

Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria

Ângela José

Manhã cinzenta

O final dos anos 1960 ficaria assinalado pela ruptura entre o autoritarismo do regime militar e a postura inconformada dos produtores culturais e da militância estudantil. O levantamento das vozes de protestos se dará através da música, do teatro, do cinema, da literatura e das artes plásticas. Na música, o tropicalismo dimensionava a problemática social ao contexto latino americano, nos palcos *Opinião*, *Arena conta Zumbi*, *Barrela e Roda viva* expunham as mazelas da realidade brasileira. O Cinema Novo redefinia sua poética, e cada diretor, à sua maneira, transmitia os sintomas de um país em crise. A explosão criativa dos artistas jovens da exposição “Opinião 65”, trazia uma nova figuração, com a presença do *pop* e do novo realismo francês.

O ano é 1968, o cenário, a cidade do Rio de Janeiro. Em março, o movimento estudantil que ganhara força no protesto de rua, viria a sofrer os reveses da repressão policial com o fechamento do restaurante Calabouço e a morte do estudante Edson Luis de Lima Souto. Os choques de rua entre o povo e os policiais trariam como saldo negativo mortes, torturas e prisões. Vários acontecimentos marcaram o período, como a gloriosa Passeata dos Cem Mil, o atentado contra o teatro Opinião e as prisões arbitrárias de militantes e inocentes.

“Era uma época extremamente difícil”, lembrou o cineasta Fernando Coni Campos, “e Olney sentiu a necessidade de registrar o momento, daí surgiu um dos filmes mais importantes da época, *Manhã cinzenta*”. Coni e Olney haviam se conhecido na década de 1950, através da amizade em comum com o pintor Raimundo de

Oliveira. Ao mudar para o Rio de Janeiro, Olney reencontraria o grupo baiano, os amigos Alex Viany e Nelson Pereira, passando a conviver com o grupo cinemanovista carioca, a geração Paissandu, frequentadores das sessões da Cinemateca do MAM, onde se discutiam Godard, Renais e Bresson. Esse convívio possibilitou a divulgação de seu trabalho e o apoio técnico necessário para novos projetos.

Lançado pelo Festival do Cinema Amador do Jornal do Brasil, o então fotógrafo José Carlos Avellar conta que Olney já tinha escrito a história de *Manhã cinzenta* quando pensou em filmá-la. Por seu lado, Avellar vinha documentando os protestos de rua com sua câmera 16mm. Quando Olney viu o material, teria idéia de aproveitá-lo num filme sobre os conflitos estudantis, um projeto de longa-metragem, com três episódios diferentes, enfocando a realidade brasileira do final dos anos 1960.

“Ele tinha escrito a história de *Manhã cinzenta*, apenas não tinha os meios de produção, não tinha como filmar”, acrescenta Avellar. “E não estava muito claro na cabeça dele algumas questões formais, como é que a gente iria filmar determinadas cenas, como iríamos colocar a história em imagens.”

Misto de ficção e realidade, no conto “Manhã cinzenta”, escrito em 1966, os personagens: Alda (“com os pés descalços saltitante, irrequieta”) e Silvio (“uns olhos tristes, de homem”), são vítimas de um processo surrealista, (“juízo das sombras”), e fuzilados como subvertedores da Ordem Terceira da Borracha (OTB).

No filme, os personagens, um casal de estudantes, seguem para uma passeata onde o rapaz, um militante, lidera um comício. Eles são presos durante a manifestação, torturados na prisão e sofrem um inquérito absurdo dirigido por um robô e um cérebro eletrônico. No inquérito, a atriz usa uma toga romana e o ator veste-se como Tiradentes. O diálogo é uma adaptação dos Autos da Devassa. A proposta do filme era focalizar os problemas do ensino, as atividades dos estudantes em prol das reformas e a repressão policial.

