

C I N E M A

MARGINAL

B R A S I L E I R O



FILMES PRODUZIDOS NOS ANOS 1960 E 1970

Esta não é apenas uma reedição do livro *Cinema Marginal Brasileiro*, é uma nova edição, com treze novos filmes em relação às duas primeiras, lançadas em 2001 e 2004. Entre longas, médias e curtas-metragens, são cinquenta obras catalogadas e analisadas, filmes produzidos em São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais, apontando a amplitude desse vigoroso movimento. Um sem-número de artigos críticos e de reflexão sobre o nosso cinema, bibliografia comentada e filmografia completa dos diretores participantes das cinco edições da mostra "Cinema Marginal e suas fronteiras", duas delas realizadas em São Paulo (2001 e 2009), uma no Rio de Janeiro (2002) e outra em Brasília (2004), além do vasto material iconográfico. Pela profundidade e abrangência, trata-se, indiscutivelmente, da mais completa publicação sobre o Cinema Marginal (experimental) dos anos 1960 e 1970.

**Viva Jairo Ferreira,
viva Rogério Sganzerla,
viva Sylvio Renoldi
viva Carlos Reichenbach,
viva todos os cineastas
participantes desta mostra!**



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

Brasília, DF.

Em 09 de setembro de 1971

OF. Nº 386/71-SCDP

Do : Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas

Ao : Sr. Representante da Indústria Nacional de Filmes LTDA.

Assunto: Providência - Solicita

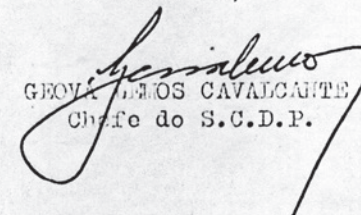
Prezado Senhor:

Com o presente, estamos devolvendo a V. S., o filme intitulado "Orgia ou o Homem Que Deus Cria", dirigido por João Silveira Trevisan, o qual, depois de examinado por este S.C.D.P., foi considerado inconveniente em quase toda a sua totalidade.

Esclareço que o assunto poderá ser reexaminado caso V.S. pretenda, desde que devidamente remontado o filme e modificadas as cenas e diálogos considerados atentatórios à moral e aos bons costumes, e como tal, passíveis de corte, a saber: na 1ª parte, sequências nas quais os personagens são focalizados em atitudes animalescas; na 2ª parte, eliminação dos palavrões e corte da tomada que focaliza dois atores limpando as nádegas; na 3ª parte, supressão de pornografias; na 5ª parte, corte das tomadas alusivas ao cangaceiro tendo uma criança e da sequência que mostra os canibais devorando o recém nascido logo após o parto.

Atendidas estas exigências o filme poderá ser reexaminado por este S.C.D.P..

Atenciosamente,


GEOVANI RAMOS CAVALCANTE
Chefe do S.C.D.P.

Concepção editorial

Eugenio Puppo
Vera Haddad
Heloisa Cavalcanti de Albuquerque

Pesquisa de imagens

Alexandre Britto
Eugenio Puppo
Marina Leme

Produção editorial

Eugenio Puppo
Matheus Sundfeld

Direção de arte e ilustrações

Pedro Di Pietro

Revisão de textos

Lila Rodriguez Zanetti
Thyago Nogueira

Coordenação e produção gráfica

GFK Comunicação

Impressão

Stilgraf

Heco Produções Ltda., 2012.
Todos os direitos reservados

www.portalbrasileirodecinema.com.br
heco@heco.com.br

CINEMA MARGINAL BRASILEIRO E SUAS FRONTEIRAS

FILMES PRODUZIDOS NOS ANOS 1960 E 1970

Edição e organização

EUGÊNIO PUPPO

Temos grande satisfação em apresentar, no âmbito do Ano Brasil Portugal, a mostra **Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras**, que congrega os esforços das cinematecas Brasileira e Portuguesa, da Heco Produções e do Ministério das Relações Exteriores para levar ao público português uma parcela bastante representativa de filmes marcantes da cinematografia brasileira, produzidos nos anos 1960 e 1970.

Para esta programação, que dialoga com a mostra produzida pela Heco Produções em 2004, serão apresentadas desde obras mais conhecidas, como *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane, até filmes que não tiveram muita circulação e foram restaurados no âmbito das duas edições do Programa de Restauro de Filmes Cinemateca Brasileira – Petrobras, como *O homem e sua jaula*, de Fernando Coni Campos e Paulo Gil Soares, ou os curtas *Lacrimosa* e *Porto de Santos*, de Aloysio Raulino.

Também está aqui representada a diversidade de ações de restauração, preservação e difusão da Cinemateca Brasileira: além dos trabalhos cotidianos e do Programa de Restauro, há cópias produzidas pelo Programa de Preservação e Difusão de Acervos Audiovisuais, o Programa Curtas Paulistas e o projeto Clássicos & Raros do Nosso Cinema.

Este é, para nós, um momento especial principalmente pela perspectiva de fortalecer o intercâmbio entre as duas cinematecas e possibilitar a divulgação de um movimento controverso, mas sem dúvida riquíssimo de nossa produção cinematográfica.

Cinemateca Brasileira

CINEMA MARGINAL BRASILEIRO NA CINEMATECA PORTUGUESA

O cinema brasileiro permanece pouco visto em Portugal, sobretudo se pensarmos em uma perspectiva histórica. Ao longo dos anos, a Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema organizou ciclos genéricos de autores consagrados do cinema brasileiro, mas os anos passam depressa. Se excetuarmos a retrospectiva de Glauber Rocha, organizada já neste ano de 2012 com a colaboração da Cinemateca Brasileira, os mais recentes ciclos de cineastas brasileiros consagrados que organizamos foram em 2007 e 2011, dedicados respectivamente a Joaquim Pedro de Andrade e Júlio Bressane.

O último ciclo genérico dedicado ao cinema brasileiro organizado pela Cinemateca Portuguesa data de 2000, ano do quinto centenário do descobrimento (ou achamento) do Brasil. O ciclo intitulou-se precisamente “Cinema brasileiro: descobertas e achamentos”. Foi um ciclo “autorista”, que deixou de lado gêneros e características de produção, como a chanchada e a Vera Cruz, e incluiu apenas obras exigentes e pessoais, como *Limite*, *Ganga bruta*, *Sangue mineiro*, *Brasa dormida*, *Triste trópico*, *Menino de engenho*, *Uirá*, além de três obras emblemáticas do Cinema Marginal: *Matou a família e foi ao cinema*, *Jardim de guerra* (na versão retalhada pela censura) e *O Bandido da Luz Vermelha*.

Já se passaram doze anos. É, por conseguinte, indispensável que os espectadores portugueses possam ter contato com um aspecto importantíssimo do cinema brasileiro, que foi ignorado e ocultado durante muito tempo: o Cinema Marginal, *underground*, cosmopolita e experimental, uma das facetas mais ricas e originais da cultura brasileira. O ciclo “Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras” vem finalmente cobrir essa lacuna e revelar um surpreendente arquipélago cinematográfico.

Na origem do projeto, que conta mais uma vez com a inestimável colaboração da Cinemateca Brasileira – que cedeu as cópias e contribuiu para viabilizar o ciclo através de vários apoios logísticos – esteve, acima de tudo, a iniciativa de Eugênio Puppo, a quem se deve a concepção da grelha de programação e a organização deste catálogo. Surgido na sequência do ciclo dedicado a Glauber Rocha, foi pensado como etapa de um percurso que deverá ainda prosseguir com outra vertente, ao mesmo tempo próxima e autonomizável desta: o ciclo dedicado ao “cinema da Boca do Lixo”, que procuraremos concretizar no próximo ano.

A Cinemateca Portuguesa agradece a Eugênio Puppo e a equipa da Heco Produções, assim como a Carlos Magalhães, diretor da Cinemateca Brasileira, e a sua equipa todo o empenho que colocaram nesta iniciativa e todo o apoio organizativo que tornou a mostra viável. A exploração de territórios ainda desconhecidos do cinema brasileiro deverá, portanto, prosseguir no próximo ano, a par de novas iniciativas de divulgação da história do cinema português no Brasil.

A direção da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Maria João Seixas
José Manuel Costa



APRESENTAÇÃO - Eugênio Puppo _____ 10

CINEMA BRASILEIRO

CINEMA MARGINAL? – Jean-Claude Bernardet _____ 12

PASSOS E DESCOMPASSOS À MARGEM – Rubens Machado Jr. _____ 18

O CINEMA MARGINAL REVISITADO, OU O AVESSO DOS ANOS 1990 – Ismail Xavier _____ 23

NO MEIO DA TEMPESTADE – Inácio Araújo _____ 27

PAI CONTRA FILHO (E VICE-VERSA) – João Carlos Rodrigues _____ 29

TRIUNFO NA DERROTA – Paulo Sacramento _____ 30

CINEMA MARGINAL

LONGAS-METRAGENS

À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA (José Mojica Marins) – André Barcinski _____ 34

A MARGEM (Ozualdo R. Candeias) – Inácio Araújo _____ 36

VIAGEM AO FIM DO MUNDO (Fernando Coni Campos) – Hernani Heffner _____ 38

CÂNCER (Glauber Rocha) – Pedro Paulo Rocha _____ 40

HITLER 3º MUNDO (José Agrippino de Paula) – Vitor Angelo _____ 42

JARDIM DE GUERRA (Neville d’Almeida) – Remier Lion _____ 44

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA (Rogério Sganzerla) – João Carlos Rodrigues _____ 46

DESESPERATO (Sérgio Bernardes Filho) – Ruy Gardnier _____ 48

RITUAL DOS SÁDICOS (O DESPERTAR DA BESTA) (José Mojica Marins) – Ruy Gardnier _____ 50

METEORANGO KID, O HERÓI INTERGALÁTICO (André Luiz Oliveira) – Luiz Otávio dos Santos _____ 52

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA (Júlio Bressane) – Alcino Leite Neto _____ 54

UM HOMEM E SUA JAULA (Paulo Gil Soares e Fernando Coni Campos) – João Carlos Rodrigues _____ 56

O ANJO NASCEU (Júlio Bressane) – João Carlos Rodrigues _____ 58

O PROFETA DA FOME (Maurice Capovilla) – Juliano Tosi _____ 60

CAVEIRA MY FRIEND (Alvaro Guimarães) – André Setaro _____ 61

O HOMEM DO CORPO FECHADO (Schubert Magalhães) – Victor Hugo _____ 62

SAGRADA FAMÍLIA (Sylvio Lanna) – Remier Lion _____ 63

REPÚBLICA DA TRAIÇÃO (Carlos Alberto Ebert) – Arthur Autran _____ 64

OS MONSTROS DE BABALOO (Elyseu Visconti) – João Carlos Rodrigues _____ 66

ORGIA OU O HOMEM QUE DEU CRIA (João Silvério Trevisan) – Guiomar Ramos _____ 68

PERDIDOS E MALDITOS (Geraldo Veloso) – Ruy Gardnier _____ 70

SEM ESSA, ARANHA (Rogério Sganzerla) – Remier Lion _____ 72

A HERANÇA (Ozualdo R. Candeias) – Vitor Angelo _____ 74

BANG BANG (Andrea Tonacci) – Alcino Leite Neto	76
LILIAN M: RELATÓRIO CONFIDENCIAL (Carlos Reichenbach) – Arthur Autran	78
O VAMPIRO DA CINEMATECA (Jairo Ferreira) – Guiomar Ramos	80

CURTAS-METRAGENS

BLÁ, BLÁ, BLÁ (Andrea Tonacci) – Luiz Otávio de Santi	82
ZÉZERO (Ozualdo R. Candeias) – Arthur Autran	83
O CANDINHO (Ozualdo R. Candeias) – João Carlos Rodrigues	84
OLHO POR OLHO (Andrea Tonacci) – Vitor Angelo	85
DOCUMENTÁRIO (Rogério Sganzerla) – Ruy Gardnier	86
BETHÂNIA BEM DE PERTO – A PROPÓSITO DE UM SHOW (Júlio Bressane e Eduardo Escorel) – João Carlos Rodrigues	87
ESTA RUA TÃO AUGUSTA (Carlos Reichenbach) – Luciana Corrêa Araújo e Guiomar Ramos	88
VENHA, DOCE MORTE (Sérgio Bernardes Filho) – João Carlos Rodrigues	89
CONTESTAÇÃO (João Silvério Trevisan) – Gabriel Carneiro	90
LACRIMOSA (Aloysio Raulino) – Ruy Gardnier	91
EU SOU A VIDA, EU NÃO SOU MORTE (Haroldo Marinho Barbosa) – Ruy Gardnier	92
UMA RUA CHAMADA TRIUNFO 69/70 (Ozualdo R. Candeias) – Juliano Tosi	93
UMA RUA CHAMADA TRIUNFO 70/71 (Ozualdo R. Candeias) – Juliano Tosi	94
O GURU E OS GURIS (Jairo Ferreira) – Guiomar Ramos e Luciana Corrêa de Araújo	95
FEIRA DE CAMPINA GRANDE (Elyseu Visconti) – João Carlos Rodrigues	96
TICUMBI (Elyseu Visconti) – João Carlos Rodrigues	97
CÉU SOBRE ÁGUA (José Agrippino de Paula) – Luciana Corrêa de Araújo	98
O PORTO DE SANTOS (Aloysio Raulino) – Guiomar Ramos	99
O “M” DA MINHA MÃO (Carlos Reichenbach) – Gabriel Carneiro	100
SANGUE CORSÁRIO (Carlos Reichenbach) – Gabriel Carneiro	101
SONHOS DE VIDA (Carlos Reichenbach) – Gabriel Carneiro	102
CAVALO MARINHO (Elyseu Visconti) – João Carlos Rodrigues	103
ISMAEL NERY (Sérgio Santeiro) – Ruy Gardnier	104
O INSIGNE FICANTE (Jairo Ferreira) – Guiomar Ramos	105

ONTEM, HOJE, AMANHÃ

LIXO, MARGINAIS E CHANCHADA – João Luiz Vieira	107
CINEMAGIK – Jairo Ferreira	108
SER UM DIRETOR DE CINEMA BRASILEIRO – Luiz Rosemberg Filho	109
MARGINAL, ADEUS – Carlos Reichenbach	109
CINEMA MARGINAL? – Andrea Tonacci, entrevistado por Eugênio Puppo e Vera Haddad	110

