cineasta Paula Néelson, e uma sua amiga numa mesa de bar. Diz a amiga:

— No Brasil é assim mesmo. A gente para cavar uma fita tem que apelar para o gangsterismo.

Ao que a cineasta responde:

— Já mostrei meu copião para um monte de caras da Boca, mas os caras querem que a gente entupa o filme de aberrações.

A outra responde falando de suas preferências cinematográficas:

— Samuel tem razão: cinema é ação. Você lembra daquele filme que eu queria fazer todo influenciado pelo Samuel Fuller?

— Não, inclusive não entendo este seu amor pelo cara.

— Você está por fora mesmo, Samuelzinho é o maior.

— Além de ser romântico, politicamente o cara é furado.

A última frase do diálogo é conclusiva:

— Por isso é que ninguém quer te comprar o filme.

Ao traçar este panorama, tentando singularizar o grupo “cajafeste” do Cinema Marginal, deixei de fora um elemento essencial para sua compreensão, na medida em que esta ausência me facilitou o trabalho de realçar os traços distintivos. Trata-se do cineasta Rogério Sganzerla, que cumpre uma espécie de papel intermediador entre a Boca e o Rio de Janeiro. Não só por seus constantes deslocamentos geográficos, mas também ao nível de um discurso sobre cinema e da própria produção enquanto cineasta.

Antes de avançarmos um pouco mais nesta direção, quero frisar mais uma vez que grupos concretos, assumidos enquanto tal, nunca houve; o que tentamos fazer aqui é traçar algumas distinções que declarações de intenções e a própria obra dos autores permitem.

Em 1968, Rogério Sganzerla faz na Boca e sobre a Boca *O Bandido da Luz Vermelha*, filme considerado por muitos (juntamente com *A Margem*, de Ozualdo Candeias) como deflagrador do Cinema Marginal. O esquema de produção parece ter sido o mesmo que depois seguiriam os diretores de *As Libertinas*. Carlos Reichenbach nos descreve³⁵ este esquema: “Rogério Sganzerla, que na mesma época filmava *O Bandido da Luz Vermelha*, havia montado seu quartel general ao lado de um hotel suspeito. Era um dos nossos poticos amigos locais e se não me engano foi quem sugeriu de procurarmos o Galante”. Rogério, portanto, teve em suas duas produções iniciais (*O Bandido da Luz Vermelha*, 1968, e *A Mulher de Todos*, 1969), principalmente na segunda, contatos com os produtores da Boca. *O Bandido*, filme singular em diversos aspectos por seu ineditismo, já incorpora uma certa desenvoltura com relação à utilização irônica da narrativa clássica, embora seja ainda bastante marcado pelo Cinema Novo e,

(35) Reichenbach, Carlos, *op. cit.*.

em especial, por *Terra em Transe*. O seu segundo longa-metragem, *A Mulher de Todos*, é, no entanto, um exemplo concreto de sua ligação com as “propostas” do grupo marginal-cafajeste e de uma postura mais aberta em relação aos elementos necessários para uma exibição demorada no mercado.

Já o nome escolhido para o filme (*A Mulher de Todos*), de claras conotações eróticas, nos remete ao filão iniciado com *As Libertinas*, onde a postura “cafajeste” mistura irreverência estética e deboche, com pitadas comerciais para efeito de grande público. A “boçalidade” e o “cafajestismo” são constantemente citados ao longo do filme e acabam personificados nas atitudes de Angela Carne e Osso, personagem central interpretada por Helena Ignez. Durante o filme, Angela Carne e Osso se refere constantemente à sua atração inevitável pelos boçais (“no começo eu não sabia, mas eu preciso dos boçais”) e seu percurso na história é pontilhado de encontros amorosos com diversos deles. Com seus amantes cafajestes, Helena Ignez vai fundo no deboche e no avacalho, revelando sua atração por personalidades degradadas: o gordo e asqueroso Polenguinho, contratado pelo marido para segui-la; o “único negro rico do Brasil”, desempenhado por Antonio Pitanga, com uma pinta única de cafajeste; o esplendoroso toureiro espanhol (intepretado por Paulo Villança), que depois se revela uma bicha desenfreada; e mesmo seu marido, Dr. Plirtz (Jô Soares), imagem personificada do gordo degenerado (“por isso foi muito difícil pra mim encontrar um marido, tinha que encontrar o mais boçal de todos”).

A produção do filme parece ter sido realizada dentro da trilha vislumbrada por *As Libertinas*: pitadas de sexo, uma história cafajeste, dinheiro conseguido junto aos produtores da Boca com retorno garantido. A praia aparece como um cenário ideal para este esquema de

produção e é utilizada, depois de *As Libertinas*, em *Audácia* e *A Mulher de Todos*. A própria temática é parecida (como são os paulistas na praia, fora de São Paulo?), o que nos faz supor um bom veio de produção descoberto e que aos poucos vai sendo explorado por diversos autores.

Ao nível do estilo, propriamente, encontra-se em Sganzerla uma igual preocupação com o óbvio, com o lugar-comum, já manifestada atrás por Carlos Reichenbach como procedimento narrativo de grande alcance estético. A obviedade estilística aparece como procedimento ideal para mecanismos intertextuais de citação. Neste sentido, Rogério Sganzerla comenta sobre seu segundo longa-metragem: “em *A Mulher de Todos* sou voluntariamente acadêmico porque só assim estarei fazendo cinema de invenção. (...) Isto é *A Mulher de Todos*, filme das panorâmicas didáticas, das situações óbvias, dos movimentos corretos e eloqüentes. O estilo é supernormal para melhor afirmar sua anormalidade”.³⁶ A narrativa, no entanto, em vários pontos se distancia do estilo mais característico do marginal-cafajeste para se aproximar dos filmes seguintes que Rogério Sganzerla fará na Belair, produtora fundada junto com Júlio Bresane, em 1970. A fragmentação narrativa e o dilaceramento existencial dos personagens começam aqui a tomar contornos que avançam em progressão geométrica, se comparados com *As Libertinas*, e mesmo com *Audácia*. O “avacalho” e a “curtição” têm, igualmente, um sentido mais voltado para a manutenção de uma postura de agressão com relação ao espectador. Quando abordamos a questão deste prisma, temos o Sganzerla conhecido, o Sganzerla maldito que se acentuará nos filmes seguintes e durante o exílio em Londres.

(36) Sganzerla, Rogério, “A Mulher de Todos para Seu Autor”, revista *Artes*, nº 20, 1970, in *Arte em Revista*, nº 5, São Paulo, Kairós.

Mas é inevitável o relacionarmos com o grupo de *As Libertinas*, principalmente ao analisarmos um filme como *A Mulher de Todos*.

A singularidade de Sganzerla neste panorama, no entanto, se acentua ao pensarmos no quadro do cinema brasileiro da época, traçado a partir de uma negação das perspectivas propostas pelo Cinema Novo. Numa famosa entrevista ao jornal *O Pasquim*,³⁷ dada em fevereiro de 1970, Sganzerla diz textualmente que “o Cinema Novo passou para o outro lado”. O tom da entrevista, recheada de incriminações (entre outras, o Cinema Novo é acusado de “paternalizador”, “conservador de direita”, e de “representar a antivanguarda”), gira em volta desta suposta mudança de lado do Cinema Novo. Ora, esta postura supõe um “lado mesmo” que seria, então, o ocupado pelo Cinema Marginal. Esta era uma posição mais próxima do grupo carioca e não pode ser tão facilmente percebida no grupo paulista analisado, cuja ruptura com o Cinema Novo não passa pela recuperação de antigas propostas abandonadas.

A própria definição de Sganzerla sobre o que seria seu cinema inclui termos nitidamente próximos do discurso cinemanovista e que estão ausentes em seus companheiros de Boca: “Devorando o cinema *desenvolvido* produz sua negação imediata: o pastiche total, a cópia auto-redentora, nossa única saída para saindo uma vez mais da *verdade do subdesenvolvimento* — chegar a uma noção invertida de ‘bom’ ou ‘ruim’, pervertendo o objeto inicial na *provocação final da fome: o terceiro mundo vomitando filmes péssimos e livres*”.³⁸ Os termos grifados nos remetem a vários tex-

(37) Sganzerla, Rogério e Ignez, Helena, “Helena, a Mulher de Todos, e seu Homem”, Entrevista concedida ao jornal *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5/11/2.1970, nº 33.

(38) Sganzerla, Rogério, “A Mulher de Todos para seu Autor”, revista *Artes*, *op. cit.*

tos do Cinema Novo e, principalmente, aparecem como argumentando surdamente com “Uma Estética da Fome”. Aqui, no entanto, são apresentadas soluções diferentes das propostas pela “Estética”. A “provocação final da fome”, que no texto de Glauber corresponderia a “uma cultura da fome minando suas próprias estruturas”, seria, diferentemente desta, realizada se “devorando o cinema desenvolvido”, devoração que produziria o pastiche. O dimensionamento da cultura da fome em termos de uma elaboração intertextual, assim como toda problemática metalingüística em torno da “curtição” de gêneros e estilos cinematográficos, está de forma geral ausente do horizonte do Cinema Novo. Não se vislumbra em “Uma Estética da Fome” a possibilidade de questionamento do universo que se combate, através do aproveitamento lixoso de seus detritos: o choque proposto é frontal, o contato com o objeto negado inevitavelmente contaminaria a lança com que se pretende atingi-lo.

Se as propostas estéticas são diferentes, a questão colocada em termos de mundo desenvolvido, subdesenvolvido, terceiro mundo, provocação da fome, aparece ainda dentro de uma terminologia própria do universo cinemanovista. O vômito do terceiro mundo vem, desta forma, se relacionar com a violência defendida por Glauber como única forma do “colonizador compreender pelo horror a força da cultura que ele explora”. No entanto, o resultado desta estética da violência, deste vômito, é para Sganzerla filmes “péssimos” e, por isso, “livres”, outro traço que as propostas contidas em “Uma Estética da Fome” não chegam a vislumbrar.

Aprofundando um pouco mais esta questão do filme “ruim” como traço diferenciador do Cinema Novo, podemos distinguir um forte interesse dos cineastas marginais pelo lixo, tanto industrial (o que nos le-

varia até o tropicalismo), mas, principalmente, pelo lixo da própria indústria cinematográfica. O prurido da maior parte dos críticos que abordaram o assunto impede que a admiração por parte destes cineastas por autores nitidamente desprezíveis, em termos de uma estética mais elaborada, seja exposta em toda sua dimensão. Interessa aos marginais exatamente uma crítica à linha “esteticista” do Cinema Novo que tinha como referências cineastas evidentemente com uma obra maiúscula e um lugar garantido na história do cinema. A atração por cineastas e produções classe “B”, assim como a atração pelo estilo *kitsch*, se desenvolve neste sentido. De toda a obra de Orson Welles, Sganzerla diz preferir o filme *O Estranho*, “que eu não vi mas dizem que é horrroso (...) um filme que em vez de estar baseado no luxo e no equilíbrio do *Cidadão Kane*, ele está baseado na miséria, na escrotidão dos atores, na diferença de qualidade, de técnica, de negativo”.³⁹

O Bandido da Luz Vermelha pode ser compreendido como o deflagrador deste processo, que se apresenta como uma ruptura que parte do bojo do Cinema Novo e vai, aos poucos, se distanciando dele. É evidente, no caso, uma problemática relação umbilical mantida com o Cinema Novo por esse grupo (atrás denominado de carioca, na falta de um termo melhor), que incluiria também cineastas mineiros (Neville, Sylvio Lanna, Geraldo Veloso), paulistas (Tonacci e Sganzerla), além dos propriamente cariocas (Bressane e Elyseu Visconti, apenas para citar os nomes mais evidentes).

A carreira de Rogério Sganzerla, enquanto crítico no “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, é pontuada de artigos elogiosos a diversos aspectos do Ci-

(39) Sganzerla, Rogério e Ignez, Helena, Entrevista ao jornal *O Pasquim*, *op. cit.*

nema Novo. E a convivência com os “papas” do cinema brasileiro da época parece ter sido intensa em suas estadas no Rio de Janeiro. O cineasta Geraldo Veloso, no artigo já citado, intitulado “Por uma Arqueologia do ‘Outro’ Cinema”,⁴⁰ relata desta forma os contatos mantidos por Sganzerla com o pessoal do Cinema Novo:

“Rogério por sua vez tentava sistematicamente a aproximação com os ‘cardeais’ do Cinema Novo. Fazia um trabalho de defesa sistemática do Cinema Novo em uma geografia dominada por um grupo de críticos extremamente hostil a ele, Cinema Novo, que era São Paulo. E quando vinha ao Rio mostrava seu ‘work in progress’ obsessivo, *O Bandido da Luz Vermelha* a Cacá Diegues, a Glauber Rocha, a Gustavo Dahl, com quem, principalmente, mantinha contatos”.

Progressivamente, no entanto, parece haver um afastamento entre o diletto pupilo e os “cardeais”. Trilhando um caminho de aprofundamento e radicalização de algumas propostas estéticas que estavam no ar, a narrativa explosiva e irrequieta de *O Bandido* aparece a estes “cardeais” como algo essencialmente incômodo. Talvez fosse o reconhecimento de que a “franja da vanguarda”, a menina dos olhos verdes da “invenção”, não mais pertencesse àqueles que desde o começo da década a detiveram. De qualquer forma a recepção esboçada pelos “cardeais” a *O Bandido* foi fria e pouco estimulante. Ainda Geraldo Veloso, em seu artigo, nos descreve essa recepção: “O filme (*Bandido*) cai com enorme impacto sobre a comunidade cinematográfica. A inesquecível sessão na cabine da Líder (o laboratório

(40) Veloso, Geraldo, “Por uma Arqueologia do ‘Outro’ Cinema”, *op. cit.*

cinematográfico do Rio), com todo o Cinema Novo presente, vai desencadear uma série de reservas mais ou menos veladas, a meu ver causadas pelos ciúmes dos resultados fantásticamente criativos alcançados por Rogério em seu filme. Ferido, Rogério se recolhe e procura continuar seu trabalho em esquemas bastante pessoais. Em torno dele vai começar a surgir o movimento da 'Boca do Lixo' paulista".

O *Bandido* é um filme marco que, se quisermos traçar linhas demarcatórias, pode ser considerado como o ponto de partida para o que mais tarde seria o Cinema Marginal. Ponto de partida na medida em que ainda dialoga surdamente com o terreno que foi aplainado para se traçar esta linha e deflagrador, no sentido em que coloca elementos radicalmente novos, de ruptura, no quadro cinematográfico da época ao qual se remete enquanto negação e referência irônica. Sua produção se localiza dentro do quadro ideológico do Brasil dos anos 60, onde a falência dos projetos revolucionários de transformação social permite a emergência de um discurso ainda referente — e ao mesmo tempo descentrado — com relação ao embasamento da prática política que em 1968 se esvaneceu. O tropicalismo é um dos exemplos mais patentes desta relativização de discursos antes homogêneos e de pretendida abrangência totalizadora.

A capacidade de deglutição é exatamente o que, a meu ver, distingue de forma radical *O Bandido* do Cinema Novo, em cujo estômago objetos menos apetecíveis eram imediatamente expelidos e ainda acompanhados de toda uma ladainha sobre as impurezas de sua constituição. A atração antropofágica de *O Bandido* por todo um mundo industrial, urbano, cinematográfico, que circunda a realidade da metrópole, não contém em si um discurso valorativo que intervenha dispondo este universo numa hierarquia de importâncias. Da mesma maneira que na música de Caetano Veloso

“Alegria, Alegria”, em meio de bancas de jornais, guerrilheiros, Coca-Cola, Claudia Cardinale, o lema que norteia a ação do filme parece ser o “por que não?”.

A filiação do Cinema Marginal com o tropicalismo — embora a ligação seja tentadora — deve ser traçada com reservas. Na entrevista concedida ao *Pasquim*, em 1970, respondendo a Glauber que havia acusado o grupo marginal de fazer uma “parafernália tropicalista”, Rogério afirma que “quem faz tropicalismo são os velhos como Joaquim Pedro de Andrade e Walter Lima Junior”. Tropicalismo aparece aí para o cineasta como sinônimo de alegoria em sua forma mais tradicional e menos fragmentária; enquanto espetáculo, que aponta na direção em que o grupo do Cinema Novo evoluía. A seguir, na continuidade da entrevista, diz que estes autores (Cinema Novo) “tentaram fazer tropicalismo e não conseguiram” (o que supõe um outro tropicalismo do que este feitos pelos “velhos”) e conclui “o que não é o meu caso, que pô, desde do início tinha dito que não era essa a jogada”. Os vínculos do Cinema Marginal com o tropicalismo — embora existentes inclusive por razões de convivência temporal e espacial — não devem ser sobrejulgados. A justaposição do arcaico e do moderno, a exposição fragmentária dos detritos industriais e das reliquias do Brasil e, principalmente, a articulação destes elementos numa forma alegórica, embora se façam presentes em alguns filmes marginais (poderíamos citar especialmente *Orgia ou o Homem que Deu Cria*, de João Silvério Trevisan e os episódios “Transplante de Mãe”, de Sebastião de Souza, “Clepsusana”, de José Rubens Siqueira e “O Filho da Televisão”, de João Batista de Andrade, contidos no filme *Em Cada Coração um Punhal*), não podem ser considerados como traços estruturais do Cinema Marginal. A alegoria, que pressupõe uma tentativa de representar

uma totalidade ou ao menos a remetência do discurso literal a uma outra instância discursiva fragmentada, parece não ter uma presença muito marcante na narrativa marginal. O ponto limite da representação alegórica — o instante em que a alegoria (que então já não é alegoria) consome-me em si mesma pelo acúmulo de significações fragmentadas instaurando o universo do gratuito e do “sem sentido” (ai já enquanto significação literal) — parece ser o pólo de maior atração da narrativa marginal. A vontade de “representação da brasilidade”, através da junção alegórica de fragmentos diversos de diversos “Brasis”, aparece, no entanto, às vezes de forma intensa, em obras singulares.

No caso de *O Bandido*, por seu caráter deflagrador e demarcatório, estas afirmações são apenas parcialmente válidas. A tradição presente desde o Cinema Novo de “construir sistemas abrangentes”, para utilizarmos uma expressão de Jean-Claude Bernardet, pode ser facilmente localizada em *O Bandido* (o que já não ocorre no segundo filme de Sganzerla, *A Mulher de Todos*). O que caracteriza, no entanto, a ruptura de *O Bandido* com o universo do Cinema Novo é sua capacidade de um diálogo, não apenas crítico mas também incorporador, com o mundo industrial e os modernos meios de comunicação existentes neste mundo (entre os quais o cinema se inclui). A partir do abandono da postura valorativa — que uma ideologia centrada na compreensão do universo social enquanto totalidade coerente permite —, todo o universo fragmentário da realidade industrial-urbana que cerca o sujeito se relativiza e a percepção deglutidora capta os impulsos múltiplos e dispares desta realidade como alimento desejável para a representação.

A partir daí se encontra aberto o campo para o aproveitamento de uma série de elementos estéticos condenados pela tabela valorativa do Cinema Novo, o

que provoca os conflitos conhecidos. Entre estes elementos, essencialmente urbanos, poderíamos destacar: as histórias em quadrinhos, a propaganda, o romance policial, os meios de comunicação de massa (rádio, TV) e suas mensagens (cantores de iê-iê-iê, locutores cafajestes, mocinhas apaixonadas, galãs cafonas, etc.), o jornalismo sensacionalista, o próprio cinema em sua vertente mais consumista, etc.

A atração pelo que a “boa consciência” valora negativamente (o sujo, o lixo, o ruim) permite uma comparação interessante entre os personagens centrais de duas obras limítrofes nesta virada de década — *O Bandido da Luz Vermelha* e *Terra em Transe* — que se parecem na forma que têm de rodopiar pelo mundo, em agonia e sem satisfação. O dilema existencial de Paulo Martins (*Terra em Transe*) entre “o cosmo sangrento e a alma pura”, sua tentativa inútil, mas abnegada, de firmar o “nobre pacto”, nos remete a uma representação onde estão significados sentimentos “nobres”. Em meio ao seu desespero existencial, em meio aos dilemas e oscilações que a tentativa do “pacto” provoca, sua postura moral em face dos fatos a que é exposto cria um sentimento de *compaixão* no espectador que é realçado pelo sacrifício final.

Os dilemas de consciência altruístas, tão característicos do Cinema Novo, são substituídos no caso do Cinema Marginal por um individualismo mesquinho, onde as personagens patinam em desespero na poça e acabam por se afogar em meio à lama. No caso de *O Bandido*, isto é patente: a identificação redentora é combatida por um personagem que se declara diversas vezes um “boçal” e que é construído de maneira a realçar o seu lado mais sórdido. A relação com o espectador não passa mais pela catarse através da *compaixão*, mas permanece a um certo nível de distância, onde a

irritação com o representado, propositadamente disforme e abjeto, aparece como identificação possível.

Antes de seguirmos nesta trilha — aproveitando a ligação problemática de *O Bandido* com a herança do Cinema Novo para abordarmos o grupo marginal do Rio de Janeiro —, convém olharmos um pouco mais de perto outros autores que não foram citados quando atrás abordamos o marginal-cafajeste da Boca do Lixo em São Paulo.

Em especial, gostaria de lembrar cinco cineastas cujas obras aparecem em qualquer filmografia do Cinema Marginal: Andrea Tonacci (*Bang Bang*); João Silvério Trevisan (*Orgia ou o Homem que Deus Cria*); João Batista de Andrade (*Gamal, o Delírio do Sexo* e também “O Filho da Televisão”, episódio de *Em Cada Coração um Punhal*); Ozualdo Candeias (*A Margem*), figura singular em todo este panorama; e José Mojica Marins, o “Zé do Caixão”, sempre citado pelos marginais como uma figura inspiradora.

Embora seja original de São Paulo, Andrea Tonacci se coloca de forma independente do grupo paulista até aqui analisado. Mais ligado a Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e alguns dos mineiros (Sylvio Lanna e Geraldo Veloso), aparece próximo do grupo que vai se delineando a partir dos Festivais JB-Mesbla (principalmente o segundo, de 1966), onde boa parte dos futuros “marginais” se conhece. Tonacci reside no Rio de Janeiro durante os anos de 1967-1968, de onde é obrigado a sair às pressas após ter sua casa invadida pela polícia, atrás de supostos “subversivos”.