Cinema marginal

O Cinema Novo brasileiro, preocupado com o universo rural e da periferia das cidades, depois de abril de 1964, deslocaria seu enfoque para o mundo pequeno-burguês, diagnosticando as conseqüências do golpe militar, a derrota das esquerdas e a consciência política do povo. Um dos traços estilísticos dos “Cinemas Novos” dos anos 1960, preconizado por Godard, consagrando o “cinema de autor”, no Brasil assumiria a condição de elemento característico, “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”, que permeia todo um percurso do cinema, como assevera o crítico Ismail Xavier.

Traço forte do Cinema Novo, “o cinema de autor”, a partir de 1968, redefiniria sua linguagem e seus temas, dando ênfase à liberdade individual e às experiências revolucionárias dos movimentos artísticos. Surgia um novo Ciclo denominado de “cinema marginal”. À margem da sociedade de consumo e das grandes produções,

fitas de orçamentos baixos, simples, abordando temas insólitos e inesperados, “realizando uma profunda análise do homem e seus valores”.

O cinema marginal tanto podia estar nos filmes eróticos da Boca do Lixo (SP), como nas propostas estéticas de Ozualdo Candeias (*A margem*, 1967, *Zezero*, 1972); de Rogério Sganzerla (*O bandido da Luz Vermelha*, 1968, *A mulher de todos*, 1969), e Júlio Bressane (*O anjo nasceu*, 1969, *Matou a família e foi ao cinema*, 1969); nos projetos tropicalistas de Fernando Coni Campos (*Viagem ao fim do mundo*, 1968) e de Iberê Cavalcanti (*A virgem prometida*, 1967, *Um sonho de vampiros*, 1969); nas fitas de terror de Mojica Marins (*A meia-noite levarei tua alma*, 1964); e na metáfora política de Luiz Rozemberg (*Jardim de espumas*, 1970) e de Olney São Paulo (*Manhã cinzenta*, 1969).

Para Ismail Xavier, dois filmes marcam a ruptura no cenário do cinema brasileiro e tornam-se ponto de partida para uma reflexão do “cinema marginal” ou “cinema do lixo”: *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha e *Bandido da Luz Vermelha*, de Sganzerla. Em *Terra em transe*, Glauber condensaria o Cinema Novo “em agonia” e preparava o tropicalismo no cinema.

Com *Manhã cinzenta*, no estilo de cinema de autor, Olney participava do processo renovador do cinema brasileiro, através da alegoria e da paródia, elementos do tropicalismo, espelhando um painel agonizante do movimento estudantil, que “precisa fazer alguma coisa” (diz o personagem de Janete Chermont), contido e reprimido pela força policial e envolvido em processos Kafkaianos. Ao lado de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e *Blá, Blá, Blá*, de Andréa Tonacci, o filme forma um triângulo da conjuntura política brasileira.

Em *Terra em transe* temos a crítica ao populismo, a carnavalização do discurso das esquerdas, numa alegoria histórica e contraditória do país. Com *Manhã cinzenta*, a tomada de consciência da militância estudantil rompe com as estruturas arcaicas dançando rock ao som de metralhadoras, ao mesmo tempo em que faz uma paródia ao discurso do opressor, tornando-o banal e automatizado. Em *Blá, Blá, Blá*, a debilidade do poder civil é desmascarada ao ser reconstituído um país em crise, onde o inimigo, indefinido, está em toda parte.

A narrativa em *Manhã cinzenta* é construída de forma circular, a história é fragmentada e o filme, auto-reflexivo, utiliza uma série de elementos simbólicos: cartazes, jornais, siglas, fotos, desenhos e até a fachada do cinema onde é exibido o filme, *A noite dos generais*. Antilusionista, *Manhã cinzenta* recontextualiza o discurso da militância estudantil num momento de crise histórica.

Parodiando os rituais litúrgicos, no filme a nudez é desmistificada, quando na prisão, um padre e alguns estudantes decidem orar por Aurelina, líder operária assassinada e a atriz Zena Félix, tirando a roupa, declara:

- Aurelina, não entendendo de ordens, tingiu de lilás, a bandeira nacional!

Para Olney, o *strip-tease* da atriz tanto podia lembrar uma missa como um cabaré, pois não é nem erótico, nem profano, “sempre pensei e penso a cena como uma atitude pura e cristã, numa hora de desespero”.