ONTEM, HOJE E QUASE SEMPRE: O VALOR DA EXPERIÊNCIA – Rogério Sganzerla	112
A ARTE DO (IM)POSSÍVEL – Carlos Alberto Ebert	113
ENTREVISTA COM O MONTADOR SYLVIO RENOLDI – Eugênio Puppo, Vera Haddad e Raimo Benedetti	114
UMA REFLEXÃO SOBRE O FAZER CINEMA EM UM CONTEXTO DE LIVRE EXPERIMENTAÇÃO – David Pennington	116
CINEMA MARGINAL – Lygia Pape	117
ATRIZ ERRANTE PENSA O SEU MOMENTO HOJE, ONTEM E AMANHÃ – Helena Ignez	119
FILMARGEM – Haroldo de Campos	120
OPUS INCERTUM – Sylvio Lanna	121
O ASSOBIADOR E SEU CÃO – Geraldo Veloso	121
UMA GERAÇÃO MARGINAL – João Silvério Trevisan	123

DEPOIMENTOS

JOÃO BATISTA DE ANDRADE – Gamal & O filho da televisão	126
FERNÃO RAMOS	126
JOSÉ MOJICA MARINS – ENTREVISTA – Eugênio Puppo e Vera Haddad	126
OZUALDO R. CANDEIAS – ENTREVISTA – Eugênio Puppo e Vera Haddad	128
ALOYSIO RAULINO – Lacrimosa	129
ROMAN STULBACH – Um momento na realização do filme <i>Por exemplo, Butantã</i>	130
ALVARO GUIMARÃES – Telas em transe	130
ANDRÉ LUIZ OLIVEIRA – Cinema atormentado e os esquecidos	131

ROGÉRIO SGANZERLA	132
--------------------------	-----

JAIRO FERREIRA	134
-----------------------	-----

SYLVIO RENOLDI	135
-----------------------	-----

BIBLIOGRAFIA COMENTADA – Arthur Autran	136
---	-----

FILMOGRAFIA COMPLETA DOS DIRETORES – Luiz Felipe Miranda	140
---	-----

FICHA TÉCNICA	143
----------------------	-----

AGRADECIMENTOS E CRÉDITOS DAS FOTOGRAFIAS	144
--	-----

APRESENTAÇÃO

Este ciclo apresenta, pela primeira vez fora do Brasil, um conjunto heterogêneo de 50 filmes, em novas cópias 35 mm, que propõe uma reflexão sobre a cinematografia brasileira dos anos 1960 e 1970, os anos de chumbo, em plena ditadura militar. São filmes raros e alguns clássicos do cinema experimental brasileiro, em sua maioria pouco assistidos e debatidos, principalmente pelas novas gerações. Obras produzidas por cineastas que realizaram seus filmes a qualquer preço e que deram uma importante e criativa contribuição para o cinema brasileiro.

O Cinema Marginal radicalizou a linguagem cinematográfica aprofundando as experiências do Cinema Novo, procurando buscar maior contato com o público pela via de um abrandamento nas experiências estéticas. O rótulo de Cinema Marginal é visto com desconfiança – e às vezes até com desprezo – pela maioria dos realizadores desses filmes.

Cinema marginal? Cinema de invenção? Cinema poesia? Cinema *underground*? Não importa, estes foram filmes produzidos por cineastas que encontraram no cinema experimental um caminho eficiente de realizá-los, despreocupados com as bem-comportadas formas narrativas e estéticas. É notável a genial irreverência dessa geração de autores para o cinema brasileiro. Jovens que resolveram ser mais agressivos na exposição dos destroços, compondo situações e personagens que rompiam todas as amarras.

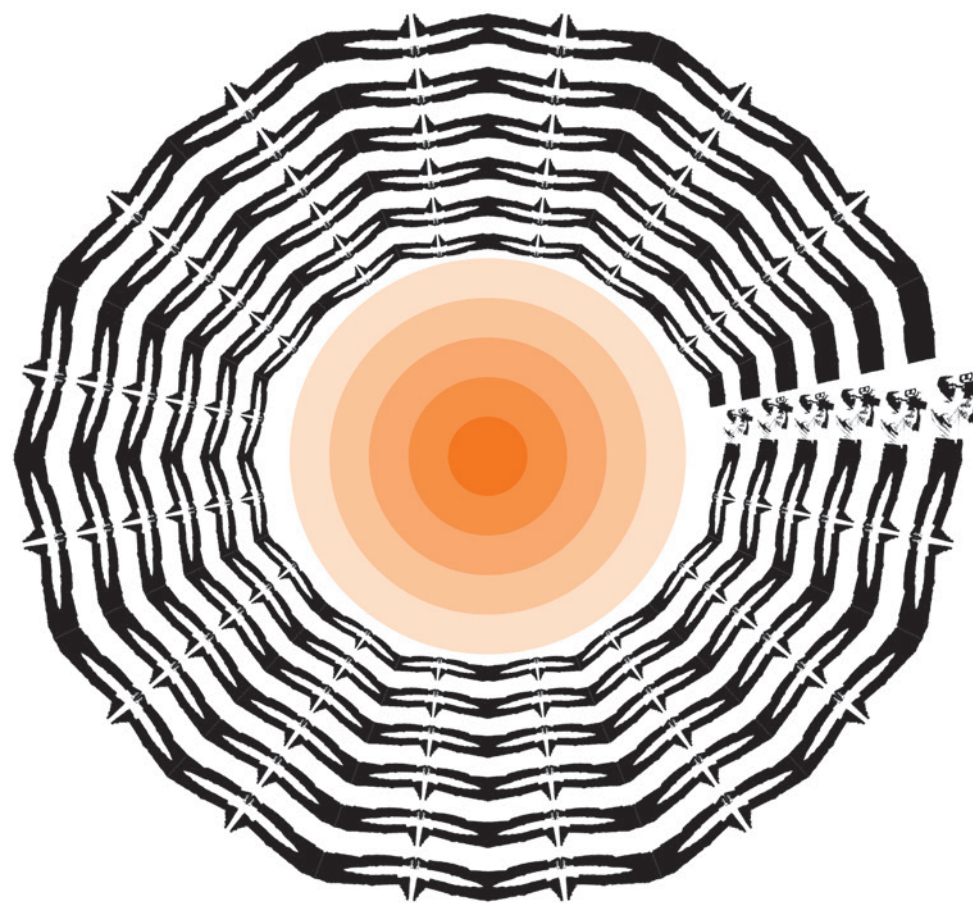
Este catálogo, que acompanha a mostra *Cinema Marginal Brasileiro e suas fronteiras*, traz diversos ensaios e artigos críticos escritos em sua maioria, por jovens expoentes da crítica cinematográfica do Brasil, além de conter depoimentos de grandes cineastas. Através da exibição dos filmes e das reflexões contidas neste catálogo, tem-se a intenção de mostrar ao público português a importante contribuição do cinema brasileiro para o cinema mundial.

Agradeço sinceramente a todos que participaram de alguma forma da realização desta obra, e o meu especial agradecimento à Cinemateca Portuguesa e à Cinemateca Brasileira que, com o empenho de sua equipe, tornou possível a realização deste projeto, no Ano do Brasil em Portugal. Diversas cópias novas em 35 mm foram produzidas para esta mostra, entre elas raridades como *Perdidos e malditos* de Geraldo Veloso, *Sagrada família* de Sylvio Lanna e *Câncer* de Glauber Rocha, e a programação com curtas-metragens de Carlos Reichenbach, Andrea Tonacci, Sergio Bernardes, Elyseu Visconti e Aloysio Raulino.

“O experimental em nosso cinema é a musica da mente livre”, definiu com clareza Jairo Ferreira no livro *Cinema de invenção*, em que grande parte da mostra foi baseada.

Eugênio Puppo

CINEMA BRASILEIRO



CINEMA MARGINAL?

Jean-Claude Bernardet

Há três, quatro décadas que nos acostumamos a pensar o cinema dos anos 1960-1970 em termos de Cinema Novo e Cinema Marginal — no caso do cinema culto, porque no comercial, o ciclo do cangaço etc., que era o que o público via, não pensamos muito. Outras denominações surgiram: udigrúdi (avacalhação do *Underground* americano inventada por Glauber Rocha), cinema marginalizado (expressão sobre a qual Cosme Alves Netto, então diretor da Cinemateca do MAM/RJ, insistia particularmente, e talvez a mais adequada) ou cinema de invenção (criação mais recente de Jairo Ferreira). Mas essas expressões não pegaram, e Cinema Marginal tinha um trunfo poderoso: o título do filme de Ozualdo Candeias, *A margem*, o primeiro a ser incluído no movimento. No início, a oposição CN x CM era bem menos efetiva do que costumamos acreditar, tanto entre as pessoas como entre os filmes. Quando começaram suas carreiras, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane não escondiam o interesse e a admiração pela obra de Paulo César Saraceni e de Glauber Rocha. Por outro lado, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e Walter Lima fizeram pouco mais do que namorar o Cinema Marginal — *Câncer*, *Fome de amor*, *Pretoria* e *Na boca da noite*, respectivamente. *Cara a cara* foi recebido pela imprensa como um filme da nova geração do Cinema Novo. No entanto, acabou ficando assim: Cinema Novo e Cinema Marginal, e talvez mesmo Cinema Novo versus Cinema Marginal.

É claro que críticos e cineastas já destacaram pontos de contato entre os dois movimentos. Por exemplo, os baixos orçamentos na fase inicial do Cinema Novo e no Cinema Marginal. Ou a noção de autor, introduzida no Brasil pelo Cinema Novo e herdada pelo Cinema Marginal. Já se apontou que personagens típicos do Cinema Novo, como Marcelo (Oduvaldo Viana Filho), de *O desafio*, ou Paulo (Jardel Filho), de *Terra em transe*, mantêm relações de parentesco com um personagem típico do Cinema Marginal, o Bandido da Luz Vermelha: são personagens desesperançosos que se desestruturam. Essa afirmação continua válida mesmo que se tome em consideração modulações do personagem. Marcelo acaba o filme descendo uma escada, acompanhado pela canção *É um tempo de guerra, é um tempo sem sol* — final típico do Cinema Novo, que sugere uma luta num futuro indefinido (o mesmo que sugere *Terra em transe*). Enquanto isso, o Bandido suicida-se. É necessário, porém, levar em conta que tais modulações não afetam profundamente os personagens: Marcelo está de fato sem perspectiva, e a perspectiva guerreira que desponta no final não resulta de uma ação

do personagem, mas de uma canção colocada na trilha sonora pelo narrador.

Apesar dessas aproximações, continuamos mantendo os recortes Cinema Novo e Cinema Marginal, contemporâneos dos movimentos cinematográficos que designam. São eles que organizaram nossa compreensão do cinema culto daqueles anos. Eles têm razão de ser, pois refletem polêmicas da época. Mas acredito que são recortes hoje ultrapassados e que, em vez de enriquecer a nossa compreensão dos filmes, a embotam. Aliás, essa insatisfação não é de agora. Já na época, Bressane e Sganzerla discordavam da expressão Cinema Marginal, já que eles não faziam um cinema que queria ficar à margem dos circuitos exibidores (atitude bem diferente do *Underground* americano), mas um cinema que, com raras exceções (*O Bandido da Luz Vermelha*), foi marginalizado pelos circuitos — e pela censura. E João Batista de Andrade não apreciou ver *Gamal*, *o delírio do sexo* incluído na categoria Cinema Marginal, o que ele sentiu como uma camisa-de-força que limitava e distorcia a compreensão de seu filme. É como se não conseguíssemos pensar fora desse sistema de categorias. Tal sistema tem o efeito de promover semelhanças e afinidades entre filmes e diretores, em detrimento de diferenças e particularidades e também de outras afinidades. A perda é evidente, para os filmes e para nós.

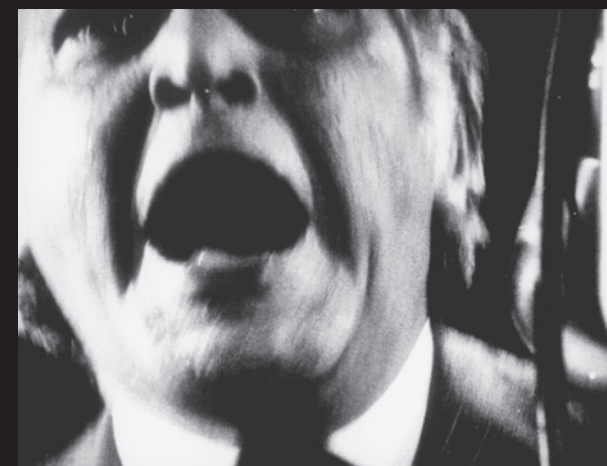
Podemos questionar os filmes em busca de laços que as categorias tradicionais tendem a encobrir. Tentemos pensar em *Orgia ou o homem que deu cria*, por exemplo: a estrutura narrativa é uma viagem, como também é uma viagem a de *Cabaré mineiro*, e nessa viagem o percurso pode importar mais do que a partida e a chegada. Ambos os filmes são estruturados por uma trajetória com diversas interrupções, que constituem os episódios da ação (algo como “passos”), e, por mais diferentes que sejam em tudo o mais, essa semelhança estrutural da narrativa os aproxima. Mas o que é *Vidas secas* senão uma viagem cortada, dessa vez não por várias mas por uma única interrupção que ocupa a quase totalidade da narrativa do filme, prensada entre os planos da chegada e os da partida? Essa estrutura permite relacionar filmes que nosso pensamento habitual coloca em gavetas diferentes, e essa relação é relevante se levarmos em consideração que a viagem, o deslocamento dentro do país (e fora dele), é tema fundamental da cultura brasileira. A metáfora da viagem continua rendendo dividendos, veja-se *Cronicamente inviável*.