Seu primeiro longa-metragem, *Bang Bang*, foi realizado através de esquemas de produção distintos dos utilizados pelo grupo “marginal-cafajeste” (ou seja, com o auxílio dos produtores da Boca). O dinheiro levantado para a compra dos negativos foi obtido através de um prêmio estímulo recebido pelo autor. A produ-

ção do filme é complexa, pois este foi realizado simultaneamente com *A Sagrada Família*, de Sylvio Lanna (na época chamada *Ilegítima Defesa*), a partir de um empréstimo concedido pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, com a apresentação do roteiro deste último filme. As filmagens foram iniciadas em 1969, em Minas Gerais — Belo Horizonte e Montes Claros —, onde haviam sido oferecidas condições de infraestrutura. Primeiro foram feitas as tomadas de *A Sagrada Família*, seguidas de *Bang Bang*, sendo que a montagem e acabamento final dos filmes se realizaram em épocas e locais distintos. As equipes de filmagens têm nomes em comum (foto e som), além do mesmo ator no papel principal (Paulo César Pereio). A estrutura narrativa dos dois filmes é similar, com a sucessão de seqüências articulando-se livremente a partir de estímulos ocasionais. Sente-se, no entanto, em *Bang Bang*, um diálogo mais intenso com o cinema clássico, próprio dos marginais paulistas, assim como a presença do universo das histórias em quadrinhos. Talvez se deva frisar neste filme uma atitude menos debochada, não tão atraída pelo ruim e pelo sórdido, embora haja traços característicos da imagem do abjeto. A narrativa de *Bang Bang* se volta constantemente sobre si mesma em abismo, como se a ação linear fosse de repente aprisionada nas malhas de um círculo infundável de repetições (próximo da sensação de um pesadelo), cujo fundo parece fugir toda a vez que cremos finalmente conseguir pôr o pé. O estilo elegante de Andrea Tonacci faz deste filme figura singular no cenário traçado: como um cisne branco que atingido pelos estilhaços da fragmentação ainda mantém sua postura e sua fluência.

João Silvério Trevisan e João Batista de Andrade, embora freqüentadores da Boca e com uma produção que nitidamente se aproxima da estética marginal, distinguem-se em alguns aspectos do panorama deste ci-

nema traçado até aqui. Talvez a distinção se localize mais ao nível narrativo propriamente, pois parece ter havido um contato próximo entre ambos e o grupo de *As Libertinas*. Na reportagem citada atrás, da revista *Manchete* sobre a Boca do Lixo, há uma foto onde se lê na legenda: “A equipe de João Silvério Trevisan que filmou *Foi Assim que Matei o Meu Pai* (que depois se chamaria *Orgia, ou o Homem que Deu Cria*), uma das mais típicas da Boca do Lixo”. Entre os participantes da foto se distinguem: Carlos Reichenbach, Jairo Ferreira, João Callegaro, além do próprio Trevisan. Igualmente na ficha técnica dos filmes estão alguns nomes citados atrás, quando falávamos do marginal-cafajeste.

No filme de Trevisan (*Orgia ou o Homem que Deu Cria*) sente-se uma forte influência da “tendência a construir sistemas abrangentes”, própria do Cinema Novo. Pode-se igualmente distinguir toda uma perspectiva alegórica com pitadas tropicalistas, traços em geral ausentes do marginal-cafajeste. O acentuado dilaceramento existencial dos personagens e também, em determinadas cenas, a compulsão da câmera em se ater demoradamente na representação do abjeto remetem, no entanto, este filme, de forma nítida, à estética marginal. A própria alegoria é estilizada e os fragmentos não se relacionam de forma automática à totalidade que se quer representar.

Com relação à veiculação do produto final no mercado, a proposta do filme difere radicalmente do marginal da Boca, analisado atrás. Filme de difícil fruição, não está evidentemente destinado ao sucesso de público dentro do mesmo veio aberto por *As Libertinas* e *O Pornógrafo*. Deve-se frisar que, tanto *Orgia* como *Gamal, o Delírio do Sexo*, contêm em seus próprios nomes o tributo ao esquema de produção marginal-cafajeste.

A dívida, no entanto, não vai muito além do título, que abre a possibilidade de veiculação para um

público mais amplo. Ao nível narrativo se encontra um veio marginal mais distante da “curtição” e mais próximo do dilaceramento dramático.

Isto é particularmente forte em *Gamal, o Delírio do Sexo*, filme que é percorrido de ponta a ponta por berros angustiantes, sem que haja, ao nível da própria diegese, uma motivação para tal. O dilaceramento e a ação gratuita coincidem para transformar o filme num estilhaço fragmentário em que determinadas personagens “tipificadas” tentam se cristalizar, mas acabam diluídas por uma narrativa onde o centro funcional parece estar localizado na expressão de uma agonia absoluta, sem fundo nem causa. A dimensão do “horror” à abjeção, aparentemente incomensurável, tem aí uma de suas expressões mais típicas.

Em seu filme posterior, “O Filho da Televisão”, a fragmentação diegética, acompanhada da elevação do tom dramático, é mantida, embora se possa delinear com mais clareza a evolução da intriga. O universo ficcional nos remete ao tropicalismo. Um certo esforço alegórico em termos de representação de uma “brasilidade” contemporânea da época — em que a presença cada vez mais forte da sociedade de consumo, ainda sentida como novidade, juntam-se elementos arcaicos permitindo a emergência do “cafona” — aparece tanto neste filme de João Batista quanto no de Trevisan, como traço estético característico.

Antes de terminarmos este apanhado geral (e, portanto, seletivo sem pretensões de ser exaustivo) do marginal da Boca na virada da década, cabe, sem dúvida, nos determos em duas figuras essenciais deste panorama: José Mojica Marins e Ozualdo Candeias. Advindos de camadas sociais distintas da classe média intelectualizada, de onde provém a maior parte dos cineastas brasileiros, sua narrativa possui um inegável sabor de

coisa popular. Fácil de se perceber, mas difícil de se definir, esse “tom” popular aparece na época como algo extremamente atraente para os “marginais” que elegeram o cinema de José Mojica Marins (que filma desde 1958) e o filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias, como seus inspiradores máximos.

De Mojica, além de sua figura pessoal extremamente condizente com a “curtição” marginal, os marginais admiravam o despreendimento técnico que lembra o “avacalho” e que aparece de maneira espontânea nos filmes do “Zé do Caixão”. Os enquadramentos óbvios a que se referem Reichenbach e Sganzerla quando louvam o filme péssimo, assim como o tom de acentuada artificialidade na representação dos atores (que, às vezes, beira a paródia), são igualmente pontos de referência. Um universo ficcional, onde a dramaticidade exacerbada atinge graus elevados, não poderia deixar de causar admiração aos marginais. A atração de Mojica pelo “horror”, mais do que propriamente pelo terror, faz com que em seus filmes a representação do abjeto e do grotesco encontrem um lugar de destaque. O tom grandiloquente da representação dos atores, as falas recitativas, parecendo peças de oratória, nos lembram bastante personagens de filmes como *Sem Essa Aranha* ou *Abismo*, de Rogério Sganzerla (neste último filme, inclusive, Mojica atua como ator).

O universo do gênero — outra presença marcante em Mojica, onde as personagens se submetem a códigos preexistentes e artificiais de conduta —, assim como um estilo de interpretação próprio e invariável, cria em torno de si uma mística própria. Banguê-banguê, *western* do Terceiro Mundo, policial: o Brasil tem um mestre do horror, um mestre além do mais autenticamente subdesenvolvido, com todas as características do lixo tropical cultuado pelos marginais. Mojica constitui uma espécie de síntese espontânea daquilo que o Ci-

nema Marginal buscava mais ardorosamente mostrar em seus filmes.

As relações com Ozualdo Candeias caminham na mesma direção. Seu filme *A Margem*, tido como deflagrador do Cinema Marginal, é constantemente citado nas entrevistas como exemplo típico do “lixão”. O fato de ter sido realizado às margens de um rio-esgoto (o Tietê), ao lado de uma favela onde abundam lixo e miséria e com personagens que se locomovem lentamente neste ambiente sórdido, parecem ser os aspectos do filme com os quais mais se identificam os marginais. A narrativa, também fragmentada e sem uma continuidade linear ao nível da intriga, constitui uma característica próxima. Deve-se frisar igualmente o esquema de produção — com poucos recursos e utilizando material humano e cenográfico que não exige grandes investimentos —, sempre elogiado em depoimentos da época.

Há, no entanto, aspectos centrais deste filme que, a meu ver, destoam frontalmente de toda estética que a seguir (o filme é de 1967) apareceria nas obras do grupo. Um destes traços é, sem dúvida, a ausência da dimensão irônica da curtição/avacalho e, principalmente, a busca do sublime dentro do abjeto, dimensão totalmente ausente no Cinema Marginal que se desenvolveria a seguir.

Elemento característico da obra de Candeias, o “sublime” parece ser o ponto nodal para onde a ação do filme converge: o que resgata e ao mesmo tempo permite a existência do abjeto. Trata-se de um mundo onde a totalidade existe: as ações são plenas de sentido, de razão de ser, seu alvo é a instauração da ordem da pureza onde reina a sordidez.

O estabelecimento progressivo da ordem do “sublime” é um traço constante desta obra e percorre a

ação de ponta a ponta. No meio do lixo, da margem, aonde habitam os seres sórdidos, o autor vislumbra a possibilidade de se encontrar o imaculado, no filme, simbolizado pela flor que um dos personagens carrega por quase toda a narrativa. Ao nível da ação propriamente, a preocupação em demonstrar a existência da pureza, mesmo nos seres do lixo, parece ser central: uma negra olha desdenhosamente um homem de pé na margem do rio e acaba por empurrá-lo com um sorriso desdenhoso; no final, ela também escorrega e cai no rio, mas o homem, agora já na margem, em vez de se vingar-lhe, lhe estende a mão, generoso: a câmera focaliza em primeiro plano o contato das duas mãos e enfatiza o gesto. Exemplo característico da moral edificante que percorre o filme: um ato de pureza mesmo no mais profundo lixo. Alguns planos depois, a metáfora “mãos se unindo no meio do lixo” é novamente utilizada. Caminhando em direção a um barranco (lixo e detritos se vislumbram em segundo plano), a moça vem correndo de encontro ao mesmo homem, agora em cima de um monte: há um corte e no plano seguinte uma mão entra no quadro por baixo (de forma inteira e posada) e é estendida em direção à mão da moça que busca auxílio. A junção das duas mãos com o lixo atrás é focalizada detidamente pela câmera.

No decorrer da narrativa a oposição “flor/lixo”, assim como “vestido branco de noiva/lixo”, aparece como as oposições escolhidas pelo autor para significar a existência do sublime em meio ao abjeto. O personagem meio bobo que carrega durante o filme a flor na mão simboliza esta busca. Seu estado demente lhe confere autoridade para tal na medida em que, excluído pela loucura do universo da abjeção partilhado por todos, pode simbolizar a pureza. Em sua peregrinação em meio à podridão hesita alternadamente a quem entregar o símbolo da inocência.

O final apologético tem algo de uma redenção final do lixo. Os que foram mortos pelas baixezas vis do lixo ressuscitam e todos, junto com os símbolos da pureza (o demente com a flor e a personagem negra vestida de noiva), sentam altaneiros no barco que navega em direção a um futuro certamente promissor. No último plano, um sol a pino brilha redentor no firmamento com toda sua potência iluminando as trevas.

Apresentar *A Margem* como filme completamente destoante do Cinema Marginal seria exagero. A presença do lixo, do abjeto, fez com que os próprios cineastas marginais se referissem a ele como um precursor e também como fonte de inspiração. Numa análise mais atenta, no entanto, ao examinarmos alguns traços centrais do filme, percebemos uma grande distância entre o lixo de *A Margem* e a representação deste mesmo universo no restante do Cinema Marginal.

Vamos agora nos deslocar um pouco no espaço e nos aproximar do outro pólo do cinema brasileiro, o Rio de Janeiro, pólo este que tem como especificidade o fato de ter sido o berço do Cinema Novo.

Em 1968, o cinema brasileiro parece se encontrar face a uma encruzilhada e, no caso da produção carioca, esta encruzilhada se mostra em toda sua evidência. O grupo marginal carioca, a começar por Júlio Bressane, tinha suas raízes fortemente fincadas no Cinema Novo e a ruptura, além de dolorosa, traz de perto a imagem do padrasto, na véspera admirador do filho rebelde e agora seu perseguidor implacável. Até hoje estão vivos na memória destes cineastas os processos de exclusão, fantasmáticos ou reais, a que foram submetidos pelos “cardeais” do Cinema Novo.

“Caiu a ponte das gentilezas (...), o udigrudi é um aborto”, afirma Glauber, taxativo, num artigo de 1970

constante em *Revolução do Cinema Novo*.⁴¹ A seguir, continua em seu costumeiro estilo provocativo, abordando um termo que lhe é caro: “O primeiro e único filme *underground* 68 é *Câncer, made by* Glauber Rocha”. A ruptura provocada pelo “golpismo udigrudista” (outra definição de Glauber para a disputa) parece ter tocado fundo na personalidade sentimental do “papa” do cinema brasileiro e as acusações sobram para todos os lados, atingindo até mesmo o crítico Paulo Emilio Salles Gomes: “Paulo Emilio não consegue, como John Reed, criticar o fenômeno com que convive e o chama para liderar. Recusa a coroa várias vezes, deixa o grupo sem o Comando Imperial, atíça crises, racionaliza sucessos, e, *quando da intentona udigrudista de 1968* (o grifo é do texto) apóia os insurrectos como se o Cinema Novo fosse o Politsburgo”.⁴²

Mesmo descontados os arroubos, próprios da personalidade de Glauber Rocha, o termo “intentona udigrudista” não fica muito distante da realidade e é sentido em toda sua intensidade no cenário cinematográfico do Rio de Janeiro. O que estava em jogo nesta “intentona” é claro ao gênio extremamente perspicaz de Glauber. Mais do que um ódio ou uma aversão à estética marginal, o que se descortina para o autor é um conflito íntimo, em que incomoda a possibilidade dos filhos rebeldes caminharem mais na direção do cinema que ele próprio almejou um dia, isto numa trilha que não a que ele havia escolhido no momento.

Sintomático deste dilema é a realização seguida de dois filmes em 1968 (*Câncer* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*), ambos apontando, como flechas opostas, para os extremos da encruzilhada acima

(41) Rocha, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra/EM-BRAFILME, Rio de Janeiro, 1981, p. 214.

(42) *Idem, ibidem*, p. 436.

referida: “naquela época (filmagem de *Câncer*) alguns diziam: o caminho do cinema é o filme em cores, de grande espetáculo; e outros: o caminho do cinema é o filme de 16mm, *underground*. (...) O caminho do cinema são todos os caminhos”.⁴³ Sua opção, no entanto, dentro da polêmica que se trava então, não é tão aberta a “todos os caminhos”: trata-se de apoiar a opção pelo espetáculo e a cor da velha guarda do Cinema Novo, defender *O Dragão da Maldade* e apontar *Câncer* como o único, primeiro e último filme marginal.

A defesa de *O Dragão* passa pela conquista e a comunicação com o grande público e justifica o sacrifício de algumas ousadias estéticas: “tenho certeza”, afirma Glauber, “que este filme (o *Dragão*) vai ser um grande sucesso de público (...) o cinema é uma arte que tem que comunicar-se, se isso não ocorre, não tem sentido fazê-lo (...) a crítica esteticista e prejudicial vai dizer que abandonei as pesquisas de *Terra em Transe*. Isso não tem importância (...)”.⁴⁴

As “pesquisas de *Terra em Transe*” ainda exercem, no entanto, inegável fascínio no autor e a elas é dedicado *Câncer*, uma espécie de testemunho secreto à outra trilha da encruzilhada, que atrai um número cada vez maior de cineastas.

Filmado em 1968, *Câncer* pode, sem dúvida, ser aproximado dos filmes que mais tarde formariam o Cinema Marginal. Não pretendo entrar aqui na polêmica, tão a gosto de Glauber, se *Câncer* teria sido ou não o primeiro filme marginal do qual os seguintes seriam meras cópias. O fato é que, tanto em sua temática como em seu esquema de produção e mesmo em sua forma narrativa, o filme se aproxima bastante da produção marginal na virada da década. Marginais que erram

(43) *Idem, ibidem*, p. 148.

(44) *Idem, ibidem*, p. 144.

sem destino, através de uma ação desprovida de coerência ou propósito, podem, sem grandes dificuldades, ser relacionados aos personagens de filmes como *O Anjo Nasceu* e *O Bandido da Luz Vermelha*, inclusive radicalizando de forma mais incisiva o processo de representação. Este, como em todo Cinema Marginal, aparece dilacerado: os planos são longos e “puxados” ao extremo, a intriga praticamente não existe e as cenas não se articulam em função dela. E, principalmente — o que ajuda a diferir este filme da produção “cor, espetáculo” trilhada pelo Cinema Novo —, estão praticamente ausentes as grandes alegorias tão a gosto da estética glauberiana. O filme não possui a ânsia globalizante de *Terra em Transe* ou *O Dragão da Maldade* e se atém ao nível mais literal da significação sem extrapolar para as conotações alegóricas. Poderíamos lembrar uma cena ainda alegórica onde temos, de um lado, um servente em pé segurando um bule de café; de outro, também de pé, um homem segurando uma cruz; e, no meio, o personagem marginal/intelectual desempenhado por Hugo Carvana — mas de uma forma geral o filme não possui intenções de abarcar ou significar toda uma realidade social que escape às significações mais imediatas do universo fragmentado representado.

A atração pelo degradante aparece nitidamente na personagem do marginal negro (Antonio Pitanga) — um misto de pedinte e cafajeste com personalidade oscilante — e também na do marginal branco (Hugo Carvana), arrogante e boçal. A representação dos sentimentos baixos e pouco nobres é central no desenvolvimento da narrativa. Ao mesmo tempo é abordada toda uma temática nitidamente “urbana” relacionada a drogas, direitos da mulher, problemas existenciais de um casal de classe média, temas estes ausentes dos filmes anteriores de Glauber e bastante próximos do universo ideológico definido atrás como característico do

Cinema Marginal. A sexualidade é um dado presente no universo ficcional do filme da mesma maneira que a problematização do social acaba por se centrar em torno da figura do negro (como minoria), abandonando assim questionamentos mais abrangentes.

A relação com o público, decorrente da forma narrativa específica de *Câncer*, é nítida para Glauber: “*Câncer* era um filme que não tinha sentido fazer em cor ou em 35mm. Não é filme comercial, não o fiz para ser exibido em circuito. É obra que fiz para me divertir com meus amigos”.⁴⁵ Esta definição, colocando o filme à margem do circuito exibidor, serve inclusive para justificar sua opção pelo mercado (representada por *O Dragão*) e atacar tanto a opção pela marginalidade como as possíveis ilusões de contato com o grande público existentes no Cinema Marginal: “eu só podia fazer isso (*Câncer*) com uma Éclair 16mm. Se o tivesse feito em 35mm não teria interessado ninguém. E me teria custado muito, para não interessar mais do que aos críticos e a grupos fechados, ou à circulação em cineclubes, sem nenhum interesse para o grande público”.⁴⁶ Declaração esta que, sem dúvida, pode ser oposta ao Glauber de “Uma Estética da Fome” e de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* quando diz ser “a missão única dos autores brasileiros lutar contra a indústria cinematográfica”.⁴⁷ A distância entre as duas declarações dá igualmente a medida da separação entre os marginais e o Cinema Novo.

A ruptura com esquemas de produção, que levam em consideração o capital investido e seu retorno através da exibição do filme no mercado, é um traço mar-

(45) *Idem, ibidem*, p. 148.

(46) *Idem, ibidem*.

(47) Rocha, Glauber, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 17.

cante do Cinema Marginal e que se acentua ao considerarmos a produção carioca. Sem o mesmo esquema de distribuição paulista através dos produtores da Boca, o marginal produzido no Rio de Janeiro aparece mais próximo do legado do Cinema Novo e aprofunda, de forma incisiva, os aspectos mais radicais que a “política do autor” deixava antever em meados da década de 60. A estrutura de produção, descrita por Glauber a propósito de *Câncer*, é geralmente a utilizada: pequenos recursos, filmagens em poucos dias, equipe e atores “amigos”, completa liberdade para a exploração “autoral”. As filmagens feitas em condições precárias e sem recursos financeiros se tornam possíveis pelo clima de envolvimento afetivo existente entre toda a equipe e a produção do filme. Este clima favorece, inclusive, a improvisação e a criação no instante de filmar de forma independente do roteiro. Em depoimentos atuais tomados de alguns diretores é comum se ouvir referências saudosistas ao clima efusivo daquelas filmagens no início da década de 70 e da vida coletiva que se tinha durante seu transcorrer. Este ambiente (sem dúvida sedutor) que viabiliza uma produção semiprofissional se reflete igualmente na matéria mesma da narrativa marginal que possui uma tendência, já referida, de se voltar sobre si mesma e admirar o instante mágico da filmagem alongando indefinidamente os planos. O ato de filmar aparece como um ato essencialmente lúdico e a representação encontra sua validade na medida em que proporciona prazer aos que a realizam. A tendência dos marginais é, então, evoluir cada vez mais em direção a essa produção “familiar”, desvinculada de qualquer relação mais efetiva com os ditames e necessidades do mercado exibidor.