No filme, as músicas e os ruídos também são utilizados como elementos informativos, contribuem com o desenvolvimento da narrativa. Assim como o rock que invade a sala de aula (o rádio de pilha substituindo o professor), um hino do exército ilustra as imagens documentais dos choques de rua, toma parte das discussões na sala de aula e até acompanha a leitura de um trecho do livro *A Peste*, de Alberto Camus, por Sonélio Costa. A “Missa Crioula” de Ariel Ramires, presente desde os letreiros iniciais do filme, participa do sofrimento dos prisioneiros em seu confinamento e do fuzilamento dos personagens principais, estendendo a ação ao panorama latino-americano, uma das características do tropicalismo. Quando o ator Sonélio, após as torturas, delira a palavra “amor”, ouve-se trechos da música *É proibido proibir*, de Caetano Veloso, e a história retorna para a cena em que o casal está se dirigindo à passeata.

Para o crítico José Carlos Avellar, *Manhã cinzenta* não difere muito dos demais filmes do Cinema Novo brasileiro e das muitas formas de construção que se esboçaram em torno dele. Segundo Avellar, hoje tendemos a ver o Cinema Novo como um bloco unificado, com um estilo e uma interpretação da sociedade brasileira, apresentando uma visão, uma análise muito organizada, muito disciplinada.

“Tenho a sensação que cada filme caminhava para um lado diferente, à sua maneira”, esclarece o crítico. “E se existia alguma coisa que me parece ser igual, ser comum, é uma preocupação em discutir o problema do país. Isso *Manhã cinzenta* tem com uma certa construção alegórica. O interrogador, por exemplo, é um robô. Esse tipo de coisa se dá não como retrato imediato do real, que faz daquilo uma encenação, acaba se referindo não àquela situação particular que foi filmada, mas ao todo, ou seja, aquela situação fica sendo uma alegoria do todo. E me parece que essa era uma preocupação muito freqüente dos filmes do Cinema Novo, ou seja, se servir de uma situação particular para, através dela, falar do país como um todo”.

O tom documental de Olney, evidenciado em *Grito da terra*, em *Manhã cinzenta* tornou-se essencial, adquirindo valor histórico. A curiosidade em relação à *Manhã Cinzenta*, proibido pela Censura e pelas conseqüências sofrida por seu autor, levou o filme a ser um dos mais falados e menos vistos pelo público. Em maio de 1975, o jornal Documento, da ala jovem do MDB do Rio Grande do Sul, noticiava que Olney tentaria uma nova revisão do filme, para que ele não se transformasse em uma peça de museu. O jornal concluía:

Chega de cinzas, nas lúcidas mentes dos brasileiros queremos Sol, muito Sol, e quem sabe será a partir da liberação de *Manhã cinzenta* que os poetas, os escritores, os compositores, os cineastas, enfim, todos que congregados

formam o bloco granítico das mais sublimes aspirações de um povo sorridente, vibrante e sonhador, possam sentir mais de perto o calor do Sol da liberdade e unirem-se todos mais do que nunca na afirmação da cultura brasileira pelos quadrantes do mundo.

A estética do grotesco

O cinema marginal dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados. Era a estética do grotesco, onde o *kitsch*, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam. Histórias estranhas, com personagens estranhos, anti-heróis da realidade brasileira, como o Bandido da Luz Vermelha, marginal que realmente aterrorizou a cidade de São Paulo na época; Lula, o adolescente baiano que não fazia nada mas era amigo de Glauber Rocha e queria ser cineasta (*Meteorango kid, o herói intergalático*, de André Luiz Oliveira/1969), ou Sonia Silk, “a fera oxigenada”, rainha do *trottoir* na Rua Prado Jr., em Copacabana, que sonhava em ser cantora de rádio (*Copacabana mon amour*, de Rogério Sganzerla, 1970). E, a cada obra, surgia um novo universo, repletos de seres bizarros e monstruosos.