Quem viaja em *Orgia*? Inicialmente, um indivíduo, a que outros vão se agregando e com quem formam um grupo que, pela diversidade de suas figuras, constrói como que uma amostra da sociedade brasileira, sob o viés da avacalhação. Essa amostra percorre o país, o descobre. O caráter de metáfora



Cartaz do filme *A margem*

Paulo Gracindo em *Blá, blá, blá*, de Andrea Tonacci



Helena Ignez em *O Bandido da Luz Vermelha*



Jairo Ferreira, Júlio Bressane e Neville d'Almeida

sociológica do grupo e da viagem de descoberta já tinha sido percebido na época pelo assistente de direção Walcir Carrasco. Enquanto metáfora, *Orgia* apoia-se sobre uma forma dramatúrgica semelhante à de diversos filmes do Cinema Novo, às vezes chamados de “cinema alegórico”, como por exemplo *Brasil ano 2000* e *Tudo bem*. Aliás, diga-se de passagem que a primeira versão do argumento de *Tudo bem* era uma viagem pelo Brasil; na evolução do trabalho, uma condensação espacial transformou o espaço fechado do carro em apartamento, mas a estrutura do filme é como a simetria invertida de um filme de viagem. Trata-se de compor uma metáfora abrangente do Brasil: o filme constrói um microcosmo que representa a totalidade nacional, e o enredo tende a se tornar uma parábola. Essa “metáfora abrangente”, que tanto seduziu o Cinema Novo, visitou o Cinema Marginal mais de uma vez (*O monstro Caraiíba, O gigante da América*) e, embora cansada, continua manifestando-se de vez em quando (*Amélia*). Pode parecer estranho relacionar uma comédia musical bem-comportada como *Brasil ano 2000* ou a elegância estilística de *Tudo bem* com a avacalhada agressiva de *Orgia*, pois a oposição é óbvia, já que o Cinema Marginal rejeitava o cinema de espetáculo para o qual se encaminhava o Cinema Novo. Com certeza, *Orgia* critica o espetáculo amável proposto por *Brasil ano 2000*. No entanto, esses filmes repousam sobre uma mesma base dramatúrgica, valem-se todos do mesmo modelo. *Orgia* relaciona-se também com um romance que muito seduziu o Cinema Novo: *Quarup*, de Antônio Callado (Glauber Rocha falou em adaptá-lo, o que foi feito bem mais tarde por Ruy Guerra). A viagem de descoberta do Brasil em *Orgia* acaba num cemitério; a de *Quarup*, num formigueiro, que é o centro do país. Nos dois casos, a viagem metafórica termina de forma derrisória. Todos esses filmes, independentemente da filiação ideológica e estética, trabalham com as mesmas figuras, a viagem ou a metáfora abrangente, e, por mais que as tratem de maneira diversa, isso cria fortes laços entre eles. *Orgia*, em oposição a *Brasil ano 2000*, está marcado por atitudes humanas que a censura qualificou de animalescas. Dedo no nariz, rastejar, gemidos, emissões de voz pouco articuladas, enfim, uma série de elementos esculachados, que Fernão Ramos já analisou como característicos do Cinema Marginal. Inclui-se o gosto pelo viscoso, pelas matérias moles – lembrem-se do sangue espesso que desliza da boca de Helena Ignez em *A mulher de todos*. Todo um trabalho sobre matérias e sobre o corpo marca esses filmes. E isso não era característica do estilo do Cinema Novo. No entanto, revendo filmes como *Pindorama* ou *Os deuses e os mortos*, não podemos deixar de encontrar familiaridades: a viscosidade da lama, o corpo humano em decomposição; a

degradação está presente aqui como em muitos filmes “marginais”.

O trabalho sobre a alegoria e a tendência à parábola relacionam-se com uma concepção do espaço cinematográfico que podemos qualificar de teatralização: muitas cenas são filmadas com uma câmera frontal, como se elas se desenvolvessem num palco. Isso ocorre em inúmeros filmes, sejam eles “novos” ou “marginais”: a dança no cemitério em *Orgia*; o monólogo de Milton Gonçalves em *O anjo nasceu*; o uso da mansão do Parque Lage em *Terra em transe* e em *Os herdeiros*; as canções de *Brasil ano 2000*; etc.

Esses comentários não visam análises exaustivas. Longe disso, limitam-se a assinalar que outros percursos reveladores são possíveis furando as fronteiras das categorias costumeiras. Por exemplo, *O anjo nasceu* é um filme de planos longos, uma narrativa simples e linear, diferentemente de *Matou a família e foi ao cinema*; apesar da presença de um rio numa sequência, é um filme seco – rochas, pedras e pedregulhos fazem parte de sua estética. Segundo as categorias de Haroldo de Campos (e é difícil se livrar de categorias) “poesia menos” e “poesia mais” (nas minhas palavras, poesia da economia, da secura, dos recursos parcos, da parcimônia; e poesia da abundância, da pletora, da multiplicação, do florescimento), *O anjo nasceu* é um filme “poesia menos”. Ora, que filme é mais “poesia menos” do que *Vidas secas*? Sob esse viés, *O anjo nasceu* está mais próximo de *Vidas secas* que do *Bandido da Luz Vermelha* (São Jerônimo não me deixa mentir): a secura, o plano demorado, a câmera que espera o personagem chegar ou que assiste ao seu afastamento.

Nesses dois filmes, anda-se muito, e andar nem sempre é fácil: os sapatos machucam ou a ferida na perna dói. Aliás, não é só nesses filmes que se anda. O cinema da deambulação é uma criação dos anos 1920 (vide *Limite*), e se tornou um traço estilístico do cinema dos anos 1950-1970 (Rossellini, Nouvelle Vague, Antonioni). A deambulação foi retomada pelo Cinema Novo, desde *Porto das caixas* e *Os cafajestes*, e pelo Cinema Marginal. Quando vários personagens deslocam-se um atrás do outro, forma-se um cortejo. Essa forma foi também apreciada nos anos 1950-1960: *Cinzas e diamantes*, *A doce vida*, com ecos no cinema brasileiro, *Fome de amor*, por exemplo, e evidentemente *Orgia*, filme de deambulação por excelência, em que o grupo que vai se formando organiza-se de modo paulatino num cortejo. A deambulação, tradicional arte pedestre, pode ser automotiva: *O desafio*, *Vida de artista* e seus planos de carros celebrados por Jairo Ferreira; os inesquecíveis planos de *Bang bang* pelas avenidas de Belo Horizonte. Essa arte do *travelling* sem corte estica o tempo em um espaço em continuidade.

O tempo longo; o espaço em continuidade; a

câmera e a montagem que respeitam o tempo da evolução de um ou mais personagens ou objetos, em movimento ou não; o ritmo que se organiza dentro do plano e não pela sequência de planos, tudo isso nos fascinava. Lembro-me de ter perguntado a Sérgio Santeiro o porquê dessa fascinação. Não soubemos responder. Nos entregávamos à contemplação da imagem. Quando a informação do plano esgotava-se, a duração saturada aumentava a intensidade da contemplação e da fascinação. A densidade da luz, a granulação, os matizes do preto-e-branco, pequenos incidentes de que não nos damos conta quando a atenção está presa ao essencial da informação, tudo isso virava uma aventura visual. Nesse sentido, o cinema de Bressane e seus planos longos, longuíssimos, que valorizam a textura suja da imagem, é um cinema da contemplação e da fascinação. E não faltam planos longos no cinema brasileiro dos anos 1960. Esse tempo e espaço esticados em continuidade fizeram a glória do plano-sequência, que André Bazin celebrava, já nos anos 1950, com Orson Welles e o Neorealismo. O plano-sequência não é apenas um plano de longa duração, é um plano (sem corte) em que se resolve uma pequena unidade narrativa do filme. Eles são mais raros que se pensa; podemos citar dois: o plano da cozinha com Márcia Rodrigues e Maria Gladys em *Matou a família e foi ao cinema*, e a cena da Rádio Nacional de *Os herdeiros*.

Esse tempo de longa duração foi também o tempo do Cinema-Verdade. A dramaturgia desse movimento documentário exigia que a câmera se detivesse nas pessoas filmadas, não necessariamente para recolher seu depoimento, mas para observar seu comportamento, espreitando as reações, verbais ou gestuais, a contração de um músculo facial. O apogeu do Cinema-Verdade no Brasil é *A opinião pública*, que contém planos antológicos, como o da moça cujas desventuras, numa festa, com o namorado e a rival, são ignoradas pela câmera e pela montagem. Outro plano extraordinário, possível justamente por causa da sua concepção de tempo e de montagem, é o do monólogo de Odete Lara em *Câncer*. Os atores improvisavam sobre temas fornecidos pelo diretor. Neste plano, Odete Lara sai de seu personagem e passa a confessar publicamente as suas angústias. O modo da confissão é perceptível pelo tom da voz, pelo ritmo da fala, pela expressão facial; por ela ser uma boa atriz poderíamos pensar que não é nada demais, mas, se quisermos provas, veremos que o que ela diz bate com declarações do seu livro de memórias. Odete Lara expõe com sinceridade senão como ela é, pelo menos como ela se vê.

Esse plano é particularmente relevante porque, ao lado da atriz, em segundo plano, encontra-se Hugo Carvana, que entrecorta com breves comentários o monólogo de Odete Lara. O surpreendente é

que Carvana não sai do seu personagem, ele interpreta. Temos assim, no mesmo plano, com câmera fixa, sem corte, dois comportamentos diferentes: o ator nos remete à ficção, enquanto a atriz nos remete ao documentário confessional. Essa duplicidade parece ter sido problemática para o fotógrafo, pois o plano abre com foco em Carvana e permanece assim por um bom tempo, até se deslocar para Odete Lara, como se ela, com sua sinceridade e intensidade, conquistasse o foco para si. Em uma situação como essa, a câmera não se limita a registrar o que está na frente, mas expõe a sua relação com os atores. O plano em si, não pelo seu referente, ou não apenas pelo seu referente, mas pela sua materialidade, é um drama. Esse plano me fascina.

Não só de deambulação e planos longos vive o cinema dos anos 1960. Um dos clássicos do Cinema Marginal é o contrário disso: *O Bandido da Luz Vermelha*. Esse é um filme que trabalha o corte, a fragmentação. Não é a câmera, fixa ou em movimento, nem o ator que regem o tempo e o espaço, mas a montagem, ainda hoje vigorosa e audaciosa. *O Bandido* cria tempos e espaços não usuais. Por exemplo, quando retorna em determinada sequência o material de filmagem já usado parcialmente na sequência anterior (ver o muro onde estão as pichações do Bandido), tem-se a impressão de que o tempo não se desenvolve linearmente (como pensamos ser a dinâmica do tempo na nossa vida cotidiana), mas de que se enrosca sobre si mesmo, de que desenha meandros. Ou então quando um plano noturno sucede a um diurno sem que tenha havido mudança de cena ou passagem de tempo. Outro filme notável que se constrói pela montagem é *Tristes trópicos*. O material desse filme é tão heterogêneo que, para qualquer espectador, fica óbvio que poderia ter sido montado de maneira completamente diferente. Enquanto no plano-sequência o corte é proibido e o plano oferece uma montagem interna que se organiza durante a filmagem, em *Tristes trópicos* a moviola é dona da situação.

Essa concepção espaço-temporal fragmentada deixa uma extraordinária liberdade à montagem, mas também à trilha sonora. Assim como os planos de *Tristes trópicos* poderiam ter sido montados de outra forma, o som que os acompanha poderia ter sido outro. Uma voz *over* conta uma longa e complicada história, que só está na faixa sonora. Por vezes, as faixas sonora e visual parecem se encontrar e temos a impressão de que a imagem dá suporte à fala; outras vezes, o distanciamento é grande e o espectador trabalha para estabelecer relações entre as duas. Essa concepção de cinema que trabalha a fragmentação sonora e visual possibilita que o filme continue se desenvolvendo até a sonorização. A finalização não é apenas a concretização do já previsto, mas

sim um momento em que o filme ainda pode se transformar em profundidade. É só pensar em substituir o texto de *Tristes trópicos* por outro, o que seria perfeitamente factível, para perceber como se articula esse cinema.

Mais um filme que se vale dos poderes da voz *over* é *Fome de amor*. Preste atenção à quantidade de falas *over* ou *off* e perceberá quantos elementos que com certeza não constavam do roteiro, e que provavelmente nem foram pensados durante a filmagem, foram acrescentados na montagem e na sonorização. *O Bandido da Luz Vermelha* é outro rei da voz *over* e *off*. O diálogo do filme às vezes dribla o plano. Em uma cena, Helena Ignez e Paulo Villaça estão num quarto. Helena está sentada na cama 3/4 de costas; ela fala e percebemos claramente que o que ouvimos não é o que ela disse na filmagem, pois o ritmo do corpo não corresponde à emissão de voz (esses filmes não foram feitos com som direto, mas dublados em estúdio). Embora muito presente em *O Bandido da Luz Vermelha*, podemos verificar esse recurso inúmeras vezes no cinema da época, aproveitando atores que estejam 3/4 de costas, que estejam longe, para recriar diálogos. Haverá quem o atribua ao desleixo. Seja isso ou não, esse recurso à voz *over* e *off* tornou-se um fato de linguagem. Essa composição imagem-som está nos antípodas do plano-sequência, que, no caso do plano de Odete Lara, forma um bloco audiovisual indivisível. Essas formas de linguagem antagônicas conviviam.

Vários recursos de linguagem aqui comentados apontam para o improviso, e é certo que houve improvisação tanto em *O Bandido da Luz Vermelha* como em *Fome de amor* ou *Câncer*. O improviso, considerado um horror pela mentalidade profissional, foi frequentemente um recurso criador. Ele não aceita que o roteiro seja o filme pronto no papel nem que filmagem, montagem e sonorização se limitem a ser a concretização do já previsto pelo escrito. O improviso é o filme sendo criado durante a sua elaboração.

Devemos um dos mais belos exemplos de improvisação a João Batista de Andrade em *Migrantes*. Um transeunte engravatado se interpôs durante uma entrevista com um morador de rua. Em vez de afastar o intruso, o diretor o deixou falar com o sem-teto (na época, não se usava essa expressão), resultando em um surpreendente diálogo entre um migrante desempregado e um sujeito comodamente instalado na sua classe média. A decisão de deixar o transeunte foi tomada numa fração de segundo. Sem ela, o filme poderia ser interessante pelas informações, mas teria uma estrutura convencional. Diante de um filme como esse, percebe-se que o improviso não é um quebra-galho de última hora, pois a justeza da decisão tomada quase sem reflexão provém de uma preparação e de uma convicção quanto ao

cinema que o diretor quer fazer.

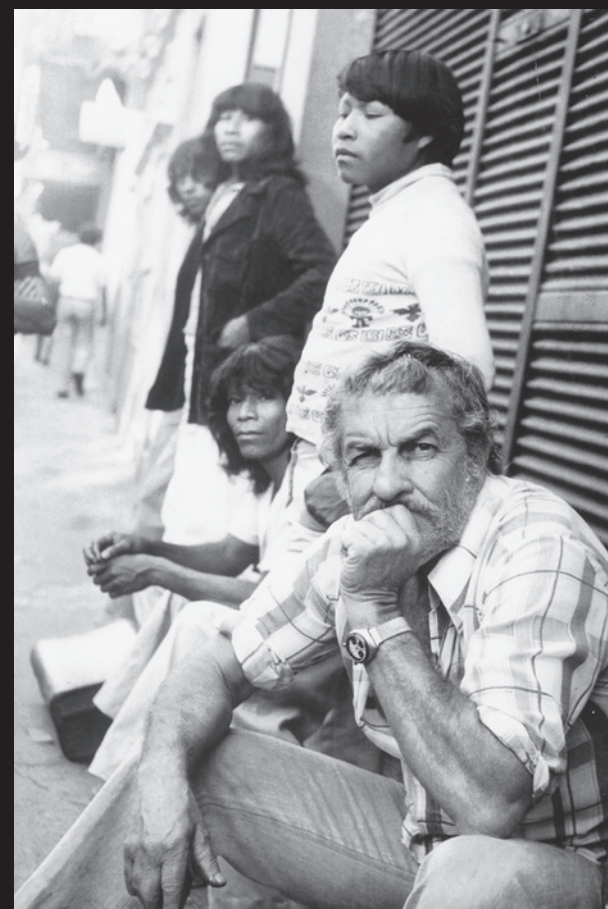
Essas reflexões, um pouco à maneira de Jean Douchet, nada propõem, apenas sugerem trilhas possíveis para pensar o cinema brasileiro culto dos anos 1960-1970 de forma diferente da que, em geral, fizemos até agora. Elas apontam afinidades e parentescos que não são definidos pelas categorias tradicionais do Cinema Novo e do Cinema Marginal, mas o são pelo estilo, por matérias, espaços, movimentos, ritmos etc. Apontam uma apreensão mais tátil dos filmes, buscam antes a sua materialidade do que suas significações ou ideologias. Isso pode ser uma indicação de que estamos nos distanciando das conformações ideológico-políticas vigentes à época em que esses filmes foram criados. Determinadas correntes ideológicas tiveram seu tempo. Hoje precisamos de outras. A utopia romântica do Cinema Novo envelheceu, a contracultura dos anos 1960-1970 pertence ao passado. Mas a corrida de Geraldo del Rey em direção ao mar no final de *Deus e o Diabo na terra do Sol*, o grito e a estrada finais de *O anjo nasceu*, a "avacalhação" e a "esculhambação" de *O Bandido da Luz Vermelha* preservaram intactos seu vigor, sua beleza e seu poder de estranhamento.