Como figura central no marginal carioca devemos destacar Júlio Bressane que, na própria seqüência de sua filmografia, revela a evolução do grupo como um

todo. Após a realização de *Cara a Cara*, em 1967, ainda fortemente influenciado pela temática e pela forma cinemanovista, abandona as referências de outrora para uma ruptura clara em *O Anjo Nasceu* e *Matou a Família e Foi ao Cinema* — obras pioneiras onde já se sente o estilo marginal mais característico. Filmados conjuntamente em 1969, possuem um ritmo bastante distinto dos dois primeiros filmes da fase paulista de Sganzerla. Bressane voltava, então, de uma viagem ao exterior em 1968 quando, na companhia de Glauber Rocha, havia assistido a diversos filmes e a vários festivais. Sua vontade na época era fazer um filme “contra toda a maré”, “uma oitava acima das tendências mais radicais do Cinema Novo”.⁴⁸

O Anjo Nasceu retrata a vida de dois marginais que perambulam sem destino pelo Rio de Janeiro. O salto qualitativo com relação às experiências narrativas mais ousadas da primeira fase do Cinema Novo é nítido, assim como o completo abandono da temática das “origens”. Planos longos, extrema rarefação dramática, temática urbana distante de elaborações socialmente abrangentes, acabam por congelar a ação do filme que não evolui de forma a constituir situações em um crescendo dramático. Exemplo disto é o gratuito da ação na última cena com a câmera voltada fixamente para uma estrada vazia, onde carros passam por acaso. Em *Matou a Família e Foi ao Cinema* podemos perceber uma estruturação narrativa parecida, com uma fragmentação curiosa da intriga, estabelecida em torno de vários assassinatos familiares que se acumulam não se articulando de forma causal. A falta de uma teleologia no sentido das ações que se sucedem também é nítida. Não existe a preocupação de articular uma “represen-

(48) Depoimento Júlio Bressane, Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

tação'' do universo concreto. Os assassinatos se sucedem de forma arbitrária e gratuita. A imagem do abjeto e do horror — sempre dentro de um certo tom *cool* próprio a Bressane — também está presente: berros, latrinas, muito sangue e uma impressionante e detalhada cena de tortura.

No início de 1970, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla criam a Belair onde no curto espaço de três meses realizaram seis longas-metragens e ainda um filme em super 8 (de Júlio: *Barão Olavo, o Horrível, Cuidado Madame* e *A Família do Barulho*; de Rogério: *Betty Bomba, a Exibicionista* (mais tarde *Carnaval na Lama*), *Copacabana Mon Amour* e *Sem Essa Aranha*; além de *A Miss e o Dinossauro*, longa-metragem sonoro em super 8 de criação coletiva). Sganzerla, que vinha de dois filmes produção "boca do lixo" (*O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*) com razoável sucesso comercial, aplicou o dinheiro recebido na criação da produtora. Júlio Bressane entrou com suas economias pessoais viabilizando a compra de uma grande quantidade de negativos. Os filmes, de baixo custo, eram realizados seguidamente em um esquema ágil de produção a partir dos negativos acumulados. O nome "Belair", segundo Rogério Sganzerla, teria surgido a partir da marca de um carro conversível dos anos 50, significativo da atração do grupo pelo objeto *kitsch*.

Os filmes da Belair apresentam os traços mais radicais do grupo marginal em termos de um questionamento da narrativa cinematográfica e do próprio ato através do qual a representação cinematográfica se constitui. São filmes que mantêm entre si uma impressionante coesão estilística. O mundo ficcional se apresenta fragmentado e o tom da representação constantemente se eleva para atingir graus extremos de intensidade dramática. A ação parece ter uma direção única em seu movimento: no sentido da repetição, da fragmentação e



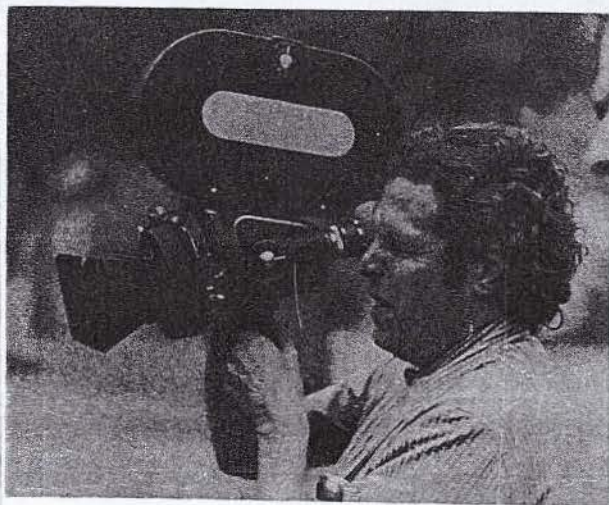
Luiz Roseberg dirigindo *Jardim das Espumas*



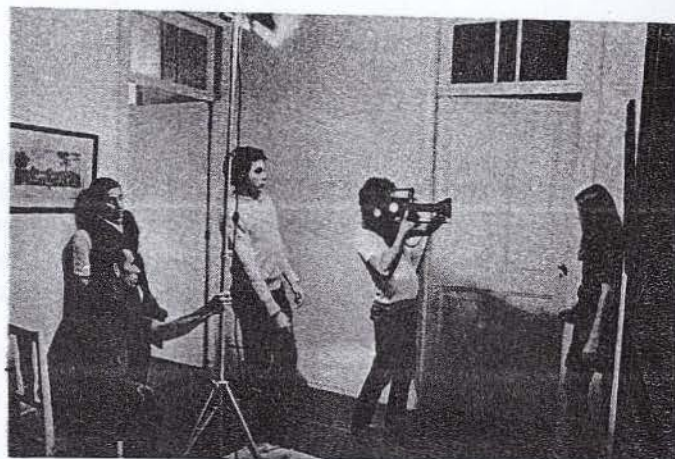
Rogério Sganzerla operando a câmara em *O Bandido da Luz Vermelha*.



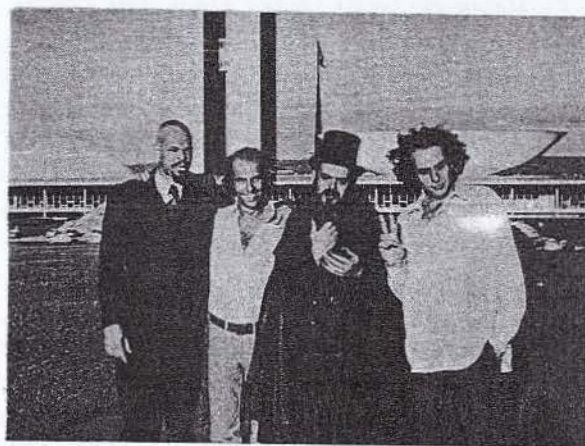
Carlos Reichenbach em *Audácia - A Fúria dos Desejos*.



Elyseu Visconti (direção e fotografia) em *O Lobisomem, o Terror da Meia-Noite*



Julio Bressane (com Guará Rodrigues ao fundo) dirigindo Renata Sorrah em *Matou a Família e Foi ao Cinema*.



Satã, Ivan Cardoso, Mojica e Julio Bressane, já em 1978 durante o Festival de Brasília.



Andrea Tonacci (à direita) na tomada de luz em *Bang-Bang*.



HELENA - A MULHER DE TODOS - E SEU HOMEM

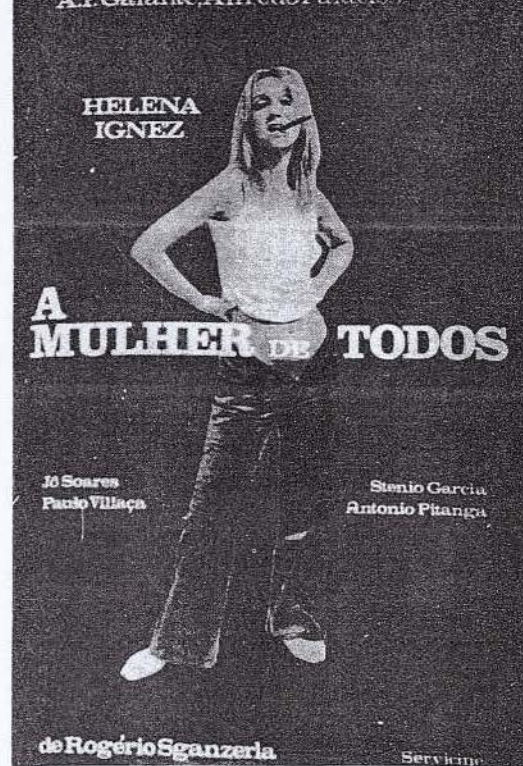
pa de O Pasquim com a famosa entrevista onde Rogério Sganzerla rompe com o Cinema Novo.



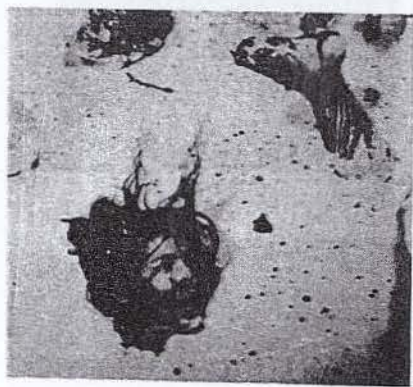
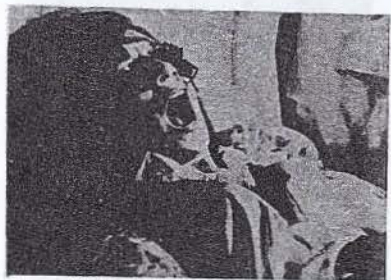
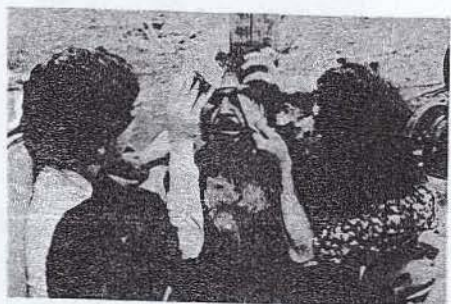
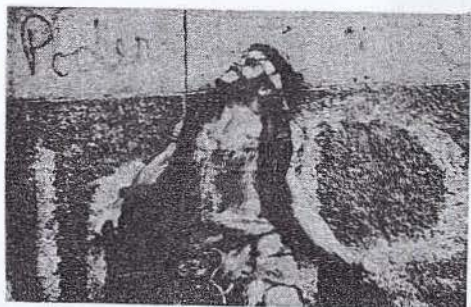
Cartaz (frente e verso) de *Nosferato no Brasil*, filme de Ivan Cardoso.



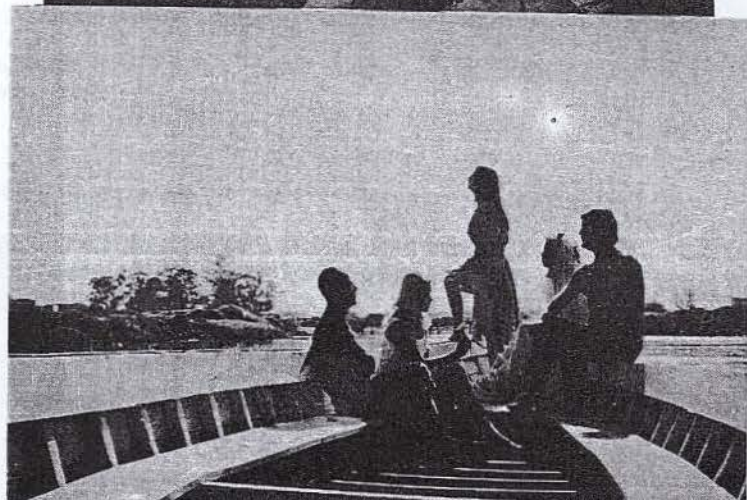
Alguns cartazes de filmes marginais.



O suplemento "Horror" editado pelo Correio Braziliense durante o Festival de Brasília de 1966.



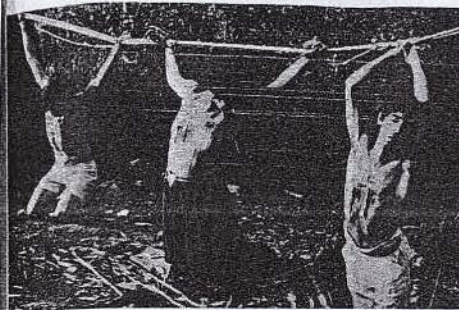
Imagens do
Horror: seqüências de *Gamal*, *o Delírio do Sexo*
e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*.



A singularidade de *A Margem*: o final altaneiro (última foto) e
(foto central) a busca do sublime em meio ao lixo.



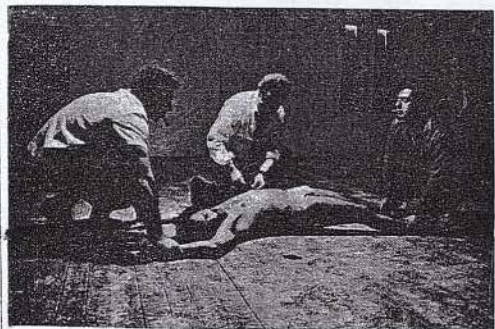
A marca do terrorismo: Joel Barcelos em *Jardim de Guerra*.



Ainda o dilaceramento corporal em *Orgia ou o Homem que Deus Cria*, *Sentença de Deus* e *O Anjo Nasceu*.

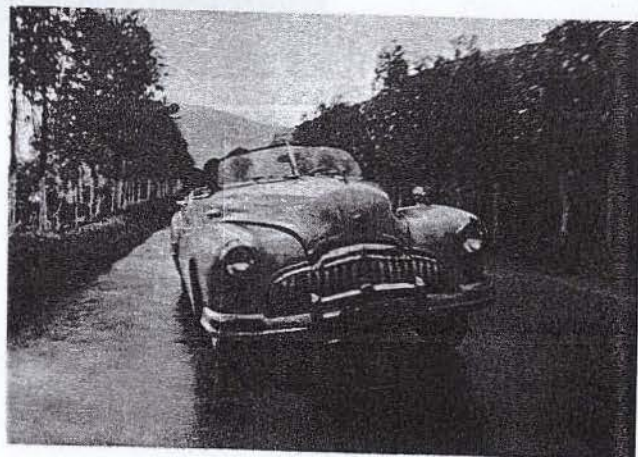


Cenas de tortura abundam no Cinema Marginal: acima Guará Rodrigues e Joel Barcelos em *Jardim de Guerra*. Ao lado, Antero de Oliveira em *Matou a Família e Foi ao Cinema*.

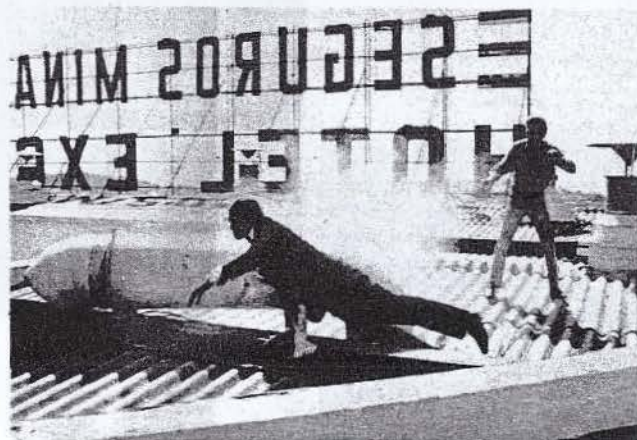




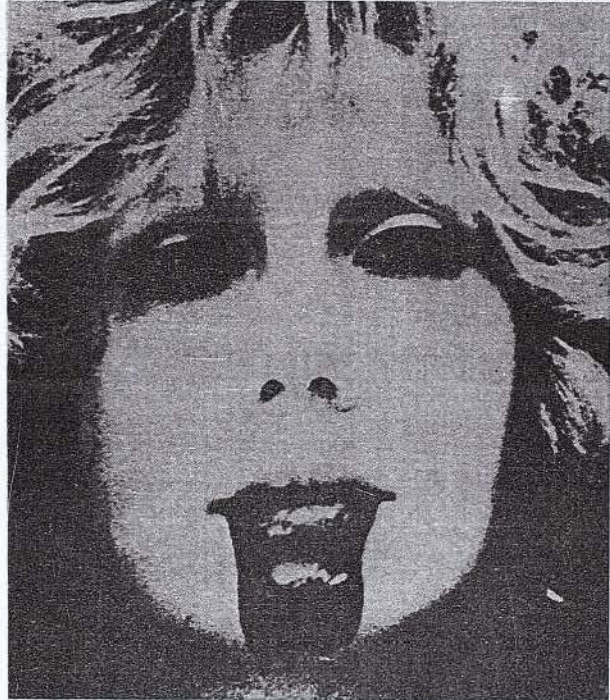
A atração pelo estilo
marcado: *República da Traição*, *O
Bandido da Luz Vermelha*, *O Pornógrafo*
e *Bang-Bang*.



Cena de *Sexy Gang*, o
filme "que deu o estalo no
Callegaro".



A influência do filme de gênero: *Nosferatu*, o
Vampiro (na foto Torquato Neto e Scarlet Moon) e *Bang-Bang*.



Helena Ignez: a imagem do boche. Embaixo e ao lado, a atração por fajestes e boçais.



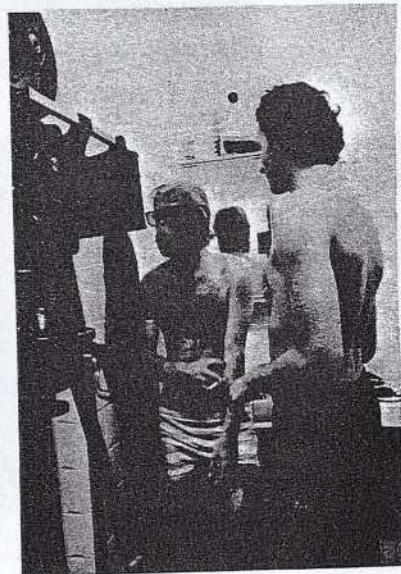
Imagens da abjeção: a baba de sangue Helena Ignez em *A Família do Barulho* e a deglutição aversiva de Mojiça em *Trilogia do Terror* e Paulo Villaga ingerindo uma lata de tinta em *O Bandido da Luz Vermelha*.

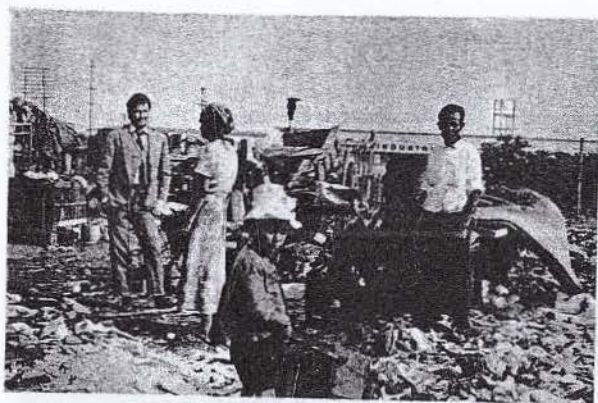


O corpo coberto com substâncias asquerosas (em *Trilogia do Terror*.)



A presença do animalesco e do disforme.





A imagem do lixo (*A Margem*): recorrente no Cinema Marginal.



Proximidade com latrinas e excrementos: Paulo Villaça em *Perdidos e Malditos*.



A ideologia da contracultura: Lula (personagem de *Meteorango Kid*, o *Herói Intergaláctico*) mostra um "baseado" a seu pai.

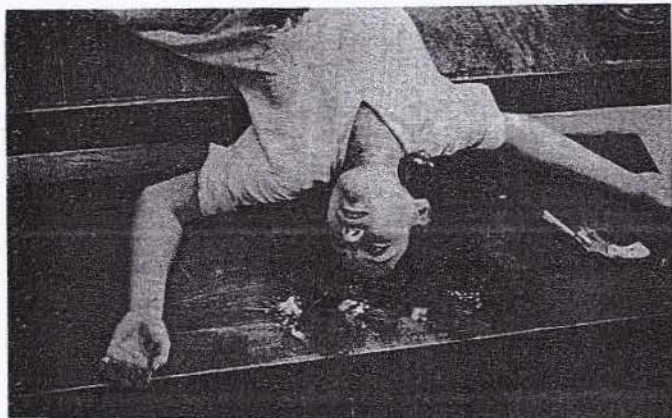


A presença do *Kitsch*: o pé de Maria Gladys em *A Família do Barulho*.

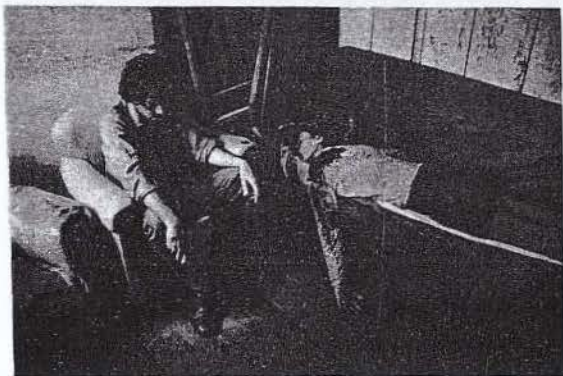


marca do Cinema Novo:
momento alegórico em *Câncer e*
rangaceiro grávido de *Orgia, ou o*
que Deus Cria. Ao lado, a
ação tropicalista de Maria Sílvia em
Antina das Américas.





Vivência de momentos extremos: a proximidade com a morte.



da elevação do tom dramático. Apesar de seus autores haverem pensado na construção de um cinema e em começar a garantir a distribuição e exibição dos filmes — planos estes frustrados pelo momento político extremamente delicado —, estas obras se caracterizam, dentro do quadro traçado no primeiro capítulo, por serem uma produção centrada nas possibilidades ilimitadas de expressão do autor e um total desvinculamento com o vínculo da exibição. O clima de criação coletiva e vivência cotidiana da equipe de filmagem, com influências diretas sobre o produto final, aqui transparece nitidamente.

Estes filmes aparecem desvinculados do esquema industrial e acentuam, de maneira especial, o aspecto tão polêmico da “marginalidade”, própria ao Cinema Marginal. A exacerbação dramática, expressão do horror incomensurável ao desmedido, fecha-se em círculo. Mostra bem a característica de um momento histórico e de uma produção interagindo estilisticamente com as próprias condições de sua feitura. À dimensão do horror é, então, permitido que seja dada toda sua expressão. A convivência grupal da equipe acentua esta forma e os vínculos com o resto da sociedade não interferem na intensidade que toma a expressão do dilacerado: o campo parece estar aberto para uma produção em vários aspectos singular (tanto no número de filmes realizados, no tempo gasto para sua feitura, como no processo de produção destoante dos esquemas tradicionais) e que tem em seu âmago a expressão de um elemento sempre evitado na construção do “bom” objeto artístico: o abjeto.