A proposta deste tipo de cinema era clara, era o grotesco *versus* a estética da fome defendida pelo Cinema Novo. Era o cinema descomprometido contra um cinema preocupado com as questões culturais, com nossas raízes e que buscava uma linguagem brasileira para retratar nossas histórias e costumes. Influenciado pelo Neorealismo italiano, o universo do Cinema Novo é, predominantemente, nordestino, inspirado na literatura dos anos 1930, abordando temas rurais e sertanejos, e, mais tarde, os conflitos gerados na periferia das capitais brasileiras. Era o cinema culto, marcado por uma posição política nitidamente de esquerda. Já o cinema marginal, influenciado pela *Nouvelle vague* francesa e pelo movimento *underground* americano, a bandeira contestatória era a carnavalização da cultura brasileira. Uma cultura que apesar de reivindicar o *status* de culta, não passava de uma cultura marginal, tupiniquim, antropofágica.

Precursor da carnavalização na cultura brasileira, o apresentador de televisão Chacrinha (Abelardo Barbosa), foi um dos personagens típico desta época, e, habituou o espectador ao seu modo escrachado de ser... Chacrinha expunha no seu programa de auditório a esculhambação geral. *A discoteca do Chacrinha*, durante anos, foi o programa de maior audiência da tevê brasileira. Seu apresentador trajava um figurino exótico: calças curtas com suspensório, camisas estampadas, e, como assessórios, uma cartola, gigantescos óculos coloridos e sua temível buzina, com que eliminava os candidatos ao estrelato. Fazendo parte da cenografia, não menos exótica, jovens bailarinas, as populares “chacretes”, dançavam uma coreografia erótica.

Popular e popularesco, Chacrinha distribuía abacaxis e bananas para o auditório, frutas que eram disputadíssimas. Ele era também o rei dos chavões, “quem não se comunica, se trumbica” e acabou por influenciar outros programas. No entanto hoje, em seu programa de auditório, o apresentador Silvio Santos distribui dinheiro para a platéia e veste terno e gravata.

Ao refazermos uma releitura do cinema marginal, revendo seus temas e seus personagens, como *À margem*, de Ozualdo Candeias, filme marco desta cinematografia, que mostrava prostitutas e caminhoneiros em esquisitas histórias de amor, vemos que esses filmes retratam o universo dos excluídos da sociedade brasileira, onde a violência e o absurdo fazem parte do cotidiano. O que para nós, “espectadores especializados”, que dominamos os vários códigos de interpretação, podem causar estranheza, para o povo, que convive diariamente com a prostituição, o latrocínio, a criminalidade e a injustiça social, estes temas eram o retrato de uma verdade que, nos dizeres do carnavalesco João Trinta, somente ao intelectual interessa: “quem gosta de pobreza é intelectual, povo gosta é de luxo”.

Enquanto o Cinema Novo utilizava a metáfora política para falar do país, o “cinema marginal” abusava da paródia. Aproximava-se assim da chanchada brasileira que, nos anos 1940, havia conquistado o público brasileiro, não só por sua linguagem simples mas também por seus personagens puros, populares: o português, o árabe, o italiano, o barbeiro, a jovem casadoira, o marido paquerador, além de parodiar os grandes sucessos hollywoodianos, como em *Matar ou correr*, *O homem do Sputnik*, *Nem Sansão, nem Dalila*, revelando e popularizando a dupla de comediantes, Oscarito e Grande Otelo. A comédia e a sátira à nossa pretensa “intelectualidade”, são exploradas notoriamente por aquela cinematografia e, quase 30 anos depois, através do cinema *udigrudi*.