Acima, Hugo Carvana e Milton Gonçalves em *O anjo nasceu*

Ao lado, Ozualdo R. Candeias

Abaixo, João Callegaro



PASSOS E DESCOMPASSOS À MARGEM

Rubens Machado Jr.

Humores

Última vaga inventiva na história do cinema brasileiro, o chamado Cinema Marginal tem uma complexa e merecedora de estudos especificidade cinematográfica. Continua, no entanto, atraente o seu paralelo mais geral com outras manifestações, como o significado que teve para a música popular brasileira o despontar do movimento tropicalista e o experimentalismo que o sucedeu, lá pela mesma ocasião histórica. De modo análogo ao Tropicalismo, considera-se que, depois daquela onda, apenas individualmente um ou outro nome se destacaria talvez com radicalidade comparável – sempre porém pressupondo-se os passos ali dados.

Uma questão anterior, no entanto, se impõe, dificultando a observação desse paralelo: por que Cinema Marginal, se o Cinema Novo, antes dele (e também durante), sobretudo Glauber Rocha, é posto como paradigma igualmente cotejável com o Tropicalismo? Figuras decisivas como Caetano e Zé Celso têm lembrado de *Terra em transe* como o momento em que se tornou possível o descortinar das novas perspectivas. Por outro lado, nos últimos anos, dois marginais expoentes, Sganzerla e Bressane, têm revelado publicamente um estranhamento cada vez maior com a designação Marginal e alguns indícios de simpatia pelo Cinema Novo, ao qual se viam ligados quando começaram.

Isso não quer dizer que alguém queira se esquecer do que houve de ruptura e de oposição, implícita ou declarada, entre marginais e cinemanovistas. O lado explícito tem documentos memoráveis, como a entrevista de Sganzerla e Helena Ignez em *O Pasquim*; o implícito segue interessando enormemente à crítica pela sua riqueza, densidade e controvérsia. Entre as inúmeras oposições, tomo como exemplo uma das que considero mais significativas: o interesse dos marginais pelo humor e a consequente revalorização da chanchada, que vinha em desgraça desde os primeiros acordes cinemanovistas. É preciso recompor os passos desse desprestígio intelectual da chanchada, enrijecido entre o final dos anos 1950 e os 1960, para se ter uma ideia daquilo que então veio a se desrecalcar. Tem a ver com a noção de que a paródia dos chanchadeiros prendia-se (submetendo-se) ao modelo importado de cultura e de cinema, uma macaqueação dos gringos como alçada menor e tacanha da condição brasileira; mais: capítulo da subserviência espiritual colonizada.

A inversão de perspectivas parece ter se operado na virada das décadas de 1960 e 1970, como se fosse mais por influências indiretas do Tropicalismo

do que por uma reavaliação de cineastas, críticos ou estudiosos (que viria em seguida, em textos de Jean-Claude Bernardet e depois de João Luiz Vieira, entre outros, discutir os aspectos especificamente críticos da paródia). O que não foi observado é o quanto o ponto de inflexão mais contundente deveria recuar ao impacto causado em 1968 pelo primeiro longa de Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*. O choque do novo é aí convincente, creio, na medida em que ele chega como forma inusitada e provocativa, cuja virulência está na fusão moderna de elementos da chanchada à perspectiva crítica perante o Brasil aberta pelo Cinema Novo. Talvez seja possível afirmar categoricamente que foi a partir das sessões do *Bandido* que nunca mais se registraram descasos ou reprimendas intelectuais à chanchada (e isso nos indica o alcance de certos filmes como texto crítico e historiográfico efetivo, já que percebido por todos, ainda que não aflorado nos termos da racionalidade do debate público em curso).

Complica o quadro se recordarmos que Glauber, já em *Terra em transe* (1967), havia introduzido, com muita felicidade, num pequeno papel de senador, o comediante Modesto de Souza, figura indissociável da chanchada, responsável pelo efeito sarcástico e a catarse de certas boas cenas do filme. Desse pequeno senador, pioneiro desbravador no até então sisudo e compenetrado Cinema Novo, a *Quando o Carnaval chegar* (1972), de Carlos Diegues, homenagem que sela a sua reconciliação com a chanchada, foram se verificando gradativas aproximações, contado o passo seguro do *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro. Isso porém não altera a percepção de maior simpatia dos marginais pela chanchada nem a iniciativa mais incisiva de resgate. É como se o ciclo Marginal tomasse o gesto chanchadesco mais pelo cerne, mais pelo princípio ativo, que por suas decantações acadêmicas de patrimônio afetivo.

Espontaneidades

Com Glauber ou sem Glauber, o importante é que o ciclo Marginal, a seu modo, redime a chanchada, integrando, desfigurando e recriando o humor que nela tinha livre circulação, mas repondo-o em uma chave mais corrosiva, numa simbiose moderna. Amplia a modernização que o Cinema Novo havia colocado em marcha, já com décadas de atraso em face das outras artes. Mário de Andrade, que costumava ver filmes nacionais, embora com dificuldades de fazer-se acompanhar dos colegas modernistas, escreveu já em 1922 algo muito significativo na revista *Klaxon*, sobre *Do Rio a São Paulo para casa*, de José Medina. Reconhecendo méritos naquela comédia paulista, hoje desaparecida, ele reprovava o trajar esportivo com que o

pretendente de origem popular se apresentava à família da noiva. “De quando em quando um gesto penosamente ridículo... Num filme o que se pede é vida.” O modernista observava a propósito que “acender fósforos no sapato não é brasileiro [...] é preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los”. Podemos lembrar que na mesma época, na França, foi considerada importante no filme *Nana* (1926), de Jean Renoir, a “pesquisa do gesto francês”, contra a maré alta da infiltração ianque. Com a expansão das redes exibidoras no entreguerras e a crescente hegemonia do cinema americano, a difusão de gestos e posturas ultrapassa em muito o âmbito dos artistas de cinema, alcançando largas plateias.

Está desde cedo posto o processo de importação de formas cinematográficas, de que faz parte de modo mais evidente a gestualidade. Evidente? Em um país como o Brasil, em que desde o início o cinema era realizado em boa parte por imigrantes, algumas vezes recém-chegados, esse problema é ainda maior. Imagine o que seria o ciclo nacionalista dos anos 1910, realizado predominantemente por estrangeiros, em que os temas eram retirados diretamente das páginas da história do Brasil e da ficção clássica no gênero, como a de José de Alencar! Podemos ter uma boa ideia vendo *O caçador de diamantes* (1933), de Vittorio Capellaro, imigrante italiano dos anos 1910 e cineasta representativo daquela produção inteiramente desaparecida. Apesar de bastante temporão, o filme nos permite ver problemas, como os bandeirantes tirados da obra homônima de Olavo Bilac agindo como fidalgos em um filme europeu do gênero capa e espada. No outro extremo, se tomarmos um dos filmes brasileiros mais professamente regionalistas, *João da Mata* (1923), do dramaturgo campineiro Amilar Alves, embora as falas caipiras tenham sido trabalhadas com pesquisa e rigor filológico, e algum cuidado observa-se também na escolha dos cenários, temos a movimentação e os gestos dos atores restritos aos clichês em voga nos filmes de ação. A inobservância gestual compõe então um padrão de forte importação de formas cinematográficas entre nós, fazendo-se como característica central do nosso cinema mudo um certo convencionalismo cosmopolita dos gestos. Resta saber até que ponto o gesto importado não tinha também se disseminado nas ruas, passando, insipiente, a dado de realidade.

Em todo caso, o descompasso entre o gesto artificial e o espontâneo constitui o material responsável por um mal-estar que, resistente na plateia, tornou-se típico do cinema brasileiro. A questão complementar seria saber se também no teatro ou mesmo na “vida real” as coisas se passam tão diferentemente. Ora, o que me parece uma qualidade maior da chanchada seria exatamente a capacidade de a sua fórmula paródica abrigar

semelhante contradição nacional. O que antes, no período mudo, já se notabilizava como desajuste enervante, aqui vira matéria-prima. No que concerne a este embate entre forma cinematográfica e realidade da experiência vivida, a percepção desse descompasso como parte da realidade social vai se tornar consciente e dar um primeiro salto qualitativo importante somente a partir dos anos 1930, com a comédia e o amadurecimento da paródia na chanchada, e bem sobre aquilo que seria o mais gritante e expressivo do gesto controverso — a *gag*. Para que se aquilate o teor da inventividade chanchadesca, faltam investigações que pensem o fenômeno paródico simultaneamente na música popular, literatura, circo, teatro etc. Ao acolher o descompasso entre o gesto artificial e o corrente, o importado e o local, o afetado e o simplório, o pretensioso e o desarmado, a chanchada configura, no plano da invenção de formas cinematográficas, um primeiro e elementar gênero de entranhada gestação brasileira.

A prova desse entranhamento pode ser buscada na sua permanência em produtos industriais que até hoje se inclinam para o cômico no cinema (a pornochanchada dos anos 1970, por exemplo) e na TV (novelas, programas de auditório). Após quatro décadas desde sua estreia, a ressurreição do personagem televisivo de Jorge Loredó, o Zé Bonitinho, consensualmente a principal atração do programa *Escolinha do Barulho*, dá a medida do vigor desse descompasso. Caricatura genial do processo que tentamos descrever, Zé Bonitinho não por acaso figura em dois ou três filmes do ciclo Marginal, a começar pelo personagem-título de *Sem essa, Aranha* (1970), de Sganzerla. Esse Aranha apresenta-se como “o último capitalista brasileiro”, que estaria exilado no Paraguai, embora o filme seja visivelmente rodado no Rio e ambientado na favela.

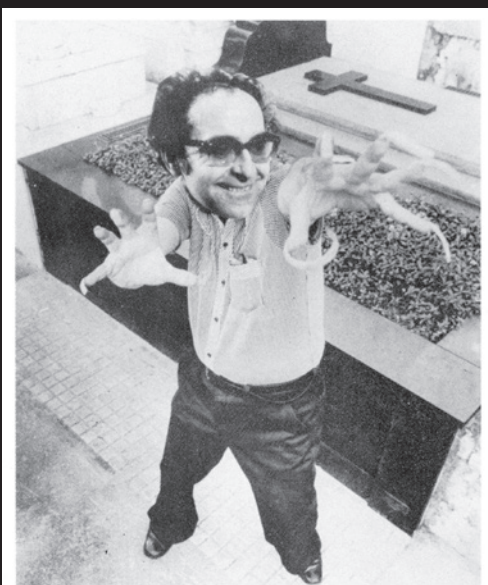
Óbvio que essa importação é também intranacional. Como toda caricatura, o gesto controverso da chanchada concentra e precipita amplos processos vivenciados em costumes sociais, que podem exprimir-se em uma gama muito variada, sutil e nuançada de gestos. E temos que lidar não só com a dimensão cômica dos gestos, mas com a dramática e com aquelas relativas às infinitas direções estéticas possíveis. Além de sua codificação contínua, ajustando e consolidando sentidos, o seu interesse maior está na margem imprecisa do processo, na ambiguidade contida no fluir de cada movimento do corpo. Não só, é claro, pelo que fazem mãos ou pernas, mas nas expressões emanadas do rosto e de todo tipo de postura corporal, indo da posição de sentido do soldado à mais complicada coreografia artística. É preciso levar em conta que a linguagem do cinema vincula-se à gestualidade não apenas pelos corpos enquadrados, mas também pelos

João Silvério Trevisan, Carlos Reichenbach, Callegaro e equipe



Satã, Ivan Cardoso, Mojica e Júlio Bressane no Festival de Brasília

Raulzito em *Sexo, drogas e rock 'n' roll*, um cineclipe de Ivan Cardoso



de godard a zé do caixão

Maria Gladys em *A agonia*, de Júlio Bressane

corpos sugeridos nas falas, evocados pela trilha sonora, pressupostos pelo tipo de posição e movimento da câmera, de decupagem, de ritmo da montagem etc. Toda a problemática dos hábitos e dos costumes sociais se exprime nos gestos assim plasmados, e o gosto pela sua fatura controversa pode revelar tradições culturais de grande persistência.

No plano estético, há muitas direções a indagar, estilos a caracterizar, e, para não falarmos da dimensão contemporânea nomeadamente gestual presente nas artes plásticas, vamos dar um exemplo provocativo na frase do pensador catalão Eugenio d'Ors: "Sempre que encontramos reunidos num só gesto várias intenções contraditórias, o resultado estilístico pertence à categoria do Barroco". No plano ético, a implicação é grande, pois intrínseca. "O gesto abre a esfera do *éthos* como a esfera mais própria do homem", diria o filósofo italiano Giorgio Agamben. A raiz *éthos*, tanto no sentido de "caráter" como no de "modo de vida habitual", nos propõe uma vocação "ethográfica" do cinema, que exprime melhor que quaisquer outros meios a variedade de modos de ser para o julgamento ético.