A Belair serviu igualmente como ponto de intersecção onde se aglutinou a produção mais significativa do marginal carioca. Segundo Júlio Bressane, “pela Belair passaram cineastas com extraordinários primeiros filmes, como o Elyseu Visconti (*Os Monstros de*

Babaloo), o Neville (*Jardim de Guerra e Piranhas do Asfalto*), o Sylvio Lanna (*A Sagrada Família*), o Serginho Bernardes (*Desesperado*) e diversos outros".⁴⁹ Ainda Bressane comenta o ambiente da época: "as sessões destes filmes (da Belair), as filmagens, as conversas, se deram aqui no Rio, na Cinemateca do MAM e com grande onda. Houve, no entanto, um corte nisso, que foi a minha saída e a do Rogério para a Europa no início de 1970".⁵⁰

Este corte parece ter sido efetivamente brusco. Em abril de 1970, Bressane foi chamado à casa de um militar de alta patente, que o convidou a se retirar do país dizendo ter evidências de que "fazia parte de uma ação de subversão na cultura, fomentada pelo terrorismo". Menos de 24 horas depois, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez embarcavam para Paris, de onde seguiriam para Londres.

A vivência no exílio é outro traço comum a quase todos os integrantes do grupo marginal carioca. Por "exílio" devemos entender não tanto a expulsão oficial do país, mas uma emigração forçada devido à falta de condições para o desenvolvimento de um trabalho criativo dentro do país. A dimensão da produção realizada no exterior não é muito grande e sua localização é difícil e incerta devido às próprias condições precárias em que estes filmes foram feitos. O esquema de produção "familiar" é ainda mais acentuado. Muitos deles retratam viagens a pontos distantes do planeta, ou, então, ficam na própria sala de jantar tendo como cenário a vivência cotidiana. Londres parece ter sido o local preferido para o exílio. Lá estiveram, às vezes em épocas distintas: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Geraldo Veloso, Ne-

(49) *Idem, ibidem.*

(50) *Idem, ibidem.*

ville d'Almeida, Andrea Tonacci, Sylvio Lanna, Elyseu Visconti e outros.

Júlio Bressane e Sganzerla levam para a Europa os negativos de *Cuidado Madame* e *Sem Essa Aranha*, onde terminam a montagem e a revelação. Bressane mora três anos em Londres, onde realiza *Crazy Love* (1971), *O Estrangulador de Loiras* (1971) e *Lágrima Pantera* (de 1971, filmado em Nova Iorque); passa também uma estada no Marrocos onde faz *A Fada do Oriente*. Em 1972, Andrea Tonacci, juntamente com Júlio Bressane, realiza uma viagem de carro ao Extremo Oriente atravessando toda a Ásia (Irã, Paquistão, Índia, etc.). A viagem foi fotografada por Tonacci e cenas dela podem ser vistas em *O Monstro Caraíbas*. Neville termina junto com Geraldo Veloso *Mangue Banque* e faz, segundo seu depoimento, o mais "maldito" de todos os seus filmes, *Night Cats*, até hoje em um armário londrino. Rogério Sganzerla filma *Fora do Baralho*, inédito, sobre suas andanças nas Arábias (Saara). Sylvio Lanna, em 1972, faz em Londres um rascunho em super 8, *Way Out*, e, em 1973, na África filma *Forofina*. Rosemberg, na época em Paris, realiza algumas filmagens esporádicas. Maria Gladys, estrela eminente do Cinema Marginal, dirige *The First Odalisca*, filme inacabado, com som de Sylvio Lanna.

O período auge deste êxodo se localiza em torno de 1971, com duração variada segundo o caso. Em geral, não é escolhido um local determinado de moradia e muitas são as viagens realizadas entre um ponto e outro do planeta, com preferência por lugares exóticos. Em 1972-1973 começa o retorno que encerra, a meu ver, o período mais característico do Cinema Marginal. embora muitos de seus autores continuem trabalhando na mesma linha, a coesão estética da produção assim como o momento máximo de sua extensão parecem já ter alcançado seus limites. Tonacci parte para uma linha de

trabalho mais ligada a filmes de caráter antropológico, embora ainda mantendo em sua produção características marcantes do período marginal. Elyseu Visconti se dedica mais a atividades de documentação de festas e cerimônias folclóricas; Neville rompe com a marginalidade e atinge em cheio o mercado exibidor com *A Dama da Lotação*. Sganzerla, Bressane e Rosemberg são os que continuam mais próximos esteticamente da produção marginal, mas já sem o ímpeto inicial e dentro de propostas pessoais de trabalho. Outros, a grande maioria — seguindo um traço inquietante e até certo ponto frustrante do Cinema Marginal —, após a produção do primeiro longa no auge do movimento, acabam em outros ramos que não o da direção de filmes de ficção.

Antes, no entanto, de findarmos este esboço do período “áureo” do Cinema Marginal, vejamos um pouco mais de perto alguns cineastas marginais em atividade na época. Neste sentido, poderíamos definir um núcleo central do marginal carioca composto por Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Neville d’Almeida, Sylvio Lanna, Geraldo Veloso, Elyseu Visconti, além de alguns “independentes próximos” como Luiz Rosemberg, Carlos Frederico, Sérgio Bernardes, Haroldo Marinho Barbosa, Paulo Bastos Martins, Ivan Cardoso, José Setti e outros.

Por ser um dos poucos marginais que mantiveram uma produção constante, mesmo após o *boom* do início da década, a trajetória de Neville é, a meu ver, bastante significativa. Seu primeiro filme, *Jardim de Guerra*, já apresenta uma clara ruptura com o Cinema Novo, tanto em sua temática como em sua forma narrativa. Estão presentes elementos típicos da ideologia marginal do final da década descrita no primeiro capítulo. Drogas, feminismo, sexo livre, minorias raciais são temas novos para o cinema brasileiro e que foram ignorados — ou

não abordados por ser outro o momento histórico — pelo Cinema Novo. Igualmente típicas de uma época são as cenas de tortura, terrorismo, interrogatórios policiais, contidas no filme. A fragmentação da história e a presença de elementos urbanos da sociedade de consumo (história em quadrinhos, *posters* americanos, imagens de produtos industriais), utilizados pela narrativa através de um procedimento de citação e colagem, aproximam o filme da estética marginal. É, no entanto, uma obra distante do esquema de produção descrito quando abordamos a Belair. Seu destino seria, sem dúvida, o grande público, não fosse o rígido esquema de censura que, na época, impediu sua divulgação.

A evolução do autor em direção à marginalidade e à progressiva ruptura com o vínculo exibição — que mais tarde em sua carreira seria recuperado de forma estrondosa com o sucesso de *A Dama da Lotação* — é, a meu ver, significativa. Em seus filmes seguintes (*Piranhas do Asfalto* e *Mangue Bangue*) a proximidade estética com a produção da Belair fica patente. Em *Piranhas do Asfalto* transparece com toda evidência o dilaceramento existencial, a fragmentação diegética e a elevação do tom dramático, típicas do Cinema Marginal. Cenas de castração, torturas, berros histéricos, frases sem nexos, sangramentos abundantes, vômitos, percorrem o filme de ponta a ponta acentuando sobremaneira a atração da câmera pelo abjeto e o aversivo. Seu filme seguinte, *Mangue Bangue*, um pouco menos voltado para o abjeto e mais atraído pela “curtição” da filmagem, retrata com nitidez o esquema de produção “familiar” a que me referia ao falar da Belair. Boa parte do filme se desenrola numa sala onde os ocupantes (entre eles o diretor) estão entretidos em fumar um baseado com todas as brincadeiras que o ato comporta e que são registradas lentamente pela câmera. O “barato” aí não está tanto no filme enquanto produto, mas

recai sobre o próprio ato de filmar o grupo “dando uma bola”. O filme inteiro se desenvolve no mesmo esquema com destaque para uma cena, também longa, de Maria Gladys tomando banho, em que o alongamento dos planos permite — assim como em *Câncer* — um questionamento da representação do ator frente à câmera. A duração esticada dos planos chega geralmente a um ponto delicado onde a vivência cotidiana e a personalidade viva do ator se misturam ao ato de representar, revelando ao mesmo tempo a representação enquanto trabalho e apontando em direção a uma faceta do ator geralmente oculta nas telas: a de sua dimensão enquanto pessoa.

Ainda com relação a Neville, devemos lembrar o contato que manteve durante esta época com Hélio Oiticica, responsável pela realização conjunta, em 1973, do projeto “Cosmo-Coca”, ainda inédito. Trata-se de um conjunto de séries de eslaides para projeção elaborados em torno da criação de um ambiente audiovisual a partir de uma trilha sonora determinada. Oiticica também escreveu em Nova Iorque, em 1973, dois textos sobre *Mangue Banguê*, onde diz perceber no filme uma “proposição fragmentada de linguagem-necessária que resultou dos restos magros de gratuidades levianas de prazer de filmar (...) mostrando a simplicidade magra e necessária da não-preocupação em conscientizar a linguagem-cinema em termos de inovação formal (se bem que termine por sê-lo no todo)”.⁵¹

Gostaria aqui de abrir um parêntese para tratar mais de perto alguns atores que se destacam no pano-

(51) Oiticica, Hélio, in “Quase Cinema”, Filmes de, com e sobre, texto de 2 de julho de 1973, Nova Iorque, Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

rama do Cinema Marginal. Como todo movimento cinematográfico que se constitui em estilo, este possui atores característicos que parecem ter o dom de encarnar, em sua representação, a imagem exata da personagem que o diretor busca elaborar.

Como atores tipicamente afinados com o “espírito” da estética marginal e integrando plenamente o grupo em suas andanças poderia citar quatro: Helena Ignez, Maria Gladys, Paulo Villaça e Guará (Guaracy Rodrigues).

Helena Ignez é uma figura à parte neste panorama. Injustamente esquecida pela crítica é, a meu ver, um dos elementos mais representativos da trajetória de nosso cinema na década de 60. Em sua vida sentimental (de Glauber a Rogério, passando por Júlio Bressane) acompanha com precisão, de seu núcleo central, as crises e reviravoltas sofridas pelo cinema brasileiro na época. Sua trajetória coincide com a de muitos cineastas marginais, inicialmente pupilos diletos de Glauber e posteriormente em conflito com o antigo mestre. Quando da “intentona udigrudista”, Helena Ignez abandona a antiga facção e adere integralmente ao inimigo, posando junto com Sganzerla, em 1970, na capa do *Pasquim* para a referida entrevista (a chamada de capa é “Helena — A Mulher de Todos — e seu homem”), onde ambos arrasam com o Cinema Novo.

O “espírito” marginal encontra em Helena Ignez a figura, própria por excelência, onde pode se encarnar. Como uma luva, em seus diversos papéis a atriz — debochada, irreverente, degradante — apreende com precisão a constituição que os diretores tentam dar aos personagens que representa. Aos berros e gargalhadas erra pelo universo ficcional do Cinema Marginal: urros dilacerados em *Barão Olavo*; atração pelos mais boçais em *A Mulher de Todos*; prostituta traidora em *O Bandido*;

exacerbada, aos vômitos, em *Sem Essa Aranha*; empregada e madame degradada em *Cuidado Madame*; peralta irritante em *Os Monstros de Babaloo*; além de papéis desempenhados em *Carnaval na Lama*, *Copacabana Mon Amour*, *Memórias de um Estrangulador de Loiras* e *A Família do Barulho*.

Outra atriz "possuída" pelo espírito marginal, Maria Gladys, tem em seu estilo de representar e na maneira de interpretar os personagens a marca do exageramento e dos estados de espírito extremos, próprios ao "udigrudi". Fazendo dupla com Helena Ignez em *Sem Essa Aranha*, *Cuidado Madame*, *A Família do Barulho*, ou só, na cena descrita atrás de *Mangue Banguê*, ou ainda em *Piranhas do Asfalto*, *O Anjo Nasceu*, e *Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, Maria Gladys, com seu físico magro e seu jeito irreverente e avacalhado, acabou criando uma imagem própria explorada pelos cineastas marginais em seus filmes. Faz parte integrante ativa do grupo carioca, tendo em 1970 acompanhado a trupe em sua debandada em direção à Europa. Em Londres realiza o filme, citado atrás, *The First Odisca*.

Dos atores masculinos uma ênfase especial deve ser dada a Guará, a figura mais *cool* do Cinema Marginal. Com seu ar de mineiro desconfiado interpreta papéis como o de um maníaco estrangulador de loiras em *Memórias de um Estrangulador de Loiras*, ou o de um suspeito personagem que, em *Barão Olavo*, aparece diversas vezes na calada para avisar Helena Ignez que "tenha cuidado com o Barão". Guará trabalha em diversos outros filmes marginais (*Copacabana Mon Amour*, *Carnaval na Lama*, *A Família do Barulho*, *Piranhas do Asfalto*, *Night Cats*, *Jardim de Guerra*, *Crazy Love*), onde sua imagem forte e seu estilo singular de interpretação são sempre marcantes. Igualmente é um elemento-chave para a compreensão da produção

marginal-carioca. Integra o grupo desde seus primórdios em 1967-1968 e o acompanha posteriormente no êxodo para o exterior.

Paulo Villaça é outro ator que consegue captar com precisão o lado mais boçal dos personagens marginais, assim como a agonia presente no dilaceramento dramático. A começar por sua interpretação marcante em *O Bandido da Luz Vermelha*, quando exprime com perfeição, além da boçalidade, a indiferença existencial do personagem central. Em *Perdidos e Malditos*, *Mangue Banguê*, *Carnaval na Lama*, *Copacabana Mon Amour*, *Cuidado Madame*, *Jardim de Guerra*, *O Lobisomem*, Paulo Villaça representa de maneira especialmente forte a exasperação dos personagens que encena, e tem, a meu ver, uma capacidade singular para expressar nos berros e em sua expressão facial a dimensão do incomensurável horror. Em *A Mulher de Todos*, na figura de toureiro machão que acaba se revelando um bicha desbundado, interpreta uma das figuras mais "debochadas" do Cinema Marginal.

Voltando aos diretores, é importante destacarmos a obra de Luiz Rosemberg, onde o dilaceramento existencial, seguido de forte fragmentação narrativa, é um elemento estrutural. Esta característica com face dupla que percorre o Cinema Marginal tem como um de seus expoentes máximos o filme *Jardim das Espumas*. Cineasta que, embora tendo uma produção com traços bem próximos do grupo marginal, manteve sempre uma postura pessoal independente, retrata bem, a meu ver, a fluidez do Cinema Marginal enquanto grupo social coeso e sua extrema densidade em termos estéticos. Menos voltado para a "curtição" e mais marcado por algumas preocupações sociais e políticas do Cinema Novo, *Jardim das Espumas* é um filme em que a representação de um seqüestro (tema que se delinea) acaba

atropelada pela encenação da agonia e do desespero. É nítida a atração que exerce sobre a narrativa os momentos de dilaceramento, nos quais a câmera se demora tomando todo o tempo necessário para mostrá-los detidamente ao espectador. É exatamente em torno da mimese do dilaceramento e da agonia que a narrativa se articula. Sente-se que há algo de infinito em sua dimensão e, por mais que a câmera os acentue, parece haver ainda mais podridão e sordidez a ser extraída dos personagens. A intriga é estilizada e os personagens alternam entre uma ação, às vezes simbólica, às vezes literal, o que fragmenta igualmente a constituição de sua personalidade. Cenas de tortura, berros de agonia: a abjeção do mundo constitui o tema central deste filme, a postura diante de sua inquietante proximidade é a do desespero lacerante. A representação do horror aparece aí como paradigma que norteia a ação.

Como igualmente impregnado de exasperação poderíamos citar o filme *Perdidos e Malditos*, de Geraldo Veloso. A história se delinea com uma nitidez um pouco maior e narra a transformação do pacato cotidiano de um repórter policial quando, num repentino impulso, este assassina sua esposa e parte para uma vida nova. O procedimento narrativo — próprio a *Câncer* e a *Mangue Bangue* — de alongamento dos planos até uma situação limite é um traço estilístico característico deste filme. Esta situação limite é “puxada” até o ponto onde o próprio ator começa a ficar embaraçado e sua desenvoltura diante da câmera é substituída por uma sensação de vazio. Diálogos insossos, gestos gratuitos, preenchem estes momentos. Igualmente, como comprovação à regra, abundam cenas relativas a excrementos, vômitos, berros, babas de sangue, que caracterizam a expressão do abjeto.

Em 1971, Ivan Cardoso (que havia permanecido no Brasil quando da debandada geral) realiza *Nosferatu*

no Brasil, mostrando as andanças de um vampiro no país tropical. Com Torquato Neto no papel principal, o filme (uma produção em super 8) retrata bem os esquemas alternativos próprios do “udigrudi”. Ainda em super 8, Ivan realiza no período *Sentença de Deus* (1972) e *A Múmia Volta a Atacar* (1972), prenunciando o estilo característico que adotaria posteriormente em sua carreira. É importante realçar a proximidade do diretor com Torquato Neto, Hélio Oiticica e por tabela o grupo neoconcreto do Rio de Janeiro. A produção e exibição de *Nosferatu* é constantemente citada na coluna mantida por Torquato (“Geléia Geral”) no jornal *Última Hora*, entre agosto de 1971 e março de 1972.

Esta coluna era, aliás, um dos únicos espaços na imprensa da época onde a produção cultural alternativa encontrava eco. Lá são noticiadas a produção e a exibição dos filmes da Belair e de diversos outros filmes marginais. É lá, também, que explode a acirrada polêmica entre Ivan Cardoso e Antonio Calmon, significativa da intensidade emocional havida nas discussões entre o grupo cinemanovista e o marginal. Antonio Calmon, cineasta da geração intermediária entre Cinema Novo/Marginal, toma o partido dos mais velhos na polêmica movida pelo “udigrudi” contra o cinema industrial. Numa entrevista ao próprio Torquato, Calmon declara “não existir mais a menor possibilidade de se fazer qualquer tipo de cinema experimental no Brasil (...) (esta é) a perspectiva mais bacana que eu vejo para o cinema brasileiro agora: um nacionalismo agressivo, antropofágico também, filmes de uma nacionalidade agressiva de fato — o que é uma linha paralela e não oposta à do governo”.⁵² A declaração cai como uma

(52) Calmon, Antonio, Entrevista para Torquato Neto, jornal *O Correo da Manhã*, citado in “Mixagem Alta Não Salva Burrice”, jornal *Última Hora*, de 11.1.1972.

bomba no meio cinematográfico e Ivan Cardoso (na época, devido à idade, “Ivanzinho”) redige uma “Geléia Geral” inteira sobre o assunto, criticando de forma irônica as posições de Calmon. Nesse artigo, intitulado “Mixagem Alta Não Salva Burrice”,⁵³ são sobrepostas à declaração de Calmon frases de diversos cineastas elogiando o esquema de produção alternativo e o experimentalismo: “Colonizados e reacionários (...) os sábidos armaram a ‘jogada industrial’, se uniram ao que há de pior, é claro, e conseguiram fazer os piores filmes de todos os tempos” (de Bressane); “a cultura liberal progressista, de esquerda tradicional está cada vez mais falida (...) todo mundo sabe que os órgãos que se propunham ser os mais progressistas são na realidade os mais diluídos reacionários e irracionais, tanto é que o Teatro Opinião falhou, como o Cinema Novo também falhou, como a Música Popular Brasileira e essas coisas não estão desligadas uma da outra” (de Sganzerla); “em 1944 eu tinha uma máquina de 16mm. Fazia umas fitinhas e ia nas cidades do interior e projetava. Pegava os atores, botava atrás da tela com alto-falante e eles iam falando. Ganhávamos um dinheirinho e com esse dinheiro íamos fazendo outros. Com essa brincadeira eu fiz dezessete filmes em 16mm” (de Mojica). A conclusão do artigo continua no tom polêmico: “Capitão Bandeira, Deuses e Mortos, Barões Otelos, Calmons, Simonais, Gustavos, Vera Cruz, índios, carneiros, bodes, ah ah ah ah ah ah ah, estou acendendo as velas para ver o desfile de fracassos. Eis umas verdades: nenhum desses filmes dará dinheiro. Nenhum destes filmes deu dinheiro. Nenhum destes filmes presta. Todos esses filmes dão sono. Nenhum destes diretores fará bons filmes”.

(53) Cardoso, Ivan, “Mixagem Alta Não Salva Burrice”, jornal *Última Hora*, de 11.1.1972.

Esse artigo botou mais lenha numa polêmica já antiga e o nome de Calmon se torna sinônimo na coluna de Torquato da “opção industrial” por onde havia enveredado o Cinema Novo. A crítica aos “sacerdotes” do cinema brasileiro fica mais aguda, na “Geléia Geral”, de 7 de fevereiro de 1972, Torquato afirma que “Glauber Rocha já era (...) Antonio Calmon disse que não havia mais a menor possibilidade de se fazer um cinema experimental no Brasil. E ilustrava as teorias do novo guru Gustavo Dahl, atualmente transadas nos círculos dos herdeiros (...) o que resta do falecido movimento do Cinema Novo é a nova nefasta aristocracia do cinema brasileiro, do cinema, e a ruptura que já existe exposta desde de 1969/70 por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, nas telas, deve ser mantida, e está sendo”.⁵⁴

Na correspondência entre Torquato Neto e Hélio Oiticica — que pode ser encontrada no livro *Os Últimos Dias de Paupéria* —⁵⁵ sente-se os reflexos que a troca de acusações entre o pessoal do Cinema Novo e os marginais havia produzido. Além do clima paranóico que se respirava por aqueles dias, e que aparece nas cartas sob a forma de uma desconfiança generalizada, Torquato se refere seguidas vezes à polêmica: “eu estou uma fera porque todo mundo baixou no pé do meu ouvido, de leon a capinam e com sorrisos pra argumentar que prosseguir nessa é, ou gastar energias à-toa ou, quando muito, quando pouco, ‘dar cartaz’, infantilismo, ‘reagir à altura do baixo nível de lá’ e outras coisas que não me dizem o menor respeito (...) quando eu cheguei da europa, duda me recomendava que não mencionasse rogerio e julinho quando encontrasse al-

(54) Neto, Torquato, “Quem Cala Consente”, jornal *Última Hora*, de 7.2.1972.