Mas, os filmes do cinema marginal não alcançaram o sucesso conquistado pela chanchada. A maioria deles nem chegou a ser exibida comercialmente, alguns só foram vistos em sessões clandestinas. O Brasil vivia sob o regime militar e tanto a imprensa como as artes eram censuradas. Clássicos do Cinema Novo, como *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, e mais uma centena de filmes nacionais e estrangeiros, sofriam com os cortes e as proibições aplicadas pela Censura Federal. Como os censores não entendiam absolutamente nada do que os filmes do “cinema marginal” estavam falando, e para evitar que eles influenciassem o público, preferiam proibi-los. E a carreira dos filmes estava pré-destinada ao circuito alternativo ou aos festivais internacionais. Para nossa sorte, as cópias não foram queimadas, como foi o caso de *Queimada*, de Gillo Pentecorvo, que literalmente foi destruída. Os filmes do cinema marginal tornaram-se *cult*, estudados pelos pesquisadores brasileiros e admirados pelos jovens universitários.

Para seus autores, as conseqüências dependiam do tipo de filme produzido. Alguns buscaram a via do exílio voluntário, como Rogério Sganzerla, outros foram

presos, como Olney São Paulo, autor de *Manhã cinzenta*, que sofreu torturas na prisão e um inquérito absurdo, justamente por ter realizado uma obra política. Já, toda a equipe do filme *Geração bendita*, em 1971, foi presa durante as filmagens em Nova Friburgo (interior do Rio de Janeiro), e todos tiveram suas cabeleiras raspadas, as barbas escanhoadas e despojados de suas roupas psicodélicas. Lançado no ano seguinte, o filme realizado pela banda de rock tropicalista *Spectrum*, era conhecido como “o primeiro filme hippie brasileiro”. O mesmo grupo produziria depois, *Guru das 7 cidades*, mas, somente agora, com a redescoberta da trilha sonora por uma gravadora alemã, os filmes e suas músicas estão sendo revividos. Olney, no entanto, continua clandestino e marginalizado dentro do seu próprio país, em pleno século XXI.

Globalização da miséria

Se nos anos 1970, o cinema brasileiro recorria ao exótico, psicodélico ou ao absurdo para falar sobre nossa realidade, neste começo de milênio, nenhuma plástica é mais necessária. Primeiro, vivemos num dos melhores períodos da conjuntura política brasileira, sem necessidade de usarmos metáforas ou paródias para fazer qualquer tipo de análise ou crítica ao país, os anos de chumbo passaram. Segundo, o público já domina os códigos de interpretação e da linguagem audiovisual. As novas tecnologias, o acesso rápido a todas as partes do planeta através da internet e a transmissão, ao vivo e *in loco*, dos acontecimentos pela televisão, tornaram nosso mundo uma “aldeia global”. A toda hora e a todo o momento, as pessoas estão trocando informações, se comunicando e não se trumbicando (como alertava Chacrinha). E o poder da imagem visual equivale a mil palavras. O público, consciente de suas questões sociais e de seu papel na sociedade, não aceita mais máscaras e pseudo-mensagens. Na tela da TV, temos a realidade nua e crua, onde nos são mostradas as debilidades e miserabilidades dos países desenvolvidos e subdesenvolvidos.

O audiovisual, e o cinema por excelência, não podem, nem devem, ficar alheios a esse salto qualitativo e contextual. O velho discurso e a velha roupagem foram descartados, jogados fora, sem utilidade para um mundo que hoje pensa no seu próprio futuro, enquanto seres humanos e enquanto planeta, num universo cada vez mais complexo, num mundo cada vez mais competitivo. A palavra de ordem não é mais, “salvem o meio ambiente”, mas sim, “salvem o planeta dos imprevistos cósmicos”. E, nesta nova conceituação, de que fazemos parte de uma verdade interplanetária, precisa ser consciente, porque já é histórica. E o novo cinema, se é que pode ser considerado novo, está atento a esta transformação.

No caso do cinema brasileiro, filmes como *Cidade de Deus*, *Madame Satã* e *Ônibus 174* são um reflexo desta nova ordem mundial. Em cartaz nos cinemas, os três filmes têm em comum o fato de tratarem sobre a marginalidade brasileira, em particular a carioca, do Rio de Janeiro. *Cidade de Deus*, que já foi assistido por mais

de dois milhões de pessoas, e concorreu como representante brasileiro ao Oscar e *Madame Satã*, ambos exibidos no último Festival de Cannes, e bem recebidos pelo público internacional, vem propor uma “nova onda”, segundo críticos franceses, no cinema brasileiro. Para a crítica Ivana Bentes, este novo cinema, realizado por jovens diretores, trariam a “Plástica da Fome”, maquiando a realidade através de uma linguagem do videoclipe, emergente.