Engajamentos

Já se observou que o brasileiro seria um povo jovial. Para uns, isso soa de modo a proporcionar entusiasmo; para outros, apreensão. O entusiasmo mais ilustrado poderá encontrar já na carta de Caminha a recepção calorosa dos indígenas aos europeus, brincando e imitando-lhes os gestos solenes de conquistadores. A apreensão, entretanto, parece ter sempre a última palavra, devido talvez à contínua instabilidade verificada em nossos processos políticos e institucionais. Por essas e por outras é que se poderia explicar a seriedade do intento cinematográfico da "pesquisa do homem brasileiro", na época dos grandes estúdios dos anos 1950. *Caíçara*, *Terra é sempre terra* e outros filmes da Vera Cruz caracterizam um retrocesso paradoxal no caminho que apontávamos. Importa-se o que seria um "cinema de qualidade" europeu – um cinema aparatoso e pesado, que já estaria sendo fustigado pelos críticos do pós-guerra e contra o qual se erigiam as novas estéticas realistas. Técnicos, fotógrafos e diretores são chamados à guisa de seriedade industrial e artística. O paradoxo era a busca do autêntico, configurando um caso complicado de vontade artística (*kunstwollen*) aprisionada pelo academicismo importado. É claro que tem algo aí que diz respeito a uma animosidade cultural bem viva entre paulistas e cariocas, explicando em parte algum preconceito com as produções e o *savoir faire* desenvolvidos no Rio. Reimportamos, só que agora direta e abruptamente, a forma, a técnica, o olhar. Na luta travada entre forma cinematográfica e "realidade brasileira" reconstituiu-se, então, com

artifício requintado, uma regressão imperdoável que nem Mazzaropi pôde salvar.

Se no primeiro passo que descrevemos, com a comi-cidade da paródia, a chanchada passa do macaquear ingênuo ao macaquear irônico, e, para andar-mos rápido, com o segundo passo – na verdade um passo em falso, ou uma torcida de pé –, tivemos uma busca exageradamente séria, acadêmica, e não mais a busca do descompasso, mas, sim, do compasso brasileiro, da coisa autêntica; para a recuperação de um passo em falso é normal uma pisada mais firme, que é o que acaba se dando na virada dos anos 1950 para os 1960. Esse novo segundo passo, ou já o terceiro passo, como queiram, abre caminho para o cinema moderno no Brasil; na verdade o inaugura, e deve-se em boa parte a um vetor realista que se dissemina entre as estéticas radicais do cinema mundial do período e, em particular, pelo modo como ele foi se realizando entre nós. Há todavia um interstício prolongado (e duradouro...) entre a instalação dos estúdios e o Cinema Novo, no qual vai amadurecendo, em que pesem os entraves acadêmicos, a tal pesquisa do homem brasileiro, com cineastas do vigor de um Lima Barreto ou de Anselmo Duarte.

Os primeiros filmes de Roberto Santos e de Nelson Pereira dos Santos devem ser citados como os resultantes iniciais mais empenhados nas novas inclinações realistas. Do pioneiro *Aruanda* aos documentários dos anos 1960, período típico da câmera na mão e uma ideia na cabeça, encontramos filmes engajados na abordagem das condições de vida do povo e muito penetrantes em seu universo, os quais virão traçando um arco de experiências que reverberam, com o alvorecer cinemanovista, uma série de apropriações ou similitudes do Neorrealismo, do Cinema-Verdade e da Nouvelle Vague. Tem sido insuficientemente reconhecida pela crítica uma forte vertente realista dos primeiros tempos do Cinema Novo: Ruy Guerra, Saraceni, Joaquim Pedro, Jabor são autores que têm filmes mais ou menos exemplares do ponto de vista estilístico do mais radical realismo dos anos 1960. Talvez aí, nesse campo de provas, alguma espécie de pedagogia realista (?) – "redenção da realidade física"? (Kracauer) – tivesse trazido consequências para a dialética mundo filmado *versus* forma cinematográfica. Parece-me sedutora a hipótese de que foi esse surto realista que forneceu material e fertilizou o terreno em que amadureceu esteticamente o cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970. Algo de análogo aos erros e acertos do Neorrealismo italiano, preparando as subseqüentes sumidades artísticas na obra de Antonioni, Fellini, Visconti, Pasolini etc. No Brasil, o uso da câmera na mão desde os primeiros ventos do Cinema-Verdade até as singulares elaborações de Glauber, Sganzerla e Bressane sofreu uma

evolução como forma cinematográfica que se rebate forçosamente no âmbito da desenvoltura gestual, que por seu turno muito progrediu nesse ínterim.

O engajamento cinemanovista, embora opondo-se à visão “industrial” vigente, reteve algo de sua seriedade? Seriedade que já nos seus criticados guiava a busca de um compasso próprio da cultura e do homem brasileiro? Alberto Cavalcanti e Lima Barreto teriam tido, nessa hipótese, metas comparáveis às do Cinema Novo? E o que os poderia afastar seriam sobretudo métodos e formação geracional (mentalidades, ideologias)? Creio que não. Tratam-se de seriedades muito diferentes, e a própria noção de engajamento as distancia. A forma cinemanovista, mais sensível à realidade e com ela dialogante, pesquisava o seu estilo em um compasso dialético que visava a apreensão dos descompassos mais complexos da sociedade. As formas alegóricas elaboradas nessa trajetória não deixam de ser em boa parte, nesse sentido, versões compassadas de descompassos sociais. Tentar ver o Brasil com olhos brasileiros, em tardia consonância com a revolução modernista, era, antes de tudo, partir da cultura tecnológica pobre e atrasada, lidar com os meios técnicos mais acessíveis. Fazer render a precariedade de recursos, em sua própria suficiência, rica esteticamente. Alicerçar poéticas no imediatamente existente. Opondo-se a Hollywood, a “Estética da Fome” (1965) criou um paradigma até hoje vivo, mesmo quando ignorada, em diferentes situações mundiais.

Do Cinema Novo ao Marginal pode ter sumido toda a seriedade, mas não o engajamento, ao contrário do que se alardeia. Ele pode ter mudado no sentido político, ético ou comportamental, mas no sentido estético, e sobretudo no poético, se mantém de algum modo ainda mais resistente. O ciclo Marginal, na verdade, não abre mão das possibilidades poéticas contidas na “Estética da Fome”, divergindo dos rumos cinemanovistas, que passam a procurar os padrões mais convencionais do grande público naquele momento do final dos anos 1960. Mais do que não abrir mão, os marginais, de certo modo, radicalizam a proposta do manifesto glauberiano de 1965. A postura anárquica e comportamental efetivamente os ajuda a levar às últimas consequências certos desígnios contidos na “Estética da Fome” relativos à pesquisa de linguagem e à modernização, ainda no sentido de 1922, fazendo-se incorporar à estética dos filmes a tal da “contribuição milionária de todos os erros”. O improviso e a precariedade (a “câmera na mão”) como condições necessárias para a perspectiva de indagação livre e aberta sobre a condição brasileira (“uma ideia na cabeça”) parecem ser as divisas resistentes dos marginais. Hoje, quando olhamos ao redor e vemos o dito cinema da retomada no Brasil tão dispendioso,

pseudoconvencional, acadêmico, pesado – com o sucesso do cinema iraniano, dos independentes americanos, do filme de periferia francês, do Dogma 95 – nos perguntamos se o problema político-econômico, persistente, não é também um problema de memória. A sintomática frase “No Brasil a realidade ultrapassa a ficção” tornou-se um lugar-comum que ouvimos de quando em quando, sem que, no meu conhecimento, jamais alguém mencione a autoria; mais importante que isso, interessaria aqui saber em que ocasiões específicas essa frase tem sido mais lembrada, pois o nosso cinema parece estar implicado.

O CINEMA MARGINAL REVISITADO, OU O AVESSO DOS ANOS 1990

Ismail Xavier

“Aqui está e ficará; contemplai o seu heroico silêncio” é a frase inscrita por Hélio Oiticica em sua obra-homenagem a Cara de Cavalo, assaltante procurado e morto pela polícia em 1966. A caixa com paredes forradas pelas fotos do cadáver era mais um dos bólides criados pelo artista. Evocava alguém que ele conhecia, era um protesto contra a repressão e assumia o marginal como figura da revolta, a ser interpretada dentro de uma rede mais ampla de relações, fora do maniqueísmo legitimador da sua execução sumária.

Não se trata aqui de exagerar a ressonância de tal gesto, pois a obra do artista é mais complexa do que essa particularidade, e envolve um sentido emancipador original que se projeta em muitos outros níveis. Sua citação visa recompor um clima cultural e social que encontra outros testemunhos de mesma natureza, como a reiterada sacralização do cangaceiro por um Glauber Rocha tão exasperado quanto Oiticica face às contemporizações nacionais, ou o retrato do marginal como “discurso dos outros” pintado em chave de ironia absoluta por Sganzerla em *O Bandido da Luz Vermelha*. Considerada a presença do “seja marginal, seja herói” como um mote reiterado no final da década de 1960, temos os exemplos que compõem o entorno de uma experiência cinematográfica que, menos pela violência que tematizou e mais pela sua violência estética, marcou a radicalização de um impulso de revolta que alguns cineastas julgavam estar saindo da pauta do Cinema Novo a partir de 1968. Dadas as circunstâncias políticas e de mercado, tal gesto sofreu censura da polícia ou se confinou nos cantos da programação das salas, uma vez que o quadro institucional em que ele se deu era o do longa-metragem em 35 mm, na tradição do cinema moderno brasileiro mais afinado ao circuito de arte europeu que a canais alternativos do tipo encontrado pelo *Underground* norte-americano.

Quando se fala em “cinema marginal”, ninguém, ou quase ninguém, gosta da etiqueta. No entanto, ela persiste, em parte devido à associação problemática entre transgressão estética e violência de assaltantes, num transporte que, no entanto, sugere algo a respeito da produção e do seu contexto: um país marcado pela guerrilha urbana em resposta àquele que foi o período mais negro da ditadura. “Marginal” opera, sem dúvida, uma redução e não dá conta da invenção formal, do teor de experimentação de uma parcela dos filmes que se costumou incluir nessa tendência – que, grosso modo, se afirmou de forma mais vigorosa no período entre 1968 e 1973, mas ecoou nos anos seguintes, em aspectos do trabalho, já em regime francamente “solo” de cineastas que por aí

passaram, como Bressane, Tonacci, Rosenberg, Sganzerla, Reichenbach e Neville d’Almeida, entre outros.

Cinema de invenção (Jairo Ferreira), cinema de poesia (Bressane), experimental, alternativo, *underground* brasileiro têm sido outras formas de nomear a experiência. Esta se mostra, em alguns filmes e autores, algo mais e, em outros, algo menos do que tais noções evocam, pois a diferença de estilos é aí notória. E quem procura demarcações bem definidas se enreda na diversidade de posturas, para além dos traços comuns de afirmação incisiva de um cinema de orçamento mínimo, sem concessões, autoral, agressivo, apto a chocar pela textura da imagem, pela violência dos gestos e pelo grotesco das feições que aí desfilavam. O desconcerto de quem se põe a classificar não é novidade, pois acontece com todos os movimentos e tendências que geram a ideia de algo unificado *ma non troppo*. Cada personagem de peso nessa história tende a criar uma imagem do momento “marginal” à sua semelhança, e também a eleger seus precursores e sua tradição. Como os polos de eleição são distintos, são também diversas as constelações. Mas sempre em primeiro plano está a polêmica com o Cinema Novo. Recusando a adoção de um estilo mais “comunicativo”, o Cinema Marginal pisou no acelerador e radicalizou o que já era agressivo e estranhável no cinema feito a partir da estética da fome; e descartou, ao mesmo tempo, certas premissas do Cinema Novo quanto ao sentido da intervenção política. A observação das imagens da época mostra que, no período entre 1969 e 1970, tal radicalização teve maior amplitude, no entanto, do que as classificações sugerem, e filmes como *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra) e *Pindorama* (Jabor) são mais afins ao Cinema Marginal do que, em princípio, se admite (ou do que talvez seus diretores admitiriam) – para não falar em *Câncer*, de Glauber, filmado em 1968 e só montado em 1972 (por quê?).

A par das diferenças e de eventuais semelhanças encontráveis no teor de choque das imagens, foi mais decisiva, para o conflito entre os cineastas, a forma como os filmes e as proclamações da dissidência atacaram o horizonte pedagógico do Cinema Novo e recusaram a utopia de comunhão futura da nação, construída pela tomada de consciência. Mesmo quando agressivo, em tensão flagrante com o grande público, o Cinema Novo pensava em termos de um “nós”. Queria aglutinar autores e plateias, entendendo a crítica do estado de coisas como ação política legível no seio de uma coletividade que se interrogaria, nos filmes, sobre seu destino, como se houvesse um contrato a legitimar o cinema nessa direção. O Marginal é a ruptura desse contrato, o momento de afastar de vez qualquer suposta unidade entre tela e plateia que faria do cinema um ritual de identidade

nacional. Ele é a expressão maior da sociedade cindida, das gerações estranhadas, dos jovens já não mais empenhados em assumir o papel de falar “em nome de”. A nação não cumprira o seu papel de sujeito histórico e se mostrara uma miragem e, como comunidade imaginada, revelara suas fissuras (isso já era tema do Cinema Novo). Os mais jovens resolveram ser mais agressivos na exposição dos destroços, compondo situações e personagens que rompiam todas as amarras. Pela iconoclastia, pelo parricídio, pela criminalidade radical, para usar a expressão de Fernando Mesquita a propósito dos protagonistas de *O anjo nasceu*. Ou pela implosão da família e pela encenação da decadência de uma elite associada à barbárie, expressa em *O longo caminho da morte* (Júlio Calasso, 1971) e *Os monstros de Babaloo* (Elyseu Visconti, 1970), ou pelos rituais de sangue de *Crônica de um industrial* (Luiz Rosenberg Filho, 1976). Se havia o movimento de peregrinação, como em *Orgia ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970), este, longe de ser a busca do Graal, era o encontro sem meta definida com figuras do pesadelo, uma operação de exorcismo, um desnudamento cujo horizonte (ou origem?) era a solidão.

Há no Cinema Marginal uma galeria dos não reconciliados, sem retorno, a interagir com a ordem instituída na figura do estorvo. Não por acaso, esse é o nome do livro em que Chico Buarque, em 1991, retoma o percurso de perambulação que, em verdade, o cinema já figurara em sua tônica de impasse, impotência, exílio, desde 1969-70. E a adaptação feita por Ruy Guerra, em 1999, traz passagens de raro parentesco com o clima de 1970. Voltamos à camera na mão e à “subjativa indireta livre” que nos conduz ao desagradável, numa descida aos infernos que lembra o mergulho em um *Jardim de guerra* (Neville) ou em um *Jardim de espumas* (Rosemberg), em que o familiar se confunde com a visão do alienígena, o espaço aberto sufoca e o mundo doméstico é foco do que há de pior.