(55) Neto, Torquato, *Os Últimos Dias de Paupéria*, 2ª ed., São Paulo, Ed. Max Limonad, 1982.

guém, mesmo dos 'queridos' do cinema novo. e era assim mesmo (...) enfim, eu estou achando que essa é uma boa briga e que deve ser mantida tensa em todos os níveis e várias estratégias. acho muito legal que ivansinho tenha sido o novo grilo da moçada, e expliquei isso a várias pessoas 'de formação neoconcretista', mas geralmente as pessoas preferem chamar a atitude de ivan de 'provocação' e 'imaturidade'".⁵⁶ Esta polêmica, já em 1972, embora não levada diretamente por seus protagonistas maiores, Bressane e Sganzerla, então no exterior, é reflexo das ácidas discussões referidas atrás, havidas em 1969/1970, quando do aparecimento do grupo marginal e de sua postura propositadamente provocativa.

Antes de terminarmos o marginal carioca é necessário frisar a figura singular de Fernando Cony Campos e seu filme *Viagem ao Fim do Mundo* (de 1967/1968), baseado no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, lembrado diversas vezes em depoimentos como fonte inspiradora. A utilização do texto de Machado, mesclado a situações bizarras dentro de um avião, trechos de iê-iê-iê, hipopótamos místicos, música tropicalista, imagens de Hitler, criam um ambiente ficcional extremamente atraente para a deglutição marginal. Fernando Campos, no entanto, afirma ser um cineasta pessoalmente avesso a grupos e movimentos, e suas relações com os marginais, para além da própria obra, foram ocasionais.

A produção marginal teve igualmente seus representantes na Bahia, estado que marcou de maneira incisiva diversos ramos da cultura brasileira nos anos 60 e, em especial, o cinema. Neste sentido poderíamos citar dois filmes inteiramente inseridos no contexto do Ci-

nema Marginal: *Meteorango Kid*, o *Herói Intergaláctico*, de André Luiz de Oliveira, e *Caveira My Friend*, de Álvaro Guimarães.

Meteorango Kid tem sua ação centrada num dos personagens característicos do Cinema Marginal: o jovem de classe média deslocado dentro das perspectivas sociais que a sociedade lhe oferece. Este deslocamento atinge igualmente as saídas que lhe são apresentadas em termos de um questionamento político da sociedade. A este personagem a ação política não aparece como móvel suficiente para servir como justificativa de uma opção de vida. Em plena assembléia estudantil, com várias facções se degladiando em torno de questões supostamente vitais para a vida nacional, Lula (o personagem central) estica seus pés em cima de uma cadeira e abre um gubi. Seu desinteresse e o ar de mofo em cima do empenho dos colegas é patente. O niilismo de Lula em face da vida não parece, no entanto, lhe incomodar. Erra pelas ruas de Salvador e as aventuras vão lhe sucedendo, um pouco como nas revistas de histórias em quadrinhos. Vampiros, Batman, discos voadores, batalhas navais, assassinato da família, todo o universo ficcional próprio ao Cinema Marginal se encontra presente. Numa das cenas centrais do filme estão Lula e mais dois personagens (um estudante engajado e outro desbundado), num quarto, fumando maconha. Enquanto fumam, brincam muito e Lula começa a ridicularizar as ilusões do estudante engajado que havia sido expulso da universidade por suas atividades políticas. Este tem uma perspectiva de vida, quer se profissionalizar, luta por objetivos definidos. Para Lula e seu amigo "maluco" os objetivos do estudante engajado são motivo de uma crítica agressiva e debochada. Ambos acabam se unindo no "avacalho" das pretensões do estudante tidas como inocentes e a cena, inicialmente agradável, termina no costumeiro horror, com um jogo

(56) *Idem*, *ibidem*, carta de 24 de janeiro de 1972, p. 348.

mortal de roleta russa onde a gratuidade das ações e da vida ficam patentes.

Neste filme, como em vários outros do Cinema Marginal, aparece nitidamente a ruptura existente ao nível do discurso ideológico com a geração anterior do Cinema Novo. Aparentemente houve um deslocamento considerável no universo ideológico da juventude de classe média que não foi captado em toda sua amplitude pelos sismógrafos críticos da época. A extensão do Cinema Marginal, apesar de sua relativa diversidade, confirma esta afirmação. Este nos mostra, na virada da década, uma classe média completamente desvinculada da ideia do Brasil enquanto um todo social, no qual caberia uma interferência política com vistas a transformá-lo. Neste momento ela está voltada para si e contempla seu umbigo, impressionada com a beleza e profundidade deste. A curtição é realmente a palavra de ordem: ela legitima e justifica a ação dos personagens, anteriormente relacionada com uma interferência na sociedade em benefício dos "menos favorecidos".

Este retorno sobre si mesmo, realizado pelos cineastas marginais, descobre na vivência cotidiana do autor, de seus amigos, no inter-relacionamento da equipe de filmagem, fonte inesgotável de matéria para inspiração. O abismo profundo a que esta opção pelo próprio "eu" impele alguns cineastas faz parte desse voltar-se sobre si para ir, sem antigas barreiras morais, até às últimas conseqüências. Na gaveta mais funda, não raro encontramos a imagem do dilaceramento e da abjeção que o corpo "odara" conseguia enganar. E esta, quando vem à tela, também não encontra as barreiras críticas que normalmente se oporiam à sua manifestação suavizando seus aspectos mais horrendos e desagradáveis.

A representação marginal parece poder acreditar na possibilidade da expressão de sentimentos extremos

sem o intermédio da articulação do concreto em linguagem. O que Jacques Derrida, em seu livro sobre Antonin Artaud, coloca como sendo o "fim da representação mas também representação originária" encontra plena correspondência na análise de como se configura a representação no Cinema Marginal. Trata-se de um trabalho mimético que tenta nos remeter a um "espaço" inacessível à palavra ou à imagem articulada. Os limites se delineiam claramente e a expressão pura é o que se almeja no horizonte. O discurso clássico que "nomeia" deve ser abandonado para que se possa atingir o universo dos extremos, aquém da representação. Este universo é fugaz e existe somente enquanto tenciona, dilacera e fragmenta o *médium* utilizado para exprimir.

A dimensão do horror e do abjeto explode, então, na tela em toda sua intensidade. Ao se voltar sobre si mesmo sem mais o discurso redentor da participação política, o cineasta marginal vê em sua própria imagem, refletida, a aversão que lhe causa a realidade circundante e o terror que lhe inspiram as ameaças castradoras a seu comportamento irreverente. A liberação da ética tradicional proporciona a dissolução de conceitos relativos ao "proibido", mas, nesta liberação, tanto o caminho de ida ao prazer como a trilha na direção inversa podem ser percorridos. Neste movimento o "abjeto" aparece como jorro que não deve e não pode ser direcionado. Interessa ao Cinema Marginal a expressão do extremo enquanto momento originário, para além de sua formulação em representação de uma realidade que pode ser nomeada. O imaginário que circunda o abjeto pode, neste extremo, ser significado como imagem: vômitos, fezes, baba, sangue, vísceras, castrações, etc. O grito de horror que percorre os filmes marginais é a reação em face da proximidade excessiva desta imagem.

O questionamento da narrativa clássica ocorre a partir do momento em que ela não mais comporta este jorro que a liberação das represas morais e críticas permite. A posição de questionamento mais consciente da narrativa se dá em obras isoladas, geralmente não produzidas no período abordado. Daí, a meu ver, ser problemático se chamar de experimental um cinema que teve em suas produções muito mais impulso que experimento. O relacionamento com as vanguardas construtivistas, embora presente em alguns autores, não aparece como dado central para a compreensão do movimento. É inegável sua presença no horizonte cultural, mas, na maioria dos casos, a aproximação, quando existiu, ocorreu após o período que estamos analisando.

O quadro geral do movimento traçado atrás serviu para delinear uma produção cinematográfica e uma realidade social que a análise de alguns aspectos estruturais de sua narrativa, a ser feita a seguir, dará contornos mais precisos.

A estética marginal

A definição do que veio a ser o Cinema Marginal constituiu o centro de nossas preocupações até aqui. Neste sentido, o texto evoluiu de maneira a mostrar que — mesmo não havendo uma coesão muito intensa ao nível de idéias, grupos autodefinidos, manifestos — a produção marginal se caracterizou por uma inegável coesão ao nível estético, permitindo-nos abordá-la como um “movimento” dentro do cinema brasileiro. Cabe agora aprofundar a análise da narrativa marginal e do universo ficcional construído como forma de definirmos esta “estética”. Dentro dos elementos estruturais que percorrem o conjunto de obras, pretendo dar especial atenção a três deles, a meu ver centrais: a agressão, a estilização e a fragmentação narrativa.

PROCEDIMENTOS DE AGRESSÃO: O HORROR E A IMAGEM ABJETA

A imagem do abjeto constitui um momento privilegiado da narrativa marginal. O discurso narrativo,

como que atraído por um ímã oculto, caminha sempre em sua direção, parecendo ter um prazer secreto em significar para o espectador a representação do abjeto. As cenas se alongam, a intensidade dramática atinge seu ápice, a narrativa toma todo o tempo necessário para que esta imagem seja significada. O nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo “baixo” compõe a diegese típica da narrativa marginal. Esta negação da representação do “nobre” (em termos das “intenções de ação” dos personagens no universo ficcional que lhes cerca) é uma das características centrais da estética marginal e também a razão, para a qual chamamos atrás a atenção, sobre a singularidade e o certo descompasso do filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias, sobre o restante do Cinema Marginal. O universo do “baixo” se reflete não só ao nível das ações dos personagens desprovidas de intenções altruístas ou outras valoradas positivamente pela moral, mas principalmente pela *significação imagética da abjeção*.

Uma das imagens preferidas do Cinema Marginal é a da “deglutição aversiva”. O personagem enche a boca de comida, acima de sua capacidade de mastigar, e deixa a massa formada escapar pelos cantos da boca. Ou, então, abre os dentes de forma ostensiva deixando o espectador antever o bolo de alimento e saliva que se forma no interior desta. Em *Gamal, o Delírio do Sexo*, apenas para citar um exemplo, um dos personagens, de aparência imunda e repulsiva, deseja ardentemente a mulher do personagem central do filme; em determinada altura esta o encontra num parque, junto a uma pedra, comendo restos de comida. A câmera explora, então, de forma detalhada, a maneira aversiva através da qual o personagem imundo deglute animallescamente estes restos. A deglutição aversiva compreende igualmente a ingestão de detritos, geralmente apanhados em

depósitos de lixo. Figura constante nos filmes marginais, estes depósitos, geralmente localizados em grandes cidades, são um dos cenários prediletos para ambientar a ação. Em alguns dos filmes (*Perdidos e Malditos* e *Jardim das Espumas*, por exemplo), os personagens passam a apanhar detritos e levá-los diretamente à boca.

A forma de trazer os alimentos à boca, quando se aproxima do animalesco, nos remete a um outro traço da imagem do abjeto constituído pela *representação de seres humanos com características animais*. O animalesco aparece, então, como imagem da degradação ou da violência. Em *Hitler no III Mundo*, filme de José Agripino de Paula, a animalidade humana é representada nos dois sentidos. O filme se inicia com uma série de sons guturais de animais selvagens. Jô Soares, no papel de um singular samurai, joga folhas velhas de legumes aos favelados que reagem como animais sendo alimentados; algumas cenas depois, seres animalescos, lembrando macacos, dançam em volta de um corpo torturado; no final do filme ainda o samurai, de frente para uma televisão, leva um pedaço de carne à boca e o balança convulsivamente, soltando grunhidos. Também neste sentido, são marcantes as cenas de *Bang Bang*, em que um homem se barbeia com uma máscara de macaco, indo a seguir fazer amor, de forma animalesca, com uma moça estendida numa cama.

Outra imagem abjeta, recorrente da estética marginal, é a “baba de sangue” escorrendo pela boca ou o próprio sangue espalhado pelo rosto e outras partes do corpo. Paradigma desta imagem é a figura de Helena Ignez no filme *A Família do Barulho*, de Júlio Bresane, que após fitar por vários minutos o espectador em silêncio abre levemente a boca e deixa escorrer uma baba vermelha que lhe cobre todo o queixo. As imagens de corpos ou rostos cobertos de sangue são igualmente

constantes no Cinema Marginal repetindo-se praticamente em todos os filmes analisados.

O “vômito” é outro instante privilegiado como imagem aversiva. Seus restos são muitas vezes espalhados pelo corpo com o intuito de acentuar o aspecto repulsivo. A imagem do vômito (uma imagem tensa e dramaticamente forte), pelas próprias características naturais do ato de vomitar, se aproxima do berro lacerante, tão presente na narrativa marginal. Um vômito marcante, se podemos falar assim, e significativo do dilaceramento presente na estética marginal, é, sem dúvida, o da cena em que Helena Ignez, no filme *Sem Essa Aanha*, de Rogério Sganzerla, vomita de forma convulsiva durante um longo plano seqüencial em face da janela de um salão de danças.

O corpo humano parece ser um local especialmente atraente para a construção da imagem do abjeto. Seus orifícios e as substâncias que com eles se relacionam são exploradas no sentido de significar o aversivo. Em alguns filmes marginais são vistas cenas de “defecação” ou de grande proximidade com “excrementos”. Igualmente, como já foi frisado, vômitos, babas, alimentos semideglutidos ou, então, deteriorados, são espalhados pela superfície corporal. Corpos imundos rolando na lama, ou se arrastando com dificuldades em superfícies cobertas de lixo, fazem parte deste quadro.

A representação do abjeto traz consigo uma presença inevitável que sua concretização enquanto imagem provoca: o horror. Não o horror moralista em face da existência do que a boa ética condena, mas um horror mais profundo, advindo das profundezas da alma humana — um horror de temores pré-históricos e incomensuráveis — e que aflora em toda sua potência original. O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo, seu lado de terror, é um dos elementos característicos do Cinema Marginal. O horror sem medida,

que atinge a tudo e a todos, e que tem em sua imagem exemplar o berro histérico e convulsivo, que percorre de ponta a ponta os filmes marginais.

O horror é a medida do sentimento causado pela expressão do abjeto. É o grito em face do monstro parido, em face da proximidade excessiva da deformidade. “O ser é o mal-estar”, para utilizarmos a precisa expressão de Júlia Kristeva. O horror tem igualmente sua imagem e o Cinema Marginal penetra a fundo em toda sua dimensão simbólica.

A cena fantasmática da castração é diversas vezes sugerida e em dois casos representada efetivamente (em *Hitler no III Mundo* e em *Piranhas do Asfalto*). O horror atinge aí seu ponto limite na imagem significada da castração como representação da perda incomensurável temida. A vingança contra o fantasmático ser castrador é coberta de horror pela dimensão hedionda da ação. O assassinato do pai provoca em *Orgia* uma das mais fortes cenas de dilaceramento no Cinema Marginal. O personagem parricida erra durante vários minutos, aos berros, entre as encostas de uma estrada. O horror “marginal” é inexprimível, sua motivação transcende a “motivação da ação” situada no universo da representação clássica. O horror da morte do pai em *Orgia* dispensa a racionalização da perda, assim como sua expressão em palavras. O que interessa para a narrativa é a expressão do incomensurável, significado através de berros lacerantes, repetidos de forma convulsiva.

A imagem da castração aparece relacionada ao horror do sofrimento corporal que, como vimos no primeiro capítulo, o clima político da época tornava inquietantemente próximo. A efetivação da “tortura”, ou sua presença ameaçadora, é igualmente um momento privilegiado para a representação do horror. Em vários filmes marginais, a dilaceração corporal na tortura é mostrada de forma detalhada.

A imagem do berro nos aparece como o significante característico do horror. Longos e exasperados, costumam interromper o desenvolvimento linear da narrativa para serem significados detidamente. O berro histérico e convulsivo aponta em direção aos fantasmas mais arcaicos de dilaceramento do ego presentes no sujeito. Horror não apenas do objeto exterior que ameaça a integridade física do indivíduo, mas antes de tudo voltado para o próprio "eu", agora antevisto como constituído de matéria abjeta e repelente. A proximidade do hediondo faz com que, no espelho, a imagem vista seja a do ser repelido. Sua significação gera, inevitavelmente, o berro do horror pela imagem narcísea estilhaçada.

A dimensão do horror e a presença próxima do abjeto podem ser percebidas, em toda sua dimensão, nestes dois textos extraídos de *Jardim das Espumas* e de *Gamal, o Delírio do Sexo* (reproduzidos nesta ordem) enunciados nos filmes, durante a narrativa, na forma de voz off:

"Sou inumano! Digo isso com um riso louco e alucinado (...). Mais claro que tudo, vejo meu próprio crânio de dentes arreganhados, vejo o esqueleto dançando no vento, serpentes saindo da língua apodrecida e os fotogramas deste filme inchados de êxtase, enlameados de excrementos coletivos. E junto à minha lama, minha loucura, meu excremento, meu êxtase que flui (...) da carne apodrecida deste corpo fatigado.

"As mães desesperadas dos filhos desta guerra santa. Os filhos perdidos no tráfico dessa dor, os homens estampados de boca aberta e os olhos esbugalhados anunciando a grande dor, o grande vô-

mito sobre o mundo. Lá dentro como um filho que não vai nascer (...) a miséria, a dor da dor".

Horror e abjeção coincidem para o estabelecimento de uma forma de relacionamento com o espectador baseada na "agressão" a supostas expectativas de fruição por parte deste. A relação agressiva com o espectador parece inevitável na medida em que o autor tende a reproduzir nesta o horror que a proximidade do abjeto lhe causa. O objeto filmico deve, então, ocupar a mesma posição que o objeto aversivo mantém com relação à câmera (ai, antes de tudo, enquanto "olho" do autor). Para tal, não só a imagem do abjeto é utilizada. Toda uma atitude debochada e irritante dos personagens tem como objetivo criar no espectador um sentimento de irritação (quando da significação do berro-horror) que se mescla ao da repulsa (quando da significação da imagem abjeta). O vínculo catártico, próprio à narrativa clássica, não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche-agressivo, não conseguindo projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado. A fruição poderá novamente se instaurar a partir de uma elaboração intelectual (não mais baseada na identificação catártica) que considere instigante a imagem do abjeto e do berro despropositado e gratuito. Resta, no entanto, parecer não ser esta a intenção dos autores ao elaborar estes filmes, voltados nitidamente para a obtenção de um efeito de "incômodo" no espectador.

A tentativa de estabelecer novas formas de relacionamento entre o texto (filmico ou cênico) e seu destinatário não é exclusiva do Cinema Marginal e atinge diversos outros ramos do quadro cultural brasileiro na época. Em especial, poderíamos citar o grupo Oficina liderado por José Celso Martinez que, dentro da dimensão do dilaceramento e da significação do horror

através da presença do abjeto, se aproxima em alguns aspectos do Cinema Marginal. Roberto Schwarz, em seu ensaio “Cultura e Política (1964-1969)”,⁵⁷ fala deste “ritual abjeto” como “uma resposta radical (mas não política) à derrota de 64”. A seguir nos descreve uma parte de um dos espetáculos do grupo, que nos remete diretamente a cenas de filmes marginais: “o espectador da primeira fila era agarrado e sacudido pelos atores que insistem que ele ‘compre!’. No corredor do teatro, a poucos centímetros do nariz do público, as atrizes disputam, estraçalham e comem um pedaço de fígado cru (...)”. De fato, no cinema, os atores não podem sacudir os espectadores da primeira fila, mas a intensidade da representação exerce um efeito similar enquanto agressão à costumeira atitude passiva da platéia.

A relação agressiva com o público tem por fundo um discurso estético com “tonalidades” brechtianas onde “o recurso principal é o choque profanador e não o didatismo”.⁵⁸ Para além do didatismo — encarado como intrinsecamente alienante por não questionar a forma do discurso em que veicula sua mensagem —, a função do choque seria a de acordar as massas (e a própria burguesia) de sua letargia, confrontando-as com um discurso agressivo que em sua própria forma narrativa colocasse em xeque expectativas de uma possível “redenção” pela mimese e a instauração, através dela, da “boa consciência”. O deslocamento do discurso em torno da inserção social-política da obra caminha, então, durante os anos 60-70, do didatismo revolucionário em direção à validade do “choque profanador” como maneira de questionamento da forma “burguesa”,

(57) Schwarz, Roberto, “Cultura e Política 1964/1969”, in *O Pai de Família e Outros Ensaios*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 86.

(58) Schwarz, Roberto, *op. cit.*

comprometida inevitavelmente com o conteúdo veiculado mesmo que se pretendendo “popular”.

Num texto de Luiz Rosemberg sobre *Jardim das Espumas*,⁵⁹ o cineasta, analisando o filme, diz que o espectador deverá nele exercer “seu processo construtivo de reflexão que existe e pelo qual Brecht se bateu no seu teatro materialista”. No final do artigo, Rosemberg cita Anatol Rosenfeld num texto em que este analisa o “choque como recurso estético”: “O choque cineador é suscitado pela omissão sarcástica de toda uma série de elos lógicos, fato que leva à confrontação de situações aparentemente desconexas e mesmo absurdas. Ao leitor assim provocado cabe a tarefa de restabelecer o nexos”.

O Cinema Marginal se situa dentro deste contexto ideológico onde a relação de agressão com o espectador é valorada como tentativa de questionar sua posição social e despertá-lo do universo reificado. Na narrativa marginal, no entanto, os elementos deste discurso — relacionados a uma proposta estética brechtiana, elaborada em torno do “afastamento crítico” (ou da “agressão” ao espectador como elemento de “conscientização”) — aparecem em segundo plano, como sustentação ideológica para um cinema onde o que parece ser central é a significação do abjeto. A relação agressiva com o público decorre de processos inerentes à presença da imagem aversiva e é assumida em toda sua extensão e com todas as suas conseqüências.

A relação agressiva da narrativa com o espectador aparece igualmente como decorrência do próprio universo ficcional criado pelo Cinema Marginal. A forma narrativa, baseada na fragmentação da intriga, com lon-

(59) Rosemberg, Luiz, “Três Anos Depois no Reino Encantado do Jardim das Espumas”, texto datilografado, Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

gos espaços mortos no desenvolvimento da história, colabora para o estabelecimento destas estruturas de agressão na medida em que colide com a fruição que se atém ao desenvolvimento linear da ação. Ao nível das personalidades dos personagens é comum a presença do personagem “chato”, que “avacalha”, em meio a significação do horror, como forma de irritar não só os espectadores mas seus companheiros ao nível propriamente diegético. A linha que leva do horror ao deboche nos dá a dimensão desta relação agressiva característica na medida em que faz com que a significação do horror passe, através dela, pela irritação do espectador.