O fato é que os filmes lograram uma meta perseguida pelo “cinema novo” e pelo cinema marginal, colocar a violência, a segregação e a ausência de proteção do Estado nas telas e conquistar o público nacional. E, para tanto, a experiência com diferentes formas de narrativas e linguagens, do documentário ao comercial, da dramaturgia ao videoclipe, são utilizadas cuidadosamente, mostrando a versatilidade de seus autores. *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, baseado no romance autobiográfico de Paulo Lins, traz à luz a trajetória de vários personagens da favela carioca, interpretado por jovens atores do grupo “Nós do Morro”, mostrando a condição de gueto e a violência ligada ao tráfico de drogas. Em *Madame Satã*, do estreante Karim Ainouz, aplaudido pela crítica e pelo público durante a mostra oficial *Un certain regard*, reconstitui a vida de um dos mitos da boemia carioca, João Francisco, conhecido por Madame Satã, que era negro, homossexual, pobre e um dos marginais mais temidos do bairro da Lapa, no centro do Rio de Janeiro. O personagem, popular na cidade, já havia sido tema no filme *Rainha Diaba*, de Antonio Carlos Fontoura, nos anos 1970.

Ônibus 174, documentário de José Padilha, grande vencedor do Festival BR, em outubro de 2002, aprofunda-se mais ainda na questão da violência. O filme parte de um drama real, vivido por milhares de brasileiros e estrangeiros que assistiam as imagens transmitidas pelas emissoras de TV, do seqüestro do ônibus 174, no Jardim Botânico, que resultou na morte de uma professora, ao vivo e a cores. O filme busca as raízes da tragédia, traçando um perfil do seqüestrador, o ex-menino de rua Sandro do Nascimento, um dos sobreviventes da Chacina da Candelária, outro episódio dramático na história da cidade. *Ônibus 174* não defende a ação de Sandro e nem apresenta nada de novo aos erros cometidos pela polícia no caso. Pelo contrário, mostra como a ineficiência do Estado acaba por gerar mais violência. Os anti-heróis, vilões e suas histórias, presente nos três filmes, já faziam parte do mosaico de personagens que povoam a cinematografia nacional. O que eles trazem de novo é a forma como tratam os temas, além do mérito de, junto à TV brasileira, mostrarem a miséria de nosso povo a um nível global.

Ângela José é pesquisadora.

Referências bibliográficas

JOSÉ, Angela. O guerreiro da imagem contra o anjo exterminador. In: _____. *Olney São Paulo e a peleja do cinema*. Rio de Janeiro: Quart/Pulsar, 1999, pp.81-97.

SÃO PAULO, Olney. *A antevéspera e o canto do sol*. Rio de Janeiro: Álvaro, 1969, pp.15-21.

_____. Cineastas não vêem mal algum no Sexto. In: *Diário de Notícias*, Salvador, 20/09/1969.

SILVA, Alberto. *Cinema e humanismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmitificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

Resumo

O final dos anos 1960 ficou marcado pela postura inconformada dos produtores culturais e da militância estudantil frente ao autoritarismo do regime militar. Neste texto, retrata-se um novo ciclo que surgia: o cinema marginal. À margem da sociedade de consumo e das grandes produções, fitas de orçamentos baixos, simples, que abordavam temas insólitos e inesperados.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; Cinema marginal; regime militar; produção cultural; estética do grotesco; globalização da miséria.

Abstract

The late 1960's was a period in which the cultural producers were in a position of disagreement with the authoritarianism of the Brazilian military government. This text reflects a new cycle appeared in that period: the outcast cinema, that was put aside of the consumption society and the great productions. It offered low-cost, simple tapes, that shown unusual and unexpected themes.

Key-words

Brazilian cinema; Outcast cinema; military regime; cultural production; grotesque aesthetics; misery globalisation.