A perambulação, típica do cinema moderno, atingiu em sua versão “marginal” uma feição mais radical, afinada ao senso de ultrapassar limites, cortar amarras, como uma metáfora do próprio gesto dos cineastas. Embora encontro alimentado por uma atitude comum e uma circunstância, esse cinema foi uma experiência de engates mais vulneráveis à dispersão do que os de outras tendências em que o cálculo político, ou de mercado, teve maior peso. Ficou nítida desde logo a distância que separa a obra dos cineastas que a conjuntura de 1969-70 colocou juntos, figuras de percurso dispar, no estilo, na temática e, deve-se dizer, na envergadura. No entanto, partilharam naquele momento o impulso de liberação agressiva, vivida na tonalidade de um gesto romântico em que a viagem interior e o

grito na esfera pública se figuraram mutuamente, às vezes à revelia.

Assumido o abalo das referências, o marco da solidão tornou aguda a dialética do estranho e do familiar bem própria às imagens desse cinema, produzindo uma identificação com a deriva e os desencontros já presentes, desde 1967, no cinema de Candeias, embora em outra chave. Em alguns cineastas, tal marco definiu a atração pelo gótico – pelo desamparo do monstro enfeitado, que se desdobra no “terror” de Ivan Cardoso em tempos mais amenos – e a celebração, em chave “nacional”, da aventura solitária de Mojica e de seu emblema, Zé do Caixão, com seu quase inocente titanismo em guerra com a moral do rebanho, teatro de libertino-profeta a administrar câmaras de tortura.

Se no horizonte maior o modelo é Oswald de Andrade, o “marginal” muda os termos da antropofagia; sai de cena o que se extraía do cânone do modernismo e da melhor tradição literária e entram as formas do imaginário urbano menos prestigiadas, como a cultura do gíbi, do teatro-circo de periferia e, em uma versão mais agressiva da recusa estética, incorpora-se o filme erótico estilo “fim de semana na praia Grande” num momento em que a comédia já se fizera a consciência infeliz do cinema popular brasileiro (*As libertinas*, Antonio Lima, Reichenbach e Callegaro). Valorizam-se as formas híbridas identificadas com o mau gosto, com os gêneros à margem, tomados como metáfora do percurso do cinema brasileiro, ou do próprio país, repertório de cenas de desencanto trabalhadas em uma chave escatológica.

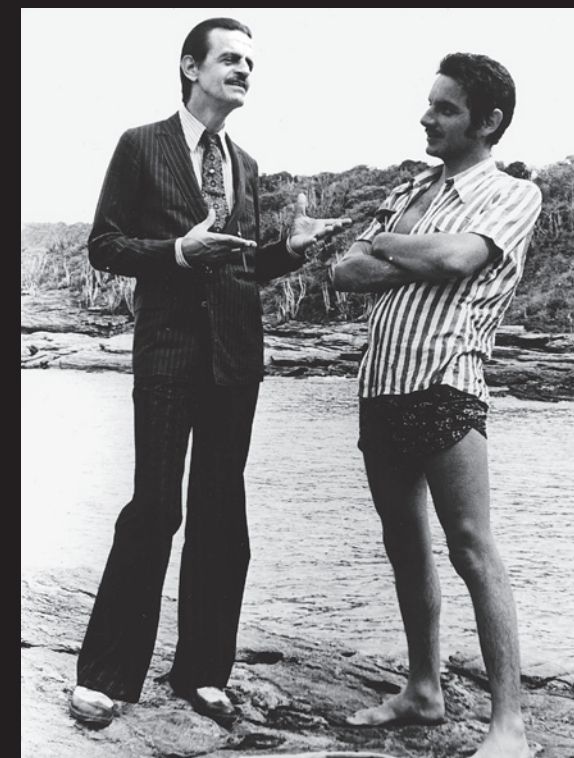
Claro que nem tudo é fluxo, corpo e secreção, acento expressionista, pois há a vertente construtiva dentro da experiência de 1970, mais afeita à exposição de sua consciência dos parâmetros formais e mais disposta ao jogo simétrico de planos-sequência, ou à exploração da liberdade do olhar de uma câmara disjuntiva, que abandona as personagens para constituir um campo autônomo de expressão, tal como em *Limite*, de Mário Peixoto. Se tal senso da forma se evidencia melhor em filmes como os de Bressane e os de Tonacci, estes não descartam o convívio com o primado do gesto provocador, da violência em cena, do grito e do ataque ao espírito de família, ao patriarcalismo renitente.

Criando espaços alegóricos – os jardins distantes do Éden, os caminhos distantes do Graal –, o Cinema Marginal exibiu, em doses variadas, essa combinação de consciência da forma (para agredi-la ou depurá-la) e de violência visceral. Com esses parâmetros, viveu seu momento mais vigoroso no entorno de 1970, e encontrou novos desdobramentos, embora em um processo mais esgarçado, ao longo da década, em paralelo com outras propostas que vieram enriquecer o

José Mojica Marins e Satã



Wilson Grey e Rogério Sganzerla



O anjo nasceu (1969), de Júlio Bressane



campo experimental, como foi o caso do “filme de artista” (ou o “quase-cinema”) e o da vertente que colocou em questão a tradição do documentário, cuja revelação maior foi o cinema de Arthur Omar. A par dessas intersecções, o ponto a destacar neste esquema que traço é a convergência de 1980, quando se reaviva o debate dos primeiros tempos, pois a experiência do Cinema Marginal e seu polo maior de tensão encontram três formas de síntese simultâneas. Há a recapitulação da história do cinema em *O gigante da América*, em que Bressane reafirma o diálogo com a arte neoconcreta e trabalha a jornada do herói num espaço que se inspira, entre outras referências, nos penetráveis de Oiticica. O cineasta faz aí a figuração de um percurso abrangente que inclui os dados do Cinema Marginal mas os ultrapassa, retornando a *Limite*. Há o grande afresco de Glauber Rocha, *A Idade da Terra*, cujo inventário de procedimentos é, ao mesmo tempo, a síntese de si mesmo como cineasta experimental desde *Pátio* (1959) e a evidência de seu diálogo com os seus dissidentes (não faltam, por sua vez, os ecos de Oiticica, figura que estava fisicamente presente lá atrás, em *Câncer*). E há a notável síntese do estilo Candeias, composta na jornada reveladora das “rosas da estrada” como mercadoria, geografia humana desenhada com o traço típico do cineasta cuja montagem articula o sistema viário nacional e o inferno da Boca do Lixo de São Paulo: *Aopção ou As rosas da estrada*.

Se o ano de 1980 é um momento adensado de recolhimento das experiências e de diálogo peculiar com os influxos dos anos 1960, a década de 1980 dissolve esses impulsos, e vale aqui anotar que, a partir daí, no cinema brasileiro em geral e não apenas nessa vertente, passa a ter menor peso a herança do período mais agitado em que o cinema interagiu com a vanguarda do teatro, das artes visuais e da MPB, naquele que foi um momento privilegiado de criação, a despeito (ou talvez por causa) do quadro político adverso. Momento em que o Cinema Marginal foi um dos canais pelos quais o espírito, então hegemônico, da Tropicália de 1968 continuou presente nas etapas menos ensolaradas, posteriores ao AI-5, com aquela diversidade de interpretações contraditórias que o espírito de colagem e de paródia, próprio ao Tropicalismo, podia produzir.

Sabemos que nem tudo na experiência desse cinema nos leva de volta ao neocroncretismo, nem mesmo ao diálogo com o Teatro Oficina ou com José Agrippino de Paula. Muita coisa, sem dúvida, se decidiu no âmbito da mais pura cinefilia. No entanto, me interessa aqui ressaltar o que, na procura do gesto emancipatório de expulsão da lei (na família, na vida nacional, na arte), esteve mais ligado ao processo que passa pelo choque de *Terra em transe*, pela irrupção das *Tropicálias* (a de Oiticica e, depois, a de Caetano), pela

reposição de Oswald de Andrade. Criou-se aí o imperativo da passagem à provocação e à dissolução dos protocolos, ponto-chave de sintonia entre música, teatro e cinema, embora se possa apontar, entre os diferentes segmentos, certas diferenças de trajeto e de poder efetivo de expressão, conforme as condições específicas de cada um: não se pode comparar a ressonância do Cinema Marginal e seu significado na cultura com o percurso do Tropicalismo na música popular, mais apto a articular inovação e impacto no mercado, mais sólido esteticamente em sua “linha evolutiva”. O dado decisivo, no entanto, foi a mistura enriquecedora dos circuitos: a MPB, as artes visuais, o teatro, o cinema. E a presença comum de um traço característico: o primado da mobilização gestual – no palco, no festival de música, na tela, na exposição de arte. Ou seja, o mergulho em uma cultura da *performance* em que o sentido de urgência exigia a transformação dos programas estéticos em ato, um assumir o corpo como o lugar em que se aloja a experiência e se inscreve a história. Partilhou-se então a vontade de dissolução das fronteiras, de ruptura com a arte como instituição separada das outras esferas, e buscou-se a inserção, às vezes forçada, do público no dinamismo de obras que se quiseram laboratório mesmo quando a plateia pedia espetáculo. Esse primado do teatral foi nítido nas estratégias do Tropicalismo e nada mais claro, como expressão do laboratório do gesto, do que a inspiração vinda da ruptura dos neoconcretos com a Representação, sua transformação do trabalho do artista em proposição de experiências de imersão envolvendo os vários sentidos (Lygia Clark). Demanda que, no cinema, não podia alcançar o mesmo teor de envolvimento encontrado na arte ambiental, ou mesmo no teatro. A energia se canalizou, nos filmes, para a imagem e o som produtores do choque, valendo o imperativo do desconforto como forma de expulsar a via contemplativa.

Senso de ruptura. Passagem ao ato. Choque, mobilização. O quadro esboçado acima evoca um mundo com o qual mesmo o cinema mais alternativo de hoje apresenta franco contraste. É rarefeito o diálogo com o espírito agressivo de 1969-70, embora algo no digitalismo atual facilite a ousadia e a singularidade a baixo custo. No centro da produção, a tônica maior é a de retomada do que havia de mais “contratual” no Cinema Novo, agora numa versão ainda mais pragmática da busca de legitimação mercantil do cinema brasileiro. No presente, em que são outras as condições materiais e institucionais, é outra também a configuração da cultura e da política, embora não sejam distintas as mazelas sociais face ao que esteve na origem da experiência aqui evocada (é por aí que Sérgio Bianchi, embora distinto na forma da agressividade, permite uma

aproximação com ela). De qualquer modo, não se trata de julgar o pragmatismo atual com a óptica romântica do Cinema Marginal, ou vice-versa, valendo apenas o lembrete de que a exasperação é mais produtiva do que a complacência. No confronto entre as épocas, é certamente inspiradora a reflexão que esta retrospectiva vem oferecer.

NO MEIO DA TEMPESTADE

Inácio Araújo

Os filmes deste ciclo não caracterizam um estilo, nem uma corrente. Eles são, no entanto, um documento amplo sobre uma época e um estado de espírito.

Estávamos no coração da ditadura – o AI-5, Médici e a tortura. Isso é o que ficou. Para quem estava lá no momento era um pouco mais. Até 1968 ninguém (salvo quem mexia de fato com política) levava muito a sério o regime militar – no sentido em que se imaginava tudo aquilo transitório. O AI-5 e o que veio depois mostraram que estávamos entrando em uma noite tenebrosa, da qual não se vislumbrava saída.

Era uma situação bastante contraditória para quem crescera nos tempos de JK, aprendera a acreditar no cinema brasileiro a partir do Cinema Novo e havia feito na cabeça uma mistura de Freud com Marx, Nietzsche e Antonin Artaud, irmãos Campos e Oswald de Andrade. Havia toda uma moral se transformando, e a gente ia se transformando com ela, com paus e pedras, mas ia. Lá longe o Vietnã e logo ali Cuba a nos lembrar que era possível combater o colonialismo e construir, enfim, uma nação livre.

Tudo parecia uma revelação: os passeios no centro da cidade, os primeiros livros de Borges que descobríamos, a Nouvelle Vague, as montagens do Oficina, a maconha.

Eu, que era um alienado da Maria Antonia, da Faculdade de Filosofia, às vezes era convidado a uma festa de despedida de um meio-amigo. Ficava sabendo que ele ia mudar. Mas, quando eu perguntava para aonde ele ia, a resposta era vaga. Só depois ficava sabendo que ele sumira para embarcar na luta armada, que só o veria quando tomasse o poder.

É claro que as coisas não podiam mudar inteiramente por causa do AI-5. Nossas leituras e crenças, a vontade de experimentar continuaram. O clima que se instaurou era bem outro e bem nauseante. Mas o mundo não parava por causa disso. Havíamos crescido alimentando crenças e esperanças demais, renegando o passado nacional, abraçando com força as incertezas do presente.

Será que é desse choque que nasce esse cinema chamado “*underground*”, ou “marginal”, ou “de invenção” – ou que nome se queira dar? Pode ser. Nem Ezra Pound nem Wilhelm Reich, Godard, Norman Brown, Marcuse ou Jacobson deixariam de existir por causa de um golpe de Estado. Mas criou-se um abismo entre o real e o desejado. Ninguém deixou de sair à rua, mas agora saía com pavor. Ninguém deixou de querer compreender o mundo, mas tinha-se a sensação de que essa compreensão era perfeitamente inútil.

De uma hora para outra, o Cinema Novo começou a parecer obsoleto. A ideia de “nacional”, tal como era concebida por ele, de repente parecia uma coisa caquética. Em primeiro lugar, embora a chamada “revolução” nos parecesse entreguista, ela teve o efeito primeiro de nos levar a desconfiar de tudo o que parecesse nacional. Nesses idos, circulava um autocolante, pregado nos carros pelos partidários do regime, que dizia: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Era o sinal evidente de uma fratura muito forte. Não queriam o tipo de amor que tínhamos pelo país. E nós não amávamos quem nos rejeitasse.

O desejo construtivo de instaurar um cinema nacional, de institucionalizá-lo, enquanto o Estado se mostrava uma coisa brutalmente repressora, parecia uma insânia. Mário de Andrade tornou-se quase uma besta. Oswald, sim, era a chave: o iconoclasta, o safado, o antropófago.

Se havia algo que pudesse nos salvar era um mergulho na cultura, mas não uma cultura “de dentro”. Nada de Mário ou de Cinema Novo. Era preciso deixar o Brasil, nem que fosse imaginariamente. E como não era possível sair de uma vez, que voltássemos como antropófagos, recosturando as coisas, digerindo influências, restabelecendo nexos. Então, a chanchada passou a interessar bem mais que o Cinema Novo, Mojica bem mais que Nelson Pereira, o Oficina bem mais que o Teatro de Arena.

Mas, no meio de toda essa confusão, que cinema fazer? Com certeza, não um que falasse da beleza. Tudo apontava para a impossibilidade de ser. Só a TFP parecia gozar de plena liberdade, com seus carolas soltos na rua a reclamar do divórcio. A TFP e uma classe média beneficiada pelo “milagre econômico”.