Personagens meio retardados, que fazem ações sem sentido, que como uma mosca impertinente perturbam e chateiam os outros com miudezas e pequenas irritações (puxões de cabelo, beliscões, dedo no nariz, cutucões, gemidos longos e outros sons de mal-estar), são personagens constantes nos filmes marginais. Poderíamos citar como exemplo do deboche-avacalho o grito longo e baixo, numa mesma tonalidade, que vem das entranhas do personagem e transmite uma indisfarçável sensação de mal-estar. Um grito gratuito e que, desacompanhado de qualquer motivação diegética, tem como função na narrativa o deboche-agressivo.

No filme *Sem Essa Aranha*, de Rogério Sganzerla, existe uma confluência destes elementos de “avacalho” que delinham um universo ficcional onde o desespero, embora figura central, não é assumido como tal, deslizando para o lado do deboche e do achincalhe. Há uma cena rodada em torno de um lago/represa onde tanto Maria Gladys como Helena Ignez, assim como um outro personagem representado por Jorge Loredó, têm como função única este deboche. Não é tanto a representação do horror que está em jogo, mas a de um deboche, surdo e constante, em volta de atitudes tomadas numa situação de extremo cansaço. Maria Gladys

cantarola longamente sons desconexos em cima de um barco; Helena Ignez senta no bote e abre as pernas sem motivação, com uma expressão vazia; Jorge Loredó pronuncia suas frases grandiloquentes sem nexos. O deboche agressivo se constitui a partir da instauração da ação desconexa no universo ficcional desprovido de significações relacionadas à disposição da intriga. O tom dramático se remete ao vazio de motivação da ação interior à diegese.

Ao universo ficcional construído pelo Cinema Marginal caberia, a meu ver, um adjetivo preciso: “o esporro”. Se compreendermos neste termo sua conotação de “agressão”, acrescida do sentido “avacalho”, teremos a principal característica da narrativa marginal em seu contato com o espectador. O “esporro” provoca no espectador uma sensação de incômodo e dificulta sua relação com a obra, principalmente se esta é dimensionada pela fruição-identificação própria à narrativa clássica. A atitude do deboche histérico-agressivo é geralmente sentida como uma afronta ao senso estético e, acrescida da imagem do abjeto, confronta-se com a percepção do “objeto belo”. Poderíamos, sem dúvida, considerar esta relação determinada com o espectador como um dos traços centrais do Cinema Marginal e que caracteriza igualmente sua posição dentro da totalidade que constitui a circulação da mercadoria cinematográfica dentro da sociedade capitalista.

Antes de terminar este item gostaria de lembrar a dimensão do “grotesco” e do “disforme” presente no abjeto. A representação do belo é aí abandonada e, em seu lugar, surgem as formas destoantes e desproporcionais. Uma imagem nítida me vem neste sentido à cabeça: no filme *Os Monstros de Babaloo*, de Elyseu Visconti, uma das personagens centrais é Wilza Carla, conhecida por suas dimensões corporais exuberantes. O corpo da atriz é aproveitado durante todo o filme em

seus aspectos mais grotescos e utilizado em imagens nitidamente abjetas (nojo), como a de uma cena em que a atriz aparece lambuzada de óleo devorando várias latas de sardinhas. Mas há um plano em que a atração pelo disforme se evidencia: estão Wilza Carla (Madame Babaloo) e uma antiga empregada atravessando a rua em direção a uma fábrica de sardinhas. As pernas de Wilza Carla, transbordantes de celulite e gorduras, aparecem totalmente à mostra e são apanhadas por trás pela câmera, formando uma massa disforme de carne. Ao seu lado está a antiga empregada (já de uma certa idade), portadora de um defeito que faz com que suas pernas finas sejam completamente arqueadas, formando praticamente um círculo entre o calcanhar e a cintura. As duas caminham juntas e o contraste acentuado entre as formas transborda em seu aspecto grotesco.

A proximidade do abjeto é, então, enfatizada pela narrativa marginal de maneira que sua figuração na tela incomode e agrida: o espectador se sente tentado a abandonar a sala. Para o autor, no entanto, esta proximidade incômoda é a medida de seus fantasmas, sua presença corrói em todas as direções o universo representado. Para este não há saída, mesmo porque a atração da narrativa marginal é pelo caminho que leva cada vez mais para o fundo.

PROCEDIMENTOS DE ESTILIZAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO FICCIONAL

Nem tudo, porém, é horror no Cinema Marginal. O aspecto que analisaremos agora se relaciona à *posição lúdica* que mantém a narrativa marginal para com o próprio cinema e para com a ficção exuberante que ela constrói. Significativo deste aspecto é o completo abandono, dentro do Cinema Marginal, do filme documen-

tário. A ficção igualmente se distancia de qualquer parâmetro realista e caminha, através de procedimentos de estilização diversos, para o universo do gênero, onde as atitudes dos personagens são exageradas, deformadas ou caricaturais.

Ao examinarmos de perto o universo ficcional do Cinema Marginal nos deparamos com uma “diegese” alimentada por apetites vampirescos, que têm suas preferências centradas em narrativas que possuam estilos marcantes e característicos.

Antes de avançarmos mais neste aspecto gostaria de frisar o outro lado do procedimento de “avacalho”, atrás identificado com o deboche-histérico e a agressão. O avacalho, quando voltado para a própria narrativa, ressalta uma forma de abordagem intertextual essencialmente lúdica. Aqui caberia um parêntese metodológico. Inicialmente cogitei centrar a discussão da estética marginal em torno de duas estruturas básicas que seriam a “curtição” e a “abjeção”. A curtição seria definida pela atitude irreverente, “carnavalesca”, dos personagens em face do universo que os cerca. A abjeção estaria delineada dentro das características enumeradas atrás, principalmente enquanto significação da imagem do abjeto. Prefiri, em seguida, desenvolver mais detidamente o elemento “curtição”, enquanto postura lúdica da narrativa, como forma de estilizar outros discursos e relacionar a abjeção às estruturas de agressão.

O “avacalho”, enquanto estrutura básica do Cinema Marginal, relaciona-se aos dois procedimentos: como avacalho-curtição do discurso alheio e enquanto avacalho-agressão das perspectivas de fruição na representação debochada-histérica do horror.

É importante frisar aqui a presença do elemento “carnavalizador” no que denominamos por “avacalho”. A perspectiva de reinversão da ordem social, a

atração pelo excêntrico, pelo desmedido, pela inversão, são expressas por personagens que encarnam em si a dualidade, mistura de vulgar e sublime, nojo e atração, horror e alegria. Cenas de inversão de papéis, as transformações bruscas, ou, para utilizarmos um termo de Bakhtin, “os ritos de destronização”, são significados em diversos filmes sob as mais diversas formas. Apenas como exemplo poderíamos lembrar os assassinatos familiares em *Matou a Família e Foi ao Cinema* e *Meteorango Kid*, o *Herói Intergalático*, o massacre das patroas em *Cuidado Madame* ou ainda o assassinato da esposa e posterior “curtição” da vida em *Perdidos e Malditos*. A “profanação” avacalhada da ordem vigente, e o posterior “entronizar” da atitude excêntrica e seus agentes, permite uma reinversão de atitudes onde “aquilo que é normalmente reprimido no homem se abre e se exprime sob uma forma concreta”.⁶⁰

Interessante igualmente é percebermos a postura lúdica do “avacalho-curtição” direcionada a uma atividade intertextual de “curtição” do discurso-outro estilizado. O objeto desta é, no caso, o próprio cinema. Um dos aspectos centrais da “curtição” intertextual (e onde a postura de avacalho mais transparece) é a assunção da narrativa mal elaborada, mal fotografada, mal montada, e a elegia do filme “ruim”, dos “enquadramentos óbvios”, conforme vimos em citações constantes no primeiro capítulo.

Na medida em que o texto-base onde se realiza a “deglutição curtidora” é a própria narrativa cinematográfica, a tendência é voltar os olhares preferencialmente para os “estilos” que se sedimentaram enquanto tais na história do cinema. Neste sentido, o cinema de

(60) Bakhtin, Mikhail, *La Poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970, p. 170.

gênero, tradição característica do cinema americano, é, sem dúvida, privilegiado.

A relação com o cinema americano, e em especial com o filme policial, é marcante em boa parcela do Cinema Marginal, com mais ênfase em sua vertente paulista. Filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*, *Bang Bang*, *O Pornógrafo*, *Audácia* e *As Libertinas* travam um diálogo intenso, em termos deglutidores, com a narrativa clássica. Declarações por parte dos diretores, de admiração e paixão pelo cinema americano, abundam nos jornais da época com nítidas intenções provocativas ao universo estético do Cinema Novo. Samuel Fuller, Nicholas Ray, Hitchcock, Orson Welles são os preferidos.

A forma pela qual a narrativa marginal se apropria da narrativa clássica é a “citação”, ou seja, a inserção dentro da tessitura do filme de trechos inteiros característicos de outras obras. Ou, então, esta incorporação é realizada através da reprodução, de forma estilizada, do universo ficcional próprio da narrativa clássica: a fotografia, a trilha musical, cenários, personagens. Nesta reprodução, raramente paródica, são aproveitados determinados traços marcantes do universo do gênero que, acentuados, passam a existir enquanto elementos estéticos de comunicação intertextual. A “estilização” para se constituir depende da existência de um texto original já marcado enquanto estilo (conjunto de normas e procedimentos narrativos) aonde vai buscar sua referência. É a partir desta perspectiva que se coloca a influência do cinema de gênero sobre os marginais.

A relação, por exemplo, de *Bang Bang* com o filme policial americano é clara e constantemente acentuada pela própria narrativa: ao avançar interminável de um jipe num descampado do Brasil Central é dada uma tonalidade singular através da sincronização da imagem

a uma trilha sonora do tipo “Exploradores na Savana”, retirada do filme *Hatari*, de Howard Hawks. O diálogo com os elementos mais realçados do estilo é, então, feito de forma deglutidora e incorporado na tessitura mesma do filme, como citação. Igualmente sua fotografia, bastante estilizada, nos remete ao universo da narrativa clássica e, em especial, ao do filme *noir*.

O universo do gênero exerce de forma idêntica um inegável fascínio sobre Rogério Sganzerla. Numa de suas frases mais conhecidas, o autor declara ser *O Bandido da Luz Vermelha* “um *far west* sobre o terceiro mundo”. A faceta ambígua de *O Bandido*, entre o Marginal e o Cinema Novo, revela-se mais uma vez: *far west* em sua metade Marginal; terceiro mundo em sua metade Cinema Novo. Mas o autor ainda é mais enfático em sua admiração pelo universo do gênero: (*O Bandido*) “é fusão e mixagem de vários gêneros pois para mim não existe separação de gêneros. Então fiz um filme soma: um *far west* mas também musical, documentário, policial, comédia ou chanchada (não sei exatamente) e ficção científica”.

Esta declaração deve ser tomada, em sua excessiva abrangência, como a caracterização do Cinema Marginal em face da relação intertextual — em especial com a narrativa clássica — completamente fora dos horizontes do Cinema Novo. A somatória, frisada atrás por Sganzerla, transparece no filme através de mecanismos de citação onde outros discursos, não só cinematográficos, são incorporados na narrativa antropofagicamente. Isto é claro no estilo da “voz *off*” que narra o filme nos remetendo diretamente ao universo da transmissão radiofônica sensacionalista; na velocidade e na forma, características do filme policial, através da qual a narrativa se desenrola; na citação de filmes de ficção científica, através das imagens de discos voadores; com o próprio Cinema Novo (*Terra em Transe*), em um singular

mas significativo aproveitamento irônico do discurso original.

Ainda podemos abordar a estilização do universo ficcional do Cinema Marginal a partir da forte presença do elemento *kitsch* e “cafona” em seu horizonte. O “cafona” é a reelaboração, que aparece como excessivamente marcada, de determinados padrões de beleza ou procedimentos estéticos. A estilização é aí direcionada no sentido do destoante, do exagero, e confrontada — explícita ou implicitamente — com conceitos da “forma bela”, tidos como tal socialmente. A atração marginal pelo *kitsch* e pelo “cafona” se dá na medida em que esta postura, para além de seu aspecto agressivo às expectativas do belo analisadas atrás, se apresenta como formação característica do produto artístico elaborado pela indústria cultural. A voracidade antropofágica do Cinema Marginal por este universo e a possibilidade de sua absorção pela narrativa do filme singularizam o movimento dentro do panorama do cinema brasileiro no final da década de 60. Na atitude “curtidora” do *kitsch* os marginais mantêm sempre a distância intertextual, não se confundindo com a mera reprodução deste universo. Sem dúvida, o descentramento ideológico, a que nos referimos atrás quando analisávamos a ruptura com o Cinema Novo, permite e incentiva esta abordagem.

A atração pelo gênero e pela estilização se apresenta em outro aspecto fundamental da estética marginal: o intenso caráter ficcional de seu universo diegético. A ficção marginal constitui uma singularidade no cinema brasileiro, geralmente distante do gênero e também da fantasia (poderíamos lembrar a chanchada, sempre citada com admiração pelos marginais). Diretamente relacionada com o universo das histórias em quadrinhos, a narrativa marginal constitui um mundo ficcional marcadamente fantasista.

Como exemplo característico deste traço poderíamos lembrar a ficção de Rogério Sganzerla na virada da década de 60 (*O Bandido da Luz Vermelha*, *A Mulher de Todos*, *Sem Essa Aranha* e outros), em que atitudes características são aguçadas, estilizando os procedimentos. Em filmes como *Jardim de Guerra*, *Capitão Bandeira contra Dr. Moura Brasil*, *Meteorango Kid*, *O Pornógrafo*, *Bang Bang*, fica igualmente evidente a forte elaboração ficcional da narrativa marginal e sua proximidade com o mundo dos “gibis” (poderíamos, também, citar o interesse de Sganzerla pelo assunto que, em 1969, realizou dois curtas intitulados *História em Quadrinhos* e *Quadrinhos no Brasil*).

O “Aranha”, personagem desempenhado por Jorge Loredó em *Sem Essa Aranha*, evidencia o procedimento de “estilização de atitudes” a que me referia. Suas ações, seus movimentos corporais, são extremamente rebuscados, o que é acentuado por sua fala muitas vezes em rima, a partir de ditos populares, com frases desconexas e extremamente grandiloquente. O rebuscado da interpretação de Loredó, acrescido do figurino com conotações fortemente cafonas, além de seu discurso também cafona do tipo *latin lover*, é significativo do procedimento de *caracterização excessiva de atitudes* próprio da narrativa marginal. Elementos sociais, que já tenham no imaginário popular estas atitudes típicas (o bicha, o galanteador, a madame, o boçal, o machão, a prostituta, o burguês) serão privilegiados.

O personagem tipificado, embora sem densidade psicológica, torna-se “espesso” pelos procedimentos de estilização acima referidos. Este traço pode parecer como algo contraditório, principalmente se atentarmos para a extrema rarefação da intriga e o completo des-caso para a construção do universo diegético em sua função. Os personagens que tomam vida neste ambiente rarefeito são, no entanto, alimentados através da carac-

terização excessiva de atitudes que forma o tipo. Geralmente não evoluem no decorrer da narrativa, permanecendo inalterados em sua personalidade. São personagens fortes e que permanecem em nossa memória. Quem, tendo visto o filme, não se lembra do mafioso “Babaloo”, do “Aranha”, ou de “Angela Carne e Osso”, a mulher mais boçal do Brasil? Neste sentido é que são “tipos”, estabelecidos a partir de um universo que não se remete à realidade concreta para se construir em sua verossimilhança. A narrativa constrói os padrões de conduta dos personagens a partir de atitudes “chupadas” (ou que se remetem) a outros discursos já de per si estilizados. O universo ficcional se sustenta, então, a partir de um discurso-narrativa base preexistente, já cristalizado enquanto quadro de referências.

O terror (*Barão Olavo*, *O Terrível*), o far west (*Bang Bang*), o policial (*O Bandido da Luz Vermelha*), a ficção-científica (as cenas do disco-voador em *O Bandido*), o melodrama (algumas passagens de *As Libertinas*), a história em quadrinhos (*A Mulher de Todos*), a chanchada (*O Rei do Baralho*), e até o cinema russo de Serguei Eisenstein (*Piranhas no Asfalto*) vêm parar na goela pantagruélica do Cinema Marginal. A devoração é feita sob forma de citação: pega-se o discurso-outro, incorporam-se às vezes pedaços inteiros do original, às vezes se reelabora a matriz deixando, no entanto, indícios claros da procedência. Nesta reelaboração — que constitui, sem dúvida, o aspecto mais atual do Cinema Marginal — o original sofre geralmente uma acentuação na coloração de seus traços mais marcantes, criando um universo ficcional extremamente estilizado onde os personagens parecem ter saído de um álbum de revistas do fundo do baú.

A FRAGMENTAÇÃO NARRATIVA

A narrativa clássica, dentro dos moldes em que foi desenvolvida pela indústria cinematográfica americana na primeira metade do século XX, nunca esteve ligada de modo orgânico à história do cinema brasileiro. Única tentativa no gênero, a Vera Cruz — embora apresente filmes interessantes exatamente pela singularidade — tem na artificialidade um de seus traços marcantes. O Cinema Novo, desde seus primórdios, aproveitando um ambiente cultural na época favorável ao questionamento desta forma narrativa, coloca em xeque postulados básicos da tradição clássica.

Em um texto de Jean-Claude Bernardet sobre o filme *Rio 40 Graus*, que consta do livro *Trajatória Crítica*,⁶¹ é analisada a fragmentação “das diferentes histórias que compõe o enredo do filme”. As articulações existentes entre estes diversos fragmentos de intriga, por serem motivadas em termos de tempo e espaço — embora esta motivação não acrescente informação à história —, são encaradas pelo autor como sendo talvez “um tributo pago à montagem cinematográfica clássica”.

O tributo não impede, no entanto, que este filme, tido como um dos pioneiros do novo cinema, apresente uma intriga disposta dentro da narrativa de forma já bastante diferenciada da evolução característica da ação na narrativa clássica. Esta forma de dispor a intriga, onde os vínculos estabelecidos entre as ações dos personagens e sua motivação fogem a esquemas lineares de evolução, será uma constante no Cinema Novo.

A direção a ser trilhada por este questionamento aponta, durante a década 60-70 — principalmente se considerarmos a linha evolutiva Cinema Novo/Margi-

nal — em direção a um progressivo questionamento da representação baseada em seus postulados clássicos. Um marco a ser apontado neste sentido é o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Glauber é, sem dúvida, uma figura central neste processo devido a seu estilo pessoal. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a representação, dentro dos moldes clássicos, é tomada de assalto pela ânsia de significações abarcantes e acaba completamente estilhaçada. Embora na primeira parte do filme ainda se possa distinguir traços da intriga com os personagens se constituindo em sua função, há uma nítida ruptura na segunda metade, com o final completamente “cenográfico” e os personagens encenando teatralmente, na caatinga deserta, sem qualquer vínculo com a disposição clássica da ação em função da intriga.

Apesar do caráter radical deste filme — principalmente se pensarmos em termos da época em que foi produzido —, diversas outras obras do Cinema Novo atacam frontalmente a forma clássica e apontam, já no início dos anos 60, em direção a uma trilha que seria posteriormente aprofundada por obras do Cinema Marginal. A vinculação ao universo ficcional fragmentado não esconde, no entanto, diferenças essenciais. No Cinema Novo (principalmente em sua segunda fase), o movimento da narrativa em direção a “significantes abarcantes” que possam, na forma de alegorias, retratar a totalidade do representado acaba por minar o desenvolvimento da intriga dentro dos moldes clássicos. O desejo, sentido como necessidade, de representar o universo social brasileiro em todos seus conflitos e contradições aparece como “motor” desse movimento.

Já no Cinema Marginal, a significação que tem por pano de fundo uma referência analógica ao concreto é geralmente deixada de lado e a narrativa mergulha dentro de um espesso universo ficcional fantasista. Lá ela

(61) Bernardet, Jean-Claude, *Trajatória Crítica*, São Paulo, Pólis, 1978, p. 223.

parece crer ser possível significar uma “representação originária” — alguém do intermédio da linguagem — que mantenha intacta a força da dramaticidade extrema que tenta transmitir. O dilaceramento da própria narrativa aparece como forma possível, como linha de comunicação direta entre a exaltação dramática, o horror, a abjeção em níveis extremos, e sua comunicação. No limite desta postura se rompe a tessitura existente entre a representação e seu referente: almeja-se a significação de estados dramáticos em si mesmos, em sua própria concretude material. Se tivermos como parâmetro o costumeiro dobrar-se da representação sobre seu referente, diversas seqüências do Cinema Marginal pertencem ao universo do “não-sentido”, não se articulando em função de uma instância outra do que sua constituição em imagem. Em boa parte dos filmes (mas não em todos) este fechamento sobre si mesmo da representação é articulado em torno da imagem da exacerbação dramática, conforme já analisado atrás. Como uma das exceções poderíamos lembrar o filme *A Sagrada Família*, de Sylvio Lanna, característico da forma com que os filmes marginais “significam”, mas onde o dilaceramento dos personagens está ausente. Neste filme, o elemento articulador das imagens é uma trilha sonora (com diálogos cotidianos e músicas da virada da década de 60) que se desenvolve casualmente. Não são criadas situações dramáticas e mesmo os personagens não conseguem se cristalizar. As imagens vão se alternando, geralmente em planos longos, sem nenhuma função dramática, como é próprio da forma narrativa do Cinema Marginal.

Esta forma narrativa é abordada por Jean-Claude Bernardet num artigo em que comenta *Gamal*, o *Deltério do Sexo*.⁶² Para o crítico, “nos filmes ligados ao

(62) *Idem*, *ibidem*, p. 240.

realismo crítico a oscilação do personagem tem que ser deduzida do seu comportamento e da sua ação impostados em termos realistas”; no caso de *Gamal*, esta “camada intermediária”, que a construção da ação em termos realistas determina, estaria ausente, o que faz com que “as relações interpersonagens que constroem o arcabouço tendam a se manifestar diretamente, sem passar por situações que as traduzam”.