A sujeira tornou-se um apanágio. O mundo não era belo. Era injusto, sujo, agressivo. Não será por acaso que, aqui em São Paulo, este cinema logo se torna conhecido como Boca do Lixo. Era o nome do lugar onde se faziam filmes, onde as pessoas se reuniam, a rua do Triunfo e imediações. A zona de prostituição, em suma. Melhor simbolismo, impossível.

O cinema era, como as putas, um renegado do Brasil Grande. Seu mundo não era o da beleza, mas o da agonia, da dor, e o da petulância. Já não se desprezava apenas o passado, mas também o presente. O bem-feito, a gramática ajeitada, a luz bem composta não queriam dizer muita coisa. O cinema não era uma arte, e sim uma guerrilha contra o bom gosto, contra o mundo estabelecido, as pessoas bem em sua pele.

Não se compreendia o que esses filmes queriam dizer? Mas, se vivíamos em um mundo opaco, por que haveriam os filmes de dizer as coisas claramente? Havia ali o sentimento de uma tragédia que se vivia todos os dias. Naquela altura, nada parecia mais desprezível que o cinema esteta. Nada mais inútil que as teorias

bem-pensantes, que as velhas tentativas de explicar o país. De um modo ou de outro todo mundo estava perdido e levando pancadas na cabeça (uns mais, outros menos), mas também estava descobrindo o mundo desse modo. Algum tempo antes, premonitoriamente, Rogério Sganzerla lembrava com seu *Luz Vermelha* que quem não podia fazer nada avacalhava. Era uma senha para o cinema nacional, para a impotência que se sentia perante os estrangeiros, os exibidores, o mundo em geral.

Mas avacalha com jeito, diga-se. Ninguém queria mais ouvir falar de ligas camponesas, do CPC, do Brasil profundo e rural. Nada disso. O cerne do país era mesmo urbano. E nesse urbano o modo de agir privilegiado era o banditismo, a contravenção. Se houvesse uma arte (e em geral não havia, a arte era outra futilidade), então ela seria dessa gente. Não mais a manifestação coletiva (revolução), mas a revolta individual, frágil, inútil, que significava um desejo de viver contra todas as condições objetivas que o mundo propunha, contra o aprisionamento dos desejos, contra a destruição de nossas utopias.

Esse cinema era um uiuo cujo tom podia variar. A ideia geral, bem menos: ninguém devia ser pego na armadilha dos códigos, da linguagem estabelecida. Creio que de algum modo todos partilhavam a ideia de Artaud: “Sentido dado é sentido morto”. O cinema não era mais representação de um mundo preexistente, de uma organização das coisas, muito menos da linguagem, que parecia insuportável. Daí o gosto pelo fantástico, pelos óvnis, pela ficção científica, pelos *beatniks*, pelo Chacrinha com sua tirada definitiva: “Eu não vim para explicar, mas para confundir”.

Esse cinema não veio para explicar, talvez tenha vindo para confundir, mas com certeza veio como um turbilhão que não se explicava, nem queria se explicar. Deleitava-se em constituir um país secreto – às vezes abjeto, não raro cheio de humor –, que parecia nascer daquelas imagens e estabelecer elos que permitiam às pessoas manter-se à tona no meio da borrasca.

PAI CONTRA FILHO (E VICE-VERSA)

João Carlos Rodrigues

Em mais de um dos seus artigos, Glauber Rocha referiu-se ao Cinema Marginal como “bastardo” ou “aborto” do Cinema Novo. Um e outro são indubitavelmente filhos do pai, quer este os reconheça ou não. Com direito a teste de DNA, herança e tudo mais.

Mas, ao contrário de um número crescente de críticos e pesquisadores, muitos deles ilustríssimos, que realçam a identidade entre os dois movimentos, vou preferir frisar os traços de divergência entre o cinema do pai e o do filho. Acredito assim contribuir para o debate, com ideias mais próximas da radicalidade compulsória da época em que esses filmes foram feitos. Tendo vivido o final da minha adolescência exatamente na virada dos anos 1960 para 1970, estarei também sendo mais fiel a mim mesmo.

Uma das coisas que primeiro me vem à cabeça a esse respeito são as influências (cinematográficas, literárias, musicais, teatrais e mesmo políticas) que inspiraram o movimento do Cinema Novo e sua dissidência Marginal.

A linguagem cinemanovista buscava construir um mundo novo através da política, levando a reboque (mas não totalmente) a questão estética. Foi portanto encontrar suas fontes principalmente em cineastas engajados, como Luchino Visconti, Luis Buñuel e Akira Kurosawa – mestres incontestáveis de uma escrita clara e direta, que beira o classicismo. Outros diretores foram importantes como inspiração de cineastas específicos e semimarginais ao movimento: Roberto Rossellini e seu humanismo católico, em Paulo César Saraceni; o cotidiano *nonchalant* de Truffaut, em David Neves. Na literatura, na música e nas artes plásticas, a maioria estava bem próxima de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Villa-Lobos, Portinari – da arte brasileira nacionalista e regional que vicejou nos anos 1940 e 1950, destruindo toda a tradição urbana e cosmopolita do Rio de Janeiro da República Velha: o intimismo de Machado de Assis, o bovarismo de Lima Barreto, a ironia de João do Rio, a sofisticação de Píxinguinha etc. e tal.

O projeto político cinemanovista julgava-se marxista de esquerda. Digo julgava-se por ser também nacionalista, portanto paradoxal, já que a esquerda autêntica não pode nem deve ser nacionalista, mas internacionalista (aliás o hino da esquerda era a Internacional, que se propunha a substituir todos os hinos nacionais, fossem eles quais fossem). É sintomática a contradição existente nos cinemanovistas mais claramente politizados: querendo sinceramente a democracia, foram procurá-la em fontes antidemocráticas como o getulismo, o prestismo, o castrismo e até mesmo

o dirigismo stalinista. Como sabemos, por vezes os extremos se tocam. Será mero acaso que o filme mais importante do movimento (*Deus e o Diabo na terra do Sol*) deva seu nome ao livro de um sociólogo da extrema direita nacionalista, *Brasil, terra do Sol*, de Gustavo Barroso? Ou que o Cinema Novo tenha se infiltrado, no final dos anos 1970, no aparelho estatal da ditadura militar, durante o governo Geisel – o único dos nossos generais presidentes que tinha um projeto coerente de administração nacional-popular (o tal socialismo de direita)?

As origens dos diretores do ciclo Marginal são bem diferentes. Embora todos fossem ou se declarassem politicamente progressistas, sua preocupação principal sempre foi a subversão da linguagem cinematográfica; o amor pelo cinema ultrapassou o ativismo político direto. Afinal, os marginais surgiram já durante os governos militares – diferentemente dos cinemanovistas, formados no período democrático de Juscelino. As influências mais óbvias parecem vir de Jean-Luc Godard em *Pierrot le fou*, *A chinesa* e *Week-end*; dos neo-expressionistas americanos do cinema B; e do deboche das chanchadas (daí o humor, ausente nos filmes do Cinema Novo anteriores a *Macunaíma*). E da literatura de Oswald de Andrade, Jorge Mautner, José Agrippino; da arte conceitual de Hélio Oiticica; da música popular de Mário Reis à Tropicália, passando por Jimi Hendrix; do teatro de Zé Celso (para alguns cineastas influência ainda mais forte do que o próprio Glauber). Tinham também entre si diferenças estéticas, fáceis de confirmar se compararmos o cinema agitado e tonitruante de Sganzerla e Trevisan com os constantes silêncios da obra de Bressane e Candeias. Um dos mistérios desse movimento é ter insistido no formato tradicional (noventa minutos), sem ousar (como seus primos de Nova York) filmes extralongos ou extracurtos. Se o Cinema Novo utilizou a técnica da infiltração (almejando fundar uma indústria e conseguindo criar uma distribuidora estatal), os Marginais partiram para o confronto (fazendo filmes que ignoraram a censura e o mercado). Se o primeiro vinculava-se ao movimento internacional do cinema de autor, com sua poderosa caixa de som mundial (principalmente na imprensa francesa e italiana), o segundo antecipou cronologicamente muitas das “invenções” dos independentes americanos, mas amargou uma terrível solidão e um isolacionismo que lhe foi fatal.

Outra diferença fundamental me parece ser o enfoque dado aos personagens. Se no Cinema Novo eles tendiam ao arquétipo, cada um representando a classe social a que pertencia, os Marginais me pareceram um pouco mais individualizados. O Manuel de *Deus e o Diabo* e o Fabiano de *Vidas secas* “representam” o camponês nordestino; os assassinos de *O anjo*

nasceu ou os vagabundos de *A margem* são apenas eles mesmos. Essa diferença me parece mais pertinente do que as possíveis semelhanças técnicas entre esses filmes (plano-sequência, câmera na mão etc.).

Isso se acentua nos personagens femininos. Danuza Leão em *Terra em transe*, Isabella em *O desafio*, Maria Lúcia Dahl em *O bravo guerreiro* surgem como encarnações da burguesia decadente, tentando (no sentido diabólico do termo) desviar o personagem masculino da sua trilha idealista de "salvar a pátria". Na cena final, a Rosa de *Deus e o Diabo* cai no chão e não chega à redenção do sertão virando mar, mas seu marido, Manuel, chega. Que diferença para a Angela Carne e Osso da Helena Ignez em *A mulher de todos*, ou a Wilza Carla em *Os monstros de Babaloo*: tão dominadoras, tão antropofágicas e tão perigosas! Ou mesmo para a emancipada e cosmopolita Odete Lara de *Câncer*, única experiência marginal do mais importante diretor cinemanovista! Vale a pena assinalar que não houve mulheres cineastas em nenhum dos dois movimentos.

Nem tudo é perfeito. Ambos deixam muito a desejar no tratamento da minoria homossexual. Se no Cinema Novo esses personagens inexistem, alguns filmes marginais pecam por apresentá-los de modo caricatural e quase homofóbico.

Igualmente, do ponto de vista geográfico (ou, se preferirem, geopolítico), encontramos na origem dos diretores mais divergências do que semelhanças. O Cinema Novo foi um fenômeno que surgiu basicamente do Rio de Janeiro; além dos cariocas da gema, incorporou nordestinos e mineiros emigrados. Um dos seus pontos fracos foi exatamente não ter conseguido uma base sólida em São Paulo. O Cinema Marginal, por outro lado, começou na Boca paulista e teve ramificações descentralizadas no Rio, na Bahia e em Minas Gerais.

Hoje, depois que ambos se dissolveram pela ação do tempo, quase todas essas dessemelhanças que aponte, embora legítimas, não têm muito mais razão de ser, ideologicamente. Pertencem, diluídas e misturadas, à história do cinema brasileiro. Restaram os filmes. E as influências que exerceram nos cineastas que vieram depois.

Mas, mesmo hoje, os resultados são intrigantes. A obsessão dos ex-cinemanovistas por implantar uma indústria nacional os aproxima (quem diria!) da Vera Cruz e da Atlântida – que tanto combateram quarenta anos atrás. Seus filhotes fazem cinema papai-e-mamãe, a conspiração dos mauricinhos, o predomínio do bem-acabado sobre o conteúdo contundente. Por outro lado, os ex-marginais (ainda e sempre marginalizados) e seus poucos descendentes continuam fazendo (quando podem) um cinema artesanal, de invenção radical. Como o velho Cinema Novo, que

desafiaram há quase meio século.

Nessas pinimbas de pai contra filho (e vice-versa), é compreensível que estudiosos, e mesmo alguns cineastas do segundo movimento, com a perspectiva histórica facilitada pelo tempo, assinalem possíveis semelhanças. Agora, me parece unilateral que o filho (marginal) volte a aceitar o pai (ex-novo) sem que a recíproca seja equivalente. E essa injustiça, enquanto não for corrigida, fortalecerá a desunião, jamais a convergência.

TRIUNFO NA DERROTA

Paulo Sacramento

Não sei desse tal Cinema Marginal, com letra maiúscula. Como escola de cinema, nunca me interessou. Nada de regras ou margens, limites ou fronteiras.

Apaixonei-me pelo cinema e especificamente por esse cinema não por ele estar à margem, mas por estar além dela, longe das estradas de mão e contramão. Os caminhos do cinema são todos os caminhos, mas os que me agradam são tridimensionais.

Aprendi com esses filmes e com esses caras a duvidar do *mainstream*, a rir das nossas impossibilidades, a fazer acontecer apesar delas. E a viver, sem ditaduras (da beleza, da coerência, do talento, da grana). Escracho, desespero, o que for, perdem para mim o sentido quando teorizados. Jairo Ferreira é o homem da chave, pois registrou, atuou, pensou, sentiu tudo de dentro, câmera na mão, falível e exuberante. *Cinema de invenção*, o livro, dá a cara do "movimento". Suas apostas e certezas não são demonstradas, mas compartilhadas. Elas existem e estão ao alcance da mão.

As ideias ali contidas resplandecem sem ser inatingíveis; ao contrário, "faça você mesmo" é o que está estampado em cada imagem.

Cinema de invenção e de generosidade, que não se envergonha nem esconde seus defeitos. Nunca conheci quem tivesse levado porrada. Triunfo na derrota, por que não?

Meu contato com esses filmes e com seus artífices começou em uma mostra do Cinema de Invenção no MIS, eu vendo os filmes e devorando o livro. Depois fui conhecer o Jairo, Carlão, Calasso, Candeias, Rogério, Ebert, Mojica, Tonacci, Callegaro, Bressane, Ivan Cardoso... Não, estou errado! Meu primeiro contato com esse cinema não foi em uma sala de projeção.

Quando eu era moleque, assistia na TV preto-e-branco aos programas do Zé do Caixão e me divertia muito com aquele show. Mas um dia, com seis ou sete anos de idade, encontrei com o Mojica na entrada do meu prédio,

filmando, e pensei: "Meu Deus, este cara existe, aquilo tudo é de verdade, não é só um programa de televisão!".

Esse é o espírito da coisa. O Cinema Marginal é real, existe, é seu vizinho ou está dentro de você. Esqueça os pedestais, o *glamour*, as mulheres de revista. O mundo tem cheiro, é palpável. Goze com ele, experimente seus venenos, quebre-o, olhe-o pelo avesso. O mundo é maior do que querem nos fazer crer, e essa grandeza não oprime pois nela cabem nossas fraquezas e nossos sonhos. As leis são falsas e existem para serem burladas, assim não fosse não seriam leis. "Não há lei além de 'faça o que tu queres'." (Crowley)

Filmes em trânsito, pessoas em trânsito, ideias em movimento. O cinema mais libertário nascido no ventre do mercado, boca do lixo. Irmanado no respeito à diferença e na dedicação à porra-louquice. Hoje, quando ouço falar em diversidade, tenho vontade de vomitar. Diverso era o Cinema Marginal, que tinha a erudição do Carlão, a genialidade do Rogério, a militância do Jairo, a impetuosidade do Candeias, a popularidade do Mojica. Nossa diversidade atual é a da caixinha de queijos pasteurizados: gorgonzola, provolone, emmenthal, todos com o mesmo gosto. Mas vamos sair dessa vala comum.