Podemos entender esta “manifestação direta” de situações dramáticas como decorrente da falta de motivações articuladas através de uma história. A não-evolução dos personagens em função das situações dramáticas leva à estagnação destas que, fora de uma relação mais íntima com a intriga, tendem a se condensar e permanecer estáticas. Sua evolução é difícil e se realiza aos saltos.

A dificuldade de realizar progressões horizontais em torno do desenvolvimento da intriga nos permite traçar distinções entre uma evolução narrativa mais ligada à função “contar” e um outro movimento, bem característico da estética marginal, próximo ao “mostrar”. Estas funções estabelecidas em relação à narrativa não se definem de maneira excludente, sendo sempre inter-relacionadas (todo plano que mostra conta um pouco e vice-versa). No entanto, tendo em vista a economia geral do texto filmico, creio poder distinguir planos mais próximos a uma função de fazer avançar a intriga, enquanto outros só podem ter sua existência na narrativa explicitada em termos de uma função “descritiva”.

Embora não seja nosso intuito afirmar que os filmes marginais sejam filmes “descritivos”, a narrativa marginal possui uma inegável atração por quadros constantes onde está em questão para a câmera explorar uma determinada situação dada. A tendência, já abordada atrás, de alongamento dos planos até o limite, de

forma a tensionar o ato mimético e a relação câmera/referente, constitui um dos principais aspectos da narrativa marginal. A câmera é encaminhada para um olhar fixo ao representado, perscrutando-o com insistência. Os filmes de ação, onde o central para a narrativa é o desenvolvimento da intriga (ou seja, o “contar” uma ação elaborada em história), não são numerosos dentro do Cinema Marginal.

Nos filmes de Bressane (e, em especial, em *O Rei do Baralho*), em *Bang Bang*, em *Gamal*, em *A Margem*, em *Perdidos e Malditos*, em *Sem Essa Aranha*, *A Sagrada Família*, e muitos outros, a câmera “descritiva” é uma constante. Em alguns destes filmes, a atração pelo “mostrar” e a aversão pelo “contar” é tão grande que até mesmo a fala acaba por ser abolida. Esta se apresenta na narrativa como um dos meios mais eficazes de se enunciar a informação tendo-se em vista o desenvolvimento da intriga. A partir do momento em que a intriga se estilhaça — e a narrativa sente uma inegável atração pela expressão dramática acentuada, feita através de berros —, a fala acaba por perder sua função e em alguns filmes marginais é praticamente abolida.

Como paradigma deste aspecto, em que planos longos, ausência de fala e fragmentação da intriga coincidem para o realçamento da função “mostrar” dos planos, citaria o filme de Júlio Bressane, *O Rei do Baralho*. Exemplo extremo desta tendência é o plano estático da silhueta de Grande Otelo, onde até mesmo o movimento da imagem foi abolido: a câmera se fixa, então, na imagem enquanto elemento plástico. Durante todo o filme se sente esta predileção pela exploração plástica da imagem em termos fotográficos e cenográficos. A articulação entre os planos aparece como pano de fundo para este virtuosismo na construção da imagem enquanto plano em si. Fragmentos de intriga são

esboçados durante o filme, mas não sofrem solução de continuidade. A atração da câmera pelo plasticismo da imagem tem como contrapartida sua aversão ao movimento que conduz à ação, ao personagem e, também, à intriga.

A narrativa marginal, de forma geral, costuma sacrificar o desenvolvimento linear da ação para se fixar demoradamente num rosto, numa paisagem, num berro, ou até mesmo num vômito. O espesso universo ficcional a que nos referimos é geralmente elaborado a partir destes planos “demonstrativos” (de “mostrar”) construídos em função de sua potencialidade imagética, e não vinculados ao desenvolvimento dramático da história. Restam, então, as estruturas diretamente vinculadas à imagem e à exploração (o “mostrar”) destas, a partir de uma situação dada, independentes da articulação com a intriga. Esta disposição funcional dos planos gera a constituição vertical de “núcleos” narrativos estabilizados, que mantêm pouco ou nenhum contato entre si. Exemplo claro desta estrutura é o filme *Sem Essa Aranha*, de Rogério Sganzerla. Poderíamos distinguir no filme seis núcleos narrativos claramente delimitados: o inicial, com Aranha declamando e um sambista tipo malandro cantando um sambinha no pátio de um palacete; o segundo, no cabaré com as prostitutas dançando; o terceiro, no Paraguai (?) com a trupe de Aranha nos camarins; o quarto, com toda a equipe descendo o morro numa favela; o quinto, no lago/represa; e o sexto, no forró em volta de Luiz Gonzaga. São núcleos claramente demarcados em termos da narrativa e que não apresentam nenhum ponto de contato entre si — a não ser a permanência de alguns personagens, que mesmo assim sofrem modificações na passagem para o núcleo distinto. O universo diegético dentro dos núcleos é, no entanto, bastante estável. Os personagens, o cenário, o tempo e o espaço da história

se mantêm dentro de uma certa linearidade. Na mudança sentimos claramente como que um salto na narrativa: todo o universo ficcional construído anteriormente é, então, transformado e deslocado sem que essa transformação seja motivada. A exacerbação dramática que percorre o filme de ponta a ponta impede o desenvolvimento dos personagens para além da caracterização em tipos.

Neste sentido é que entendemos a “verticalização” narrativa própria ao Cinema Marginal e a exploração de situações dramáticas sem que haja preocupação em relacioná-las com outros momentos, posteriores ou anteriores, da ação. As noções de tempo e espaço diegético são reformuladas radicalmente. Para além do questionamento narrativo parcial destas noções — que se traduziria numa tentativa, cara às vanguardas europeias do início dos anos 60, de jogar com estas estruturas diegéticas de forma a relativizá-las —, a narrativa marginal simplesmente as abandona e elabora a ficção sem se preocupar com sua disposição espacial ou temporal.

É importante frisar que, apesar da intensa fragmentação da intriga, a construção da história é um elemento constante da narrativa marginal e vem ao encontro do caráter fantasista da ficção apontado atrás. Como exemplo de uma intriga característica do Cinema Marginal poderíamos citar esta sinopse do filme *Copacabana Mon Amour*, de Rogério Sganzerla, encontrada nos arquivos da EMBRAFILME: “No morro, uma mãe acredita que seus filhos estão possuídos pelo demônio. São Sônia Silk e Vidimar. Ela sonha ser cantora da Rádio Nacional, enquanto ele é empregado doméstico do Dr. Grilo. Para conseguir meios de subsistência, Sônia se entrega a turistas em Copacabana. Vidimar se apaixona pelo patrão. Sônia vê espíritos em seres e objetos os mais variados; desnorreada pergunta: por que

será que vejo Deus o tempo todo? Resolve então visitar o pai-de-santo Joãozinho da Goméia. Para quebrar o feitiço que atua sobre seu irmão, só encontra uma saída: assassinar o Dr. Grilo. Para tanto vai à casa onde seu irmão trabalha e se deixa seduzir por Grilo. Finalmente rompe o sortilégio deixando Vidimar em pânico”.

Como podemos constatar na leitura da sinopse acima, a intriga (apesar de alguns descompassos) além de existir, disposta de maneira linear, formaria uma história dentro dos parâmetros da narrativa clássica. No entanto, quem já viu o filme e ainda traz na memória algum traço dele pode facilmente constatar que a história da sinopse transparece de maneira muito fragmentada.

Percebe-se que não é a intriga que condiciona a disposição dos planos, mas sim, e isto é especialmente claro neste filme, a significação de estados de espírito de dramaticidade elevada que se estabelecem de forma gratuita. Sovina ao extremo, o filme marginal faz da informação narrativa objeto de conta-gotas. Sua veiculação não é o centro de atenções da narrativa. Algumas das informações constantes nesta sinopse são de difícil percepção, ainda quando analisadas numa leitura mais detida.

Tocamos aí em mais um ponto delicado da narrativa marginal. Ao espectador, viciado em mecanismos de fruição próprios da narrativa clássica e que se abstenha de seguir a intriga (delineada com tanto charme na instauração do universo ficcional e depois obstruída pela narrativa), resta um trabalho árduo e uma extrema “atenção” ao nível de recolhimento de dados para a constituição da história. O pólo aglutinador, no caso, parece, no entanto, ser outro que o da significação de personagens e intriga, de maneira a formar o representado. A significação do horror e da “curtição” tem sua forma característica numa narrativa fragmentada, onde

a disposição funcional dos planos é avessa a mecanismos clássicos de equilíbrio. A representação de um universo ficcional permeado pela imagem abjeta, pelo avacalho, pela deglutição estilística, faz com que a forma clássica exploda e, em seu lugar, o estilhaçamento narrativo apareça como uma luva para o universo que se quer representar.

A condição histórica do Cinema Marginal foi uma das preocupações básicas deste texto. Quisemos assim não deixar que sua particularidade se desfizesse em reivindicações, geralmente vagas, de vanguardas e modernidades constantes, e sempre perseguidas na história do cinema. Filho de sua época, o Cinema Marginal deitou, sem dúvida, raízes profundas no cinema brasileiro que continuam dando seus frutos até hoje. Sua especificidade se constituiu, no entanto, em buscar, para utilizar as palavras de um pensador alemão,⁶³ “um estilo violento que esteja à altura da violência dos acontecimentos históricos”. E é esta própria violência estilística que atrai no Cinema Marginal, figura por excelência destes momentos em que na vida, ou na história, o chão parece faltar e o buraco que se vislumbra é, ao mesmo tempo, aterrorizador e profundo demais para ser levado a sério.

(63) Benjamin, Walter, *Origem do Drama Barroco Alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

Filmografia indicativa do Cinema Marginal

O Anjo Nasceu, Rio de Janeiro, 1969, 82 min.

dir./rot.: Júlio Bressane; foto: Thiago Veloso; cenografia: Guarã Rodrigues; montagem: Mair Tavares; música: Guilherme Magalhães Vaz; som: Walter Goulart; produtor Júlio Bressane; cia. produtora: Júlio Bressane Prod. Cinem.

elenco: Hugo Carvana, Milton Gonçalves, Norma Benguell, Carlos Guima, Neville d'Almeida, Maria Gladys.

O Anunciador — O Homem das Tormentas, Rio de Janeiro, 1970, 92 min.

dir./rot.: Paulo Bastos Martins; foto: Mário Simões; montagem: Paulo Bastos Martins, Mário Simões; música: Carlos Moura, Alfredo Condé, Maria Alcina; produção: Francisco Marcelo Cabral; co-prod.: Paulo Bastos Martins, Djarmo Souza Henriques, Pref. Mun. de Cataguazes; dir. prod.: Silvério Ezequiel Torres; cia. produtora: Agedor Prod. de Filmes Ltda. *elenco*: Carlos Moura, Klelma Soares, Mário Simões, Josélia Mendes, Mário César, Paulo Bastos Martins, Antonio Jaime, Haroldo Teixeira, Silvério Torres, Waldemar Moreira, Carlos Sérgio Bittencourt, Dalva Bastos, Waldemar Ferreira, Hércio Machado.

Assuntina das Américas (também *A\$\$untina das Amerikas*), Rio de Janeiro, 1973-1975, 90 min.

dir./rot.: Luiz Rosemberg; assist. dir.: Ana Ladeira; foto: Re-

naut Leenhardt; música: Cecília Condé; cenografia: Lena; som: Carvalinho; montagem: Luiz Rosemberg e Severino Dadá; prod. execut.: Luiz Rosemberg; cia. produtora: Bang Bang Filmes, Luiz Rosemberg, Lente Filmes.

elenco: Analú Prestes, Cidinha Milan, Néelson Dantas, José Celso Martinez, Ivan Pontes, Rhea Silvia, Sérgio Pizzoli, Jairzinho, Maria Silva.

Audácia! (A Fúria dos Desejos), São Paulo, 1970, 87 min. (filme em episódios)

“Prólogo” — dir.: Carlos Reichenbach, Antonio Lima.

elenco: José Mojica Marins, Maurice Capovilla, Júlia Miranda, Mauricio do Vale, Jorge Bodansky, Rogério Sganzerla.

“A Badaladíssima dos Trópicos × Os Picaretas do Sexo” — dir.: Carlos Reichenbach; rot.: Jairo Ferreira e Carlos Reichenbach.

elenco: Maria Cristina Rocha, Sabrina, Marco Antônio Lellis, Francis Cavalcanti, Cléo Ventura, Wanda Rocha, Gilberto Sálvio, José Carlos Cardoso.

“Amor-69” — dir.: Antonio Lima; rot.: Dirceu Soares, Antonio Lima.

elenco: Júlia Miranda, Gilberto Sálvio, Silvio Navas, Dirceu Soares, Bill Foster, Letácio Camargo, Tereza Sodré, Nei Latorraca, Cléo Ventura, Zilda Cheneme, Maria Vicente, Maria Joaquina Fernandes e The Jet Blacks.

(*nos dois episódios e no prólogo*) — assist. dir.: Jairo Ferreira; foto: Carlos Reichenbach; montagem: Jovita Pereira Dias; som: Júlio Perez Caballar; prod.: Enzo Barone; prod. executiva: Percival Gomes de Oliveira; cia. produtora: Xanadu Prod. Cinem./Horus Filmes.

O Bandido da Luz Vermelha, São Paulo, 1968, 92 min.

dir./rot.: Rogério Sganzerla; assist. dir.: Afonso Coaracy; foto: Peter Overbeck; câmera: Carlos Alberto Ebert; montagem: Silvio Renoldi; dir. mus.: Rogério Sganzerla; som: Edmar Agostinho; narração: Hélio Aguiar e Mara Duval; dir. prod.: Júlio Calasso; cia. produtora: Urânio Filmes; produtores: José da Costa Cordeiro, José Alberto Reis, Rogério Sganzerla; prod. assist.: Paulo Villaca e Flávio Sganzerla.

elenco: Paulo Villaca, Helena Ignez, Luiz Linhares, Pagano Sobrinho, Roberto Luna, José Marinho, Renato Consorte, Lola Brah, Carlota Whitacker, Paula Ramos, Sérgio Hingst, Renoir

Bittencourt, Ezequiel Neves, Sérgio Mamberti, Antonio Lima, Maurice Capovilla, Ozualdo Candeias, Ítala Nandi, Sônia Braga, Renata Souza Dantas, Carlos Reichenbach, Neville d'Almeida, Índio, Júlio Calasso.

Bang Bang, São Paulo, 1970, 93 min.

dir./rot.: Andrea Tonacci; foto: Thiago Veloso; cenografia: Andrea Tonacci e Milton Gontijo; montagem: Roman Stulbach; seleção musical: Mário F. Murano; som: Geraldo Veloso; prod. execut.: Luís Carlos Pires; cia. produtora: Total Filmes.

elenco: Paulo César Pereio, Jura Otero, Abraão Farc, Ezequias Marques, José Aurélio Vieira, Antonio Naddeo, Milton Gontijo, Thales Penna.

Blá Blá Blá, São Paulo, 1967-1968, 30 min.

dir./rot.: Andrea Tonacci; foto: João Carlos Horta; montagem: Geraldo Veloso; produção: Andrea Tonacci.

elenco: Paulo Gracindo, Néelson Xavier, Irma Alvarez, Marcelo Pitch, Bazer, Leto, Kiko, Eduardo Mamede, Teo Feltrini.

Barão Olavo, o Horrível, Rio de Janeiro, 1970, 70 min.

dir./rot.: Júlio Bressane; foto: Renato Laclette; montagem: Amauri Alves; cenografia: Elyseu Visconti; cia. produtora: Belair Filmes.

elenco: Helena Ignez, Lilian Lemmertz, Rodolfo Arena, Isabella, Guará Rodrigues, Poty, Othoniel Serra.

Barbaro & Nosso (Imagens para Oswald de Andrade), 1969, 10 min.

dir./mont.: Márcio Souza; foto: José Marreco; roteiro: Ana Lúcia Franco e Márcio Souza; cia. produtora: Amplivisão e Servicine; prod. execut.: João Francisco Paulon; narrador: José Fernandez; participação especial: Antônio Bivar.

Câncer, Rio de Janeiro, 1969, 86 min.

dir./rot.: Glauber Rocha; foto: Luís Carlos Saldanha; montagem: Tineca Mireta; som: José Antônio Ventura; co-prod.: Gianni Barcelloni, RAI (Radiotelevisione Italiana); cia. produtora: Mapa Filmes.

elenco: Odete Lara, Hugo Carvana, Antonio Pitanga, Eduardo Coutinho, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, José Medeiros, Luís

Carlos Saldanha, Zelito Viana e pessoal do morro da Mangueira.

Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil, Rio de Janeiro, 1971, 80 min.

dir./rot.: Antonio Calmon; argumento: Hugo Carvana; foto: Afonso Beato; montagem: Nazareth Ohana; música: Néelson Ângelo; som: Néelson Ribeiro e José Tavares; cia. produtora: Trópico Cinematográfica/JP Produções/Promoções Artísticas Cláudio Marzo.

elenco: Cláudio Marzo, Norma Benguell, Hugo Carvana, Suzana de Moraes, Dina Sfat, John Hebert, Wilson Grey, Roberto Maia, Paulo César Pereio, Maria Gladys, Otávio Augusto, Rose Lacreta, Miéle, Billy Davis.

Carnaval na Lama (ex-Betty Bomba, a Exibicionista), Rio de Janeiro, São Paulo e Nova Iorque, 1970, 80 min.

dir./rot.: Rogério Sganzerla; foto: Édson Santos; montagem: Amauri Alves e Elyseu Visconti; som direto: Guará Rodrigues e Sganzerla (Nova Iorque); cia. produtora: Belair Filmes.

elenco: Helena Ignez, Jorge Mautner, Maria Regina, Chico Marcondes, conjunto Hic Hoc Sunt, Antônio Bivar e Jorge Cunha Lima.

Caveira My Friend, Rio de Janeiro, 1970, 86 min.

dir. Álvaro Guimarães; foto: Sérgio Maciel; montagem: Glauco Mirko Laurelli; roteiro: Léo Amorim, Ivan Leão e Álvaro Guimarães; música: Novos Baianos; produção: Joaquim Guimarães e Orlando Senna.

elenco: Nonato Freira, Baby Consuelo, Sonia Dias, Manoel Costa, Nilda Spencer, Gessy Gesse, Maria da Conceição Senna.

Copacabana Mon Amour, Rio de Janeiro, 1970, 95 min.

dir./rot.: Rogério Sganzerla; assistência: Guará Rodrigues; foto: Renato Laclette; montagem: Mair Tavares; música: Gilberto Gil e Rogério Sganzerla; som: Anézio; cia. produtora: Belair Filmes.

elenco: Helena Ignez, Othoniel Serra, Paulo Villaça, Lilian Lemmert, Guará Rodrigues, Laura Galano, Joãzinho da Gomeia (participação especial).

Crazy Love, Londres, 1971, 72 min.

dir./rot.: Júlio Bressane; foto: Laurie Gaine; montagem: Júlio

Bressane e Gilberto Macedo; produção: Júlio Bressane.

elenco: Guará Rodrigues, Júlio Bressane, Rosa Dias, Joca, Luis Pelé Mendes.

Cuidado Madame, Rio de Janeiro, 1970, 70 min.

dir./rot.: Júlio Bressane; foto: José Antonio Ventura, Edson Santos; montagem: Júlio Bressane; som: Guará Rodrigues, José Antonio Rodrigues; cia. produtora: Belair Filmes.

elenco: Maria Gladys, Helena Ignez, Suzana de Moraes, Renata Sorrah.

O Despertar da Besta (ex-Ritual dos Sádicos), São Paulo, 1968-1969, 100 min.

dir./arg.: José Mojica Marins; assist. dir.: Mário Lima; roteiro: Rubens Luchetti; foto: Giorgio Attili; montagem: Nilce-Marleart; cenografia: Graveto; prod. execut.: Mário Lima; cia. produtora: Ovni Indústria Cinematográfica, Fotocena Filmes e MMS/C Ltda.

elenco: José Mojica Marins, Mário Lima, Sérgio Hingst, Oswaldo Candeias, Ítala Nandi, Anik Malvil, Maurício Capovilla, Ronney Wanderley.

Desesperado, Rio de Janeiro, 1968, longa-metragem.

dir.: Sérgio Bernardes; rot./arg.: Sérgio Bernardes e Leopoldo Serran; foto: Edson Santos; cenografia: Geraldo Andrada; montagem: Gilberto Bernardes Macêdo; som: Aloisio Vianna; cia. produtora: SW Bernardes Prod. Cinem.

elenco: Mariza Urban, Ítalo Rossi, Norma Benguell, Raul Cortez, Ferreira Goulart, Fernando Campos, Néelson Xavier, Mário Lago.

Em Cada Coração um Punhal, São Paulo, 1969, 90 min. (filme em episódios).

“Transplante de Mãe” — dir./rot.: Sebastião de Souza; assist. dir.: Wilson Barros; foto: Hélio Silva; cenografia: Jean Laffront; montagem: Glauco Mirko Laurelli; música: Rogério Duprat. dir. prod: Enzo Barone.

elenco: John Hebert, Ety Fraser, Liana Duval, Zezé Motta. “Clepusana” — dir./rot.: José Rubens Siqueira; argumento: Helena Grembecki; foto: Jorge Bodansky; montagem: Silvio Renoldi.

elenco: Júlia Miranda, Marcos César Nase, Maria Helena Crescenti, Edgar Gurgel Aranha, Rodrigo Santiago.

“O Filho da Televisão” — dir./rot.: João Batista de Andrade; assist. dir.: Wilson de Barros; foto: Jorge Bodansky; montagem: Silvio Renoldi; música: João Silvério Trevisan.
elenco: Joanna Fomm, John Hebert, Medeiros Lima, João Batista de Andrade, Ana Maria Cerqueira Leite, Abraão Farc, Jimmy Cobel, Toni Penteadó.
 cia. produtora (dos três episódios): Lauper Filmes/Tecla/RPI.

Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver, São Paulo, 1966, 105 min.

dir./rot.: José Mojica Marins; foto: Giorgio Attili; montagem: Luís Elias; som: Salatiel Coelho; cenografia: José Vedovato; dir. prod.: Antonio Fracari; cia produtora: Ibéria Filmes; produtores: Augusto Pereira, José Mojica Marins, Antonio Fracari.

elenco: José Mojica Marins, Tina Wohlers, Oswaldo de Souza, Nádia Freitas, Tânia Mendonça, Mina Monte, Esmeralda Rachel, Roque Rodrigues, Willian Morgan, Arlete Brazolin, Graveto, José Carvalho.

A Fada do Oriente, Marrocos, 1972, 70 min.

dir.: Júlio Bressane; foto: Júlio Bressane e Elyseu Visconti; montagem: Gilberto Macedo; produção: Júlio Bressane.
elenco: Elyseu Visconti, Júlio Bressane, Rosa Dias.

A Família do Barulho, Rio de Janeiro, 1970, 75 min.

dir./rot.: Júlio Bressane; foto: Lauro Escorel, Renato Laclette; cenografia: Guará Rodrigues; montagem: Amauri Alves e Mair Tavares; cia. produtora: Belair Filmes.

elenco: Guará Rodrigues, Helena Ignez, Maria Gladys, Grande Otelo, Kleber Santos, Poty.

Gamal, o Delírio do Sexo, São Paulo, 1969, 80 min.

dir./rot.: João Batista de Andrade; foto: Jorge Bodansky; câmera: Hermano Penna; cenografia: Sebastião de Souza; montagem: Glauko Mirko Laurelli, Jean-Claude Bernardet, João Batista de Andrade; música: Ivan Mariotti e Judimar Ribeiro; som: Júlio Perez Caballar; dir. prod.: Percival Gomes de Oliveira; assist. prod.: Jean-Claude Bernardet; cia. produtora: Tecla Prod. Cinem.

elenco: Joana Fomm, Paulo César Pereio, Lorival Pariz, Fernando Peixoto, Flávio Santiago, Samuel Costa, Janira Santiago, Valquíria Mamberti, Samuel Costa (Samuca).

Hitler no III Mundo, São Paulo, 1968, 90 min.

dir./rot.: José Agripino de Paula; assist. dir.: Luiz Fernando de Rezende, Valdir Gonçalves; foto: Jorge Bodansky; montagem: Rudá de Andrade e Walter Luiz Rogério; som: Jorge Bodansky; seleção musical: José Maurício Nunes; dir.prod.: Danielle Palumbo e J. A. Paula.

elenco: Jô Soares, José Ramalho, Eugênio Kusnet, Luiz Fernando de Rezende, Túlio de Lemos, Silvia Werneck, Maria Esther Stockler, Ruth Escobar, Jairo Salvini, Danielle Palumbo, Jonas Mello, Carlos Silveira, Fernando Benini e Manoel Domingos Filho.

Jardim de Guerra, Rio de Janeiro, 1968, 100 min.

dir.: Neville d'Almeida; assist. dir.: Guará Rodrigues; rot.: Neville d'Almeida, Jorge Mautner, Guará Rodrigues; argumento: Jorge Mautner; foto: Dib Lutfi; montagem: Geraldo Veloso; cenografia: Neville d'Almeida; cia. produtora: Neville Duarte d'Almeida Prod. Cinem.

elenco: Joel Barcelos, Maria do Rosário, Vera Brahim, Carlos Guima, Ezequiel Neves, Paulo Goes, Dina Sfat, Guará Rodrigues, Glauce Rocha, Jorge Mautner, Paulo Villaça, Nelson Pereira dos Santos.

Jardim das Espumas, Rio de Janeiro, 1970, 100 min.

dir./rot.: Luiz Rosemberg; foto: Renaut Leenhardt; montagem: Manoel de Oliveira, Luiz Rosemberg; cenografia: Stênio Pereira; som: Walter Goulart; produtores: Sônia Andrade, Blay Bittencourt; ger. prod.: Maria Anita, Sônia Andrade; cia. produtora: Multifilmes.

elenco: Ecchio Reis, Grecia Vanicori, Labanca, Fabiola Francaroli, Getúlio Ferreira Haag, Luiz Rosemberg, Nildo Parente, Sônia Andrade.

Lágrima Pantera, Nova Iorque, 1971, 95 min.

dir./rot.: Júlio Bressane; foto: Miguel Rio Branco; montagem: Geraldo Veloso; cenografia: Hélio Oiticica; produção: Júlio Bressane.

elenco: Cildo Meirelles, Rosa Dias, Patrícia Simpson, Bob Grass, Honey, Hélio Oiticica.

As Libertinas (filme em episódios), São Paulo, 1969, 90 min.

“Alice” — dir./rot.: Carlos Reichenbach; assist. dir.: Anto-

nio Manuel dos Santos Oliveira; montagem: Glauco Mirko Laurelli.

elenco: Célia de Assis, José Carlos Cardoso, Tereza Sodré, Eduardo Campos, Madi Sand, Benedito Lara, Antonio Manuel, Wilson Monteiro Filho, Renoir Bittencourt.

“Angélica” — dir./rot.: Antonio Lima; assist. dir.: Otoniel Santos Pereira; montagem: Sílvio Renoldi; assist. mont.: Jovita Pereira Dias.

elenco: Neusa Rocha, Alberto Aguas, Iracema Neves, Dirceu Soares, Mara Lisa, Benedito Lara, Dirceu Soares.

“Ana” — dir./rot.: João Callegaro; assist. dir.: Mário Meireles; montagem: Glauco Mirko Laurelli.

elenco: Carmen Monteiro, Milton Lopes, Sabrina, José Ramalho, Sônia Helena.

(*nos três episódios*) — foto: Waldemar Lima; assist. de foto: José Alexandre, Sílvio Bastos; dir. prod.: Wilson Monteiro Filho; cia. produtora: Xanadu Prod. Cinem./Cia. Cinematográfica Franco-Brasileira.

O Lobisomem, o Terror da Meia-Noite, Rio de Janeiro, 1971, 100 min.

dir./rot./fot/mús.: Elyseu Visconti; montagem: Mair Tavares; cenografia: Elyseu Visconti; figurino: Hélio Eichbauer; dir. prod.: Neville d’Almeida; cia. produtora: Elyseu Visconti Prod. Cinem.

elenco: Wilson Grey, Suzana de Moraes, Paulo Villaça, Jack de Castro, Jacira Silva, André Valli, Marth, Marize, Daniela.

O Longo Caminho da Morte, São Paulo, 1971, 85 min.

dir.: Júlio Calasso; assist. dir.: Tânia Savietto, Cláudio Mamberti; rot.: Júlio Calasso e Cláudio Polopoli; foto: Peter Overbeck; montagem: Jovita Pereira Dias e Júlio Calasso; dir. mus.: Júlio Calasso e Marjorie Baum; som: Orlando Macedo; prod. execut.: René Martins Costa Filho; dir. prod.: Vito Facciola Jr.; cia. produtora: Teatro Sociedade Civil.

elenco: Othon Bastos, Assunta Perez, Rosângela Pinheiro, Cecília Thumin, Dionísio Azevedo, Ana Mauri, Benê Silva, Gésio Amadeu, Viven Mahr, Ary Moreira, Vicente Pellegrino.

Mangue Bangue, Rio de Janeiro, 1970, 80 min.

dir./rot.: Neville d’Almeida; foto: Pedrinho de Moraes; mon-

tagem: Geraldo Veloso; prod. execut.: Marcelo França; cia produtora: Neville Duarte d’Almeida Prod. Cinem.

elenco: Maria Gladys, Paulo Villaça, Damião Experiência, Neville d’Almeida, Érico de Freitas, Sérgio Bandeira.

A Margem, São Paulo, 1967, 96 min.

dir./rot.: Ozualdo Candeias; foto: Belarmindo Manccini; música: Luiz Chaves, Zimbo Trio; montagem: Ozualdo Candeias; som: Júlio Caballas, Estélio Carlini; produtor: Ozualdo Candeias; cia. produtora: Ozualdo R. Candeias Prod. Cinem.

elenco: Mário Benvenuto, Valeria Vidal, Bentinho, Lucy Rangel, Telé, Karé, Paula Ramos, Brigitte, Ana F. Mendonça, Paulo Gaeta, Nelson Gasparini.

Matou a Família e Foi ao Cinema, Rio de Janeiro, 1969, 80 min.

dir./rot.: Júlio Bressane; assist. dir.: Guará Rodrigues; foto: Thiago Veloso; montagem: Geraldo Veloso; som: Walter Goulart; produtor: Júlio Bressane; prod. execut.: Mair Tavares; cia produtora: Júlio Bressane Prod. Cinem.

elenco: Márcia Rodrigues, Renata Sorrah, Antero de Oliveira, Vanda Lacerda, Paulo Padilha, Rodolfo Arena, Carlos Eduardo Dolabella e Maria Rodrigues.

À Meia-Noite Levarei sua Alma, São Paulo, 1963-1964, longa-metragem.

dir./rot.: José Mojica Marins; assist. dir.: Ozualdo Candeias; foto: Giorgio Attili; montagem: Luís Elias; cenografia: José Vedovato; música: Herminio Gimenez; som: Antonio S. Gomes; produtores: Geraldo Martins, Ilídio Martins, Arildo Irvam; dir. de prod.: Nelson Gasparini; cia. produtora: Cinematográfica Apolo.

elenco: José Mojica Marins, Magda Mei, Nivaldo de Lima, Valéria Vasquez, Ilídio Martins, Arildo Irvan, Genê Carvalho, Vânia Rangel, Graveto, Robinson Aiello, Avelino Marins.

Memórias de um Estrangulador de Loiras, Londres, 1971, 71 min.

dir./rot.: Júlio Bressane; foto: Laurie Gaine; montagem: Júlio Bressane e Gilberto Macedo; produção: Júlio Bressane.

elenco: Guará Rodrigues, Emile Bronte, Jane Austin.

Meteorango Kid, o Herói Intergalático, Bahia, 1969, 85 min.
 dir./rot.: André Luiz Oliveira; assist. dir.: José Walter; foto: Vito Diniz; cenografia: José Wagner, Édson Grande; montagem: Márcio Cury; música: Moraes & Galvão; som: Celso Muniz; dir. prod.: Mário Cury; cia. produtora: ALO Prod. Cinem.
elenco: Antonio Luis Martins, Carlos Bastos, Milton Gaúcho, Manoel Costa Júnior, Antonio Vianna, Nilda Spencer, Ana Lúcia Oliveira, João Di Sorde, Caveirinha, Sônia Dias, José Wagner, João Dsordi, Nilda Spencer.

Os Monstros de Babaloo, Rio de Janeiro, 1970, 120 min.
 dir./rot.: Elyseu Visconti; foto: Renato Laclette; montagem: Geraldo Veloso; música: Édson Machado, Elyseu Visconti; cenografia: Elyseu Visconti; figurino: Hélio Eichbauer; produtor: João Batista Ferreira; cia. produtora: Elyseu Visconti Prod. Cinem.

elenco: Wilza Carla, Zezé Macedo, Helena Ignez, Betty Faria, Tânia Scher, Jack de Castro, Badu, Kleber Santos.

A Múmia Volta a Atacar, Rio de Janeiro, 1972, 25 min. (super 8).

dir./rot./foto/produção: Ivan Cardoso.

elenco: Zé Português, Wilma Dias, Helena Lustosa, Torquato Neto, Neville d'Almeida, Ciça Afonso Pena, Jorge Salomão, Oscar Ramos, Claricé Pelegrino, Lon Choney Jr.

A Mulher de Todos, São Paulo, 1969, 93 min.

dir./rot.: Rogério Sganzerla; argumento: Egydio Eccio; assist. dir.: Helena Solberg; foto: Peter Overbeck; cenografia: Rogério Sganzerla; montagem: Franklin Pereira; seleção musical: Ana Carolina Soares; som: Júlio Perez Caballar; produtores: Rogério Sganzerla, Alfredo Palácios e Antonio Galante; produtor executivo: Wilson Monteiro; cia. produtora: Rogério Sganzerla Prod. Cinem./Servicine.

elenco: Helena Ignez, Jô Soares, Stênio Garcia, Paulo Villaça, Antonio Pitanga, Renato Corrêa de Castro, Telma Reston, Abraão Farc, Sílvio de Campos Filho, J. C. Cardoso, Antonio Moreira e José Agripino.

Nenê Bandalbo, São Paulo, 1970, 82 min.

dir.: Emílio Fontana; assist. dir.: Douglas Zanei; roteiro: Emílio Fontana, baseado em conto de Plínio Marcos; foto: Pio Za-

muner; montagem: Luís Elias; produção: Emílio Fontana; prod. execut.: Douglas Marques de Sá; cia. produtora: EF Prods. Artísticas & Prod. Cinem. DMS.

elenco: Rodrigo Santiago, Leda Vilela, Maria do Carmo Bauer, Jô Soares, Sandro Polônio, Nagib Eichmar, Jonas Melo, Telcy Peres, Fernando Benincase, Alessandra Memmo, Oswaldo Barreto, Carlos Costa, Inácio de Souza, Jairo Salvini, Emílio Fontana Filho.

Night Cats, Rio de Janeiro, Londres, 1971, 75 min.

dir./rot.: Neville d'Almeida; assist. dir.: Guará Rodrigues; foto: Laurie Gaines; montagem/cenografia: Neville d'Almeida; co-prod.: Júlio Bressane; produção: Neville d'Almeida.

elenco: Guará Rodrigues, Liange Monteiro, Jorge Mourão, Suely, Gilberto Macedo, Pelé (Dom Pepe), Creuza Carvalho.

Nosferato no Brasil, Rio de Janeiro, 1971, 45 min. (super 8).
 dir./rot./foto/produção: Ivan Cardoso.

elenco: Torquato Neto, Scarlet Moon, Daniel Más, Helena Lustosa, Cristiny Nazareth, Zé Português, Ciça Afonso Pena, Ricardo Horta, Marcelino Ana Araújo, Martha Flaksman.

Orgia ou o Homem que Deus Cria, São Paulo, 1970, longa-metragem.

dir./rot.: João Silvério Trevisan; assist. dir.: Tânia Geni Savietto, Jairo Ferreira; argumento: João Silvério Trevisan, Sebastião Millaré e os atores; foto: Carlos Reichenbach; som: Jairo Ferreira; montagem: João Batista de Andrade; cenografia: Walcir Carrasco; música: Ibanez de Carvalho; produção: João Silvério Trevisan; dir. prod.: Percival Gomes; cia. produtora: INF (Indústria Nacional de Filmes).

elenco: Pedro Paulo Rangel, Ozualdo Candeias, Janira Santiago, Fernando Benini, Jean-Claude Bernardet, Sérgio Couto, Marcelino Buru, José Fernandez, Neusa Mollon, Jairo Ferreira, Cláudio Mamberti, Sebastião Millaré, Antonio Vasconcelos, Zenaider Rios, Mário Alves, José Caspar e Marisa Leone.

Perdidos e Malditos, Rio de Janeiro, 1970, 75 min.

dir./rot./mont.: Geraldo Veloso; foto: João Carlos Horta; som: Carlos de la Riva; prod. execut.: Geraldo Veloso e Maria Elizabeth Pereira; cia. produtora: G. Veloso Prod. Cinem.

elenco: Paulo Villaça, Maria Esmeralda, Carlos Figueiredo da

Silva, Billy Davis, Marcelo França, Dina Sfat, Célia Messias, Selma Caronezzi, Geraldo Veloso.

Piranhas do Asfalto, Rio de Janeiro, 1970, 80 min.

dir.: Neville d'Almeida; assist. dir./rot.: Guará Rodrigues; foto: Édson Santos; montagem: Geraldo Veloso; cia. produtora: Stella Dalas Corporação de Filmes.

elenco: Maria do Rosário, Betty Faria, Guará Rodrigues, Maria Gladys, Lelé, Carlos Figueiredo, Billy Davis.

O Pornógrafo, São Paulo, 1970, 88 min.

dir./arg.: João Callegaro; assist. dir.: Enzo Barone; roteiro: João Callegaro, Jairo Ferreira; foto: Osvaldo de Oliveira; cenografia: Enzo Barone; montagem: Sílvio Renoldi; som: Júlio Perez Caballar, Orlando Macedo; produtores: Antonio Polo Galante, Alfredo Palácios, João Callegaro, Sílvio Renoldi; dir. prod.: Sérgio Ricci; cia. produtora: Servicine/Itú Prod. Cinem./João Callegaro Prod. Cinem./Sílvio Renoldi Prod. Cinem.

elenco: Stênio Garcia, Edgard Gurgel Aranha, Liana Duval, Sérgio Hingst, Júlia Miranda, Betinho, Francisco Di Franco, Sabrina, Ednardo Pinheiro, Vera Sampaio, Clarisse Piovesan, Pedrão, Antonio Moreiras, Antonio Lima, Carlos Reichenbach, Osvaldo Sampaio, Jairo Ferreira, Sérgio Ricci, Sílvio Renoldi.

A Possuída dos Mil Demônios, Rio de Janeiro, 1970, 71 min. dir./rot.: Carlos Frederico; assist. dir.: João Daniel Tikhomiroff; foto: Edison Baptista; montagem: Amauri Alves; música: Danilo Caymmi; som: Celso Muniz; vest./maq.: Isabella; produtor: Carlos Frederico; prod. execut.: Adir Ben Kaus; cia. produtora: Agedor.

elenco: Isabella, Antero de Oliveira, Dita Corte Real, Arthur Maia, Ecchio Reis, Poti, Alberto Salvá, Paulo Bastos Martins, Amauri Alves, Armênia Nercessian, Xavier de Oliveira.

O Rei do Baralho, Rio de Janeiro, 1974, 81 min.

dir./rot.: Júlio Bressane; foto: Renato Lacleite; cenografia: Júlio Bressane, Nezinho e Guto; montagem: Amauri Alves; som: José Tavares e Walter Goulart; dir. prod.: Ivan Cardoso; Prod. execut.: L. C. Assumpção; cia. produtora: Júlio Bressane Prod. Cinem.

elenco: Grande Otelo, Marta Anderson, Wilson Grey, Fininho, Cavê Filho, Elisa.

República da Traição, São Paulo, 1970, longa-metragem.

dir./foto: Carlos Alberto Ebert; roteiro: Carlos A. Ebert e Cláudio Polopoli; montagem: Jovita Pereira Dias e Carlos A. Ebert; som: Júlio Perez Calabar; cia. produtora: Ebert Polópole Prod. Cinem.

elenco: Vera Barreira Leite, Zózimo Bulbul, Antonio Pedro, Antonio Pitanga, Selma Caronezzi, Benê Silva, Cláudio Mamberti.

Sagrada Família, Rio de Janeiro, 1970, 85 min.

dir./rot.: Sylvio Lanna; foto: Thiago Veloso; montagem: Geraldo Veloso; mont. sonora: Geraldo Veloso, Sylvio Lanna, José de Barros; cia. produtora: Tão Filmes; prod. execut.: Alberto Graça.

elenco: Paulo César Pereio, Nelson Vaz, Walda Maria Franqueira, Teresinha Soares, Milton Gontijo, Maria Olivia e José.

Sem Essa Aranha, Rio de Janeiro, 1970, 102 min.

dir./rot.: Rogério Sganzerla; assistência: Ivan Cardoso; foto: Édson Santos; câmera: José Antônia Ventura; montagem: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane; som direto: Guará Rodrigues; cia. produtora: Belair Filmes.

elenco: Jorge Loredo, Helena Ignez, Maria Gladys, Luiz Gonzaga, Aparecida, Morenqueira (Moreira da Silva).

Sentença de Deus, Rio de Janeiro, 1972, 50 min. (super 8). dir./rot./foto/produção: Ivan Cardoso.

elenco: Ricardo Horta, Zé Português, Helena Lustosa, Cristiny Nazareth, Ciza Afonso Pena, Paulo Suply.

Trilogia de Terror, São Paulo, 1968, 92 min. (filme em episódios)

“Pesadelo Macabro” — dir./rot.: José Mojica Marins; assist. dir.: Roberto Leme; foto: Giorgio Attili; música: Damiano Cozzela; assist. prod.: Mario Lima.

elenco: Vani Myller, Mário Lima, Ingrid Wolt, Nelson Gasparini, Walter Portela, Paula Ramos, Sebastião Grandim.

“O Acordo” — dir./rot.: Ozualdo Candeias; assist. dir.: Eduardo Lunardelli; foto: Peter Overbeck; música: Damiano Cozzela; assist. prod.: Darcy Pinto, Rubens de Souza.

HITCHCOCK/TRUFFAUT - Entrevistas



Tradução de Maria Lucia Machado -
21 x 28 cm - 224 pp.

Publicadas originalmente no *Cahiers du Cinéma*, a principal publicação francesa de cinema, esta é a reunião das 16 antológicas entrevistas com o gênio do suspense, o cineasta inglês Alfred Hitchcock com ninguém menos que outro gênio, François Truffaut, seu colega da *Nouvelle Vague* francesa. Em um livro ricamente ilustrado, a história e a técnica cinematográficas pelas palavras de dois mestres, além de um mapeamento completo de toda a obra de Hitchcock.

SHOAH – Vozes e faces do Holocausto

Claude Lanzmann - 272 pp. - 14 x 21 cm
Nove horas e meia de testemunhos e depoimentos pessoais de sobreviventes dos campos de concentração de Auschwitz, Sobibor, Treblinka, e do Gueto de Varsóvia. Foi com eles que Claude Lanzmann filmou *Shoah*, um documentário impressionante e aplaudido pela crítica internacional por narrar o Holocausto judeu segundo a memória das vítimas. Neste livro, o seu texto integral, com apresentação de Simone de Beauvoir.



UM PAÍS NO AR - A história da TV brasileira em três canais



Alcir Henrique da Costa/Inimá Simões/Maria Rita Kehl - 14 x 21 cm -
Uma revisão crítica dos 37 anos da televisão brasileira, desde a inauguração da TV Tupi-Difusora, em setembro de 1950, passando pelo amadorismo da TV Rio e os interesses monopolistas da TV Excelsior, até a Rede Globo de Televisão, o mais eficiente veículo de integração nacional.

SIGNAGEM DA TELEVISÃO

Décio Pignatari - 14 x 21 cm - 192 pp.
Muito mais do que a simples linguagem televisiva, o que Décio Pignatari analisa neste livro é a sua signagem: aquilo que está por trás das novelas da Globo, dos programas de auditório do Silvio Santos e Chacrinha, e dos gols da rodada. Todo um sistema de significação que, aparentemente oculto, trabalha o inconsciente do espectador. Basta girar o seletor.