Ou não? Às vezes penso que essas pessoas e esses filmes já não cabem nos dias de hoje, dias de pragmatismo e conformismo exacerbado. Mas é certo que ervas daninhas e árvores fortes e teimosas racharão o concreto desse cinema palatável das leis de incentivo, pois o ímpeto não morre (como as baratas, que resistirão à nossa imbecilidade bélica e financeira). Pois aí estão os filmes, sobreviventes do massacre artístico imposto a seus realizadores, exilados em seu próprio país, impedidos de exercerem sua profissão, calados em uma censura covarde que não ousa dizer seu nome: falso mercado. Poucos criaram estruturas que lhes permitissem seguir filmando (como Carlão e Bressane, cada qual à sua maneira), mas a imensa maioria não se adaptou e foi, de modo cruel, confinada à margem.

Muita coisa mudou entre a primeira e a atual edição desta mostra que clandestinamente semeia no cerne do sistema. Se o cinema é um campo de batalhas (e é), nos últimos meses tivemos baixas cruciais no *front* da resistência da invenção. Primeiro perdemos Jairo Ferreira, o crítico, cineasta, militante que deu na carne o exemplo máximo de coerência e irredutibilidade, colocando-se acima do conforto, do dinheiro, das convenções, das classes sociais, da própria fome. Encarnação árida da liberdade, sem receio de pagar o alto preço cobrado por ela.

Em seguida foi Rogério Sganzerla, o visionário exuberante, autor revolucionário vítima da reação violenta à sua genialidade precoce. Como ele mesmo sentia, nunca lhe perdoaram tamanha

destreza, precisão, criatividade, capacidade de realização. Tentar reduzi-lo às criações brilhantes de *O Bandido da Luz Vermelha* e de *A mulher de todos* é sinal de nossa limitação dramática na apreensão e desfrute estéticos. Com seus dois primeiros filmes, Rogério foi colocado em um infame pedestal, forjado como túmulo (Mojica, outro visionário, seguia sonhando e filmando suas histórias de pessoas enterradas vivas).

Por fim, deixou-nos também o grande libertário da montagem cinematográfica (e parceiro de universo de Sganzerla), Sylvio Renoldi. Intuitivo e certo, Jairo Ferreira já o apontava como outro gênio por trás da exuberância do *Bandido*. Sylvio atuou em diversos filmes desta mostra (*O Bandido*, *O pornógrafo*, *As libertinas*, *O profeta da fome*) e nunca se restringiu a escolas ou gêneros. Além destes, comandou o ritmo de títulos tão díspares quanto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, *O homem nu* e *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, para ficar em poucos e representativos filmes, marcos da história de nosso cinema. Montou *westerns*, comédias, filmes eróticos. Sabia que estava acima de rótulos, como todos estamos. E exerceu sua atividade deixando a lição do experimentalismo e o brilho de seu talento.

Dessas pessoas a quem tanto devemos, fica a memória viva da presença sempre iluminada. E ainda os filmes, para ver e rever, inquietos e inevitavelmente explosivos.

Para além dos que aqui citei por maior afinidade, inúmeros outros estão aí cumprindo sua sina de artistas, antenas, profetas, magos. Evoé aos que abriram e aos que seguem abrindo o caminho. O cinema é uma ferramenta fantástica para o conhecimento e a libertação, mas não a única. Aproveitemos esta oportunidade para olhar nestes filmes como a vida corre pulsante, sem freios. Vejam como se encaixam perfeitamente neste mundo cada defeito, cada fracasso, e como é possível e maravilhoso viver contribuindo com cada um de nossos erros à divina comédia humana, esplendorosa na força de seu mistério.

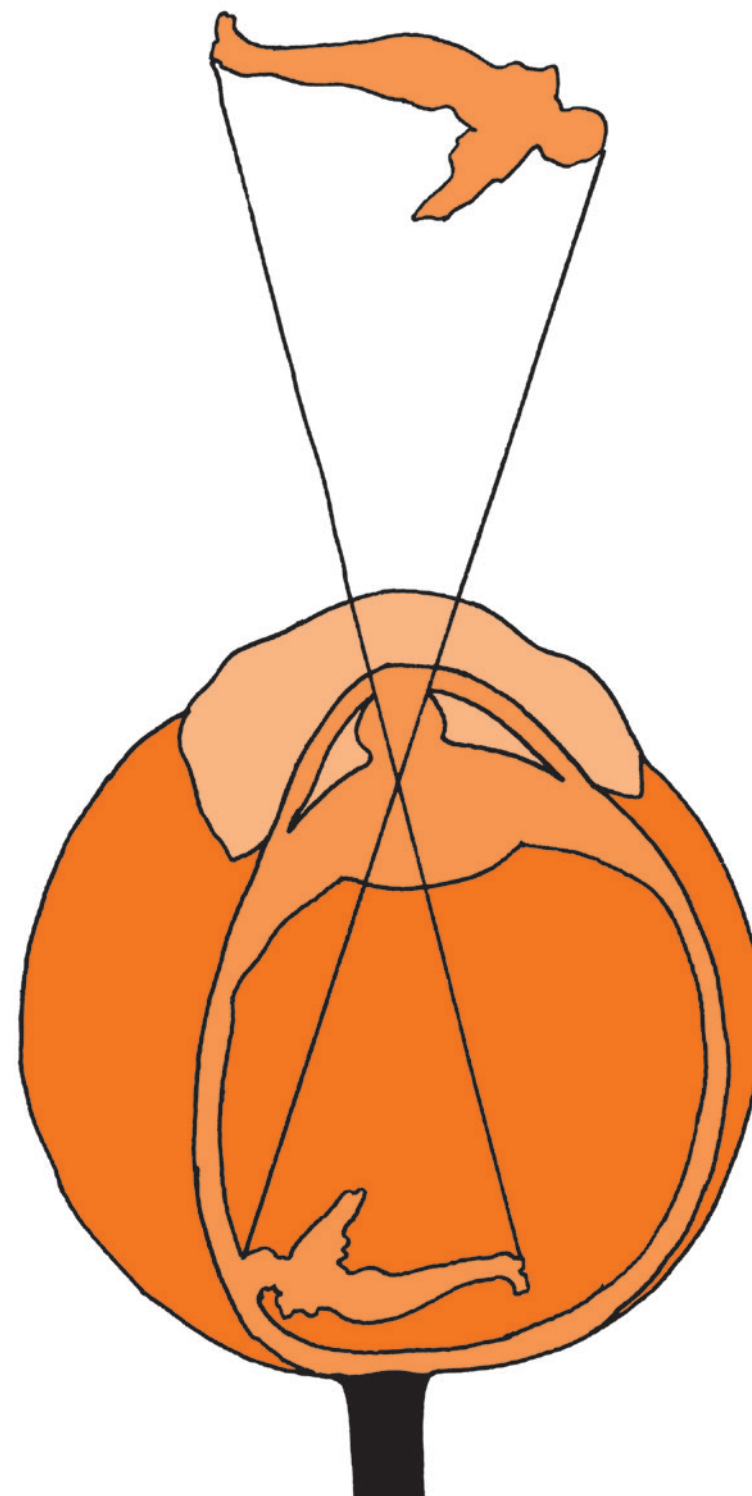


"... uma Helena que é também Inês dá o que pensar.

O nome duplo faz supor uma predestinação. Que vínculo tênue, misteriosíssimo, pode ligar a artista da capa a dois símbolos femininos eternos? Não é por acaso, não é por capricho, que uma mulher se chama, ao mesmo tempo, Helena e Inês. Há um apelo e repito – um apelo obsessivo e mortal em cada um desses nomes. Temos Helena que foi amada por um povo, e temos Inês que foi amada por um homem. Assim a artista da capa leva, na carne e na alma, dois nomes tristes – como um presságio, como um destino."

Nelson Rodrigues

CINEMA MARGINAL



À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA

1964, José Mojica Marins

No fim de 1963, quando começou a rodar *À meia-noite levarei sua alma*, José Mojica Marins não tinha muito em que se inspirar. Aquele era o primeiro filme de terror feito no Brasil. “Eu já tinha o filme inteiro rodado na minha cabeça antes de começar a filmar”, diria Mojica, mais tarde. Assistindo ao filme hoje, quase quarenta anos depois, é impossível não acreditar nas palavras de Mojica. Cada cena, cada sequência parecem ter sido rodadas com a confiança de um cineasta veterano,



embora aquele fosse apenas o quarto longa-metragem do diretor. Muita gente compara a ambientação do filme, com sua fotografia expressionista altamente contrastada, ao horror italiano de gente como Mario Bava – que Mojica nunca conheceu. Besteira. A maior influência são mesmo as histórias em quadrinhos que Mojica lia desde pequeno. *À meia-noite* é, na verdade, um gibi transposto para as telas. Desde as primeiras cenas, quando uma bruxa pede que os espectadores mais medrosos abandonem a sala, o filme usa artifícios de HQ, como a figura do “apresentador” da história, recurso comum nos gibis da EC Comics. O filme tem um ritmo vertiginoso, aceleradíssimo. As cenas se sucedem aos pulos, de um cenário para outro, sem muita enrolação. É pá-pum, um susto atrás do outro, uma surpresa a cada quadro. E se a narrativa é puro HQ, o tom é blasfemo até os ossos. É difícil acreditar que um jovem de 27 anos possa ter feito, no Brasil carola de 1963, um filme tão violentamente anticatólico. “Acreditar em quê? Num

símbolo? Numa força inexistente criada pela ignorância?”, diz Zé, apontando para um crucifixo na parede. Depois que o público viu Zé do Caixão comendo carne numa sexta-feira Santa e rindo da procissão que passava embaixo de sua janela, muita gente passou a acreditar que Mojica tinha, de fato, parte com o Demônio. Mas *À meia-noite* é mais que uma simples provocação: quando, no fim, Zé finalmente encontra os espíritos errantes e tem seu castigo, o filme renega tudo o que disse antes. Resta a dúvida: seria um filme radical ou conservador? O que fica: a primeira impressão, a de um Zé que desafia a Deus, ou a última, em que o divino finalmente castiga nosso herói? A verdade é que, desde que o filme foi lançado, todo mundo que sai de uma sessão de *À meia-noite levarei sua alma* sai zozinho... e perturbado.

André Barcinski



Cia. produtora: Apolo Cinematográfica
 Produção: Geraldo Martins, Ilídio Martins, Arildo Irvan
 Direção e roteiro: José Mojica Marins
 Fotografia: Giorgio Attili
 Montagem: Luiz Elias
 Cenografia: José Vedovato
 Música: Hermínio Gimenez
 Elenco: José Mojica Marins, Magda Mei, Nivaldo de Lima, Valéria Vasquez, Ilídio Martins, Arildo Irvan, Genê Carvalho, Vânia Rangel, Graveto, Robinson Aiello, Avelino Marins

São Paulo, 85 minutos, 35 mm, p&b

A MARGEM

1967, Ozualdo R. Candeias

Dizem às vezes que Candeias é um primitivo. Não sei o que isso significa, aplicado ao cinema, pelo menos depois de 1915. *A margem* é um filme que me impressionou muitíssimo quando o vi pela primeira vez, e que ainda hoje me impressiona. A primeira razão é que essa história de pobres que vivem às margens do rio Tietê tinha uma verdade que faltava a outros filmes. Quem o fez entendia a pobreza de maneira profunda, sabia vestir seus pobres, atribuir-lhes gestos que não significavam — isto é, que não eram signos dessa condição —, mas que eram. A segunda é que o cruzamento de sentidos era extremamente rico: a marginalidade não era um assunto exterior ao filme, mas sua substância mesmo. E para que isso acontecesse, o fato de a história se passar nas margens do rio era um achado raro.



A terceira, e talvez mais importante, é que a *mise-en-scène* de Candeias era extremamente original. Não penso tanto no achado narrativo de uma das histórias, que consiste em usar a câmera subjetiva. Mas nessa maneira de dispor os personagens, de fazer com que eles como

que flutuem na tela, como se o filme se referisse ao mesmo tempo a esse mundo real, da margem, e a um outro, imaginário, e como se os personagens pudessem habitar os dois ao mesmo tempo: o que lhes era reservado pelo mundo e aquele que criavam e no qual efetivamente sobreviviam. Não creio que isso seja primitivo. Eu chamaria a isso de poético. Não a poesia comandada pelo autor do filme, que transforma as coisas, mas essa que vem das coisas e que, pelo

talento, alguns raros cineastas conseguem fazer com que sua objetiva agarre e registre.

Inácio Araújo



Cia. produtora:

Produção, direção, roteiro e montagem:

Fotografia:

Música:

Elenco:

Nacional Filmes

Ozualdo R. Candeias

Belarmino Mancini

Luiz Chaves e Zimbo Trio

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

São Paulo, 96 minutos, 16 mm, p&b



VIAGEM AO FIM DO MUNDO

1967, Fernando Coni Campos



Fernando Coni Campos defendia a originalidade na criação artística. Concebia-a em termos de proposta, perspectiva, ponto de vista, estilo, meios e o que mais pudesse ajudar a formar uma visão distintiva. Uma vez surgidas personalidades como Jean-Luc Godard ou Glauber Rocha, cumpria ao cineasta procurar um caminho alternativo ao daqueles, ainda que ficasse aquém da possível genialidade de um ou outro. Só essa proposição já nos permitiria aproximá-lo da sensibilidade experimental que explodiria no final dos anos 1960. Os pontos de contato ultrapassam, porém, a mera comunhão de princípios. Embora tenha sido em grande parte fruto de uma produção precária, demorada e cheia de contratempos, *Viagem ao fim do mundo* já trazia no bojo de seu projeto original os elementos que o distinguiriam como um dos precursores imediatos do Udigrúdi.



Em particular, a sobreposição de vários níveis de enunciação e a de várias formas de linguagem contemporânea destróem paulatinamente a ideia de uma narrativa, mesmo que seja uma narrativa sofisticada como a dos cinemanovistas. Além disso, se o universo ideológico do filme ainda o insere no conjunto do Cinema Novo, há uma recusa à condenação pura e simples de meios (ou mídias) porque egressos da cultura de massa. A contracultura pode ser alienada, mas é expressiva em seus constituintes e sobretudo indicativa de um estado de coisas. O desencanto político convive com o caos da transformação inevitável. Não por acaso, a obra se instaura a partir do encontro casual de um *pocket book* de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em uma banca de revistas e prossegue incorporando fascismo, consumo, misticismo, pobreza... e, de forma pioneira e emblemática, o Tropicalismo (a trilha está povoada de clássicos do movimento, como “Alegria, alegria”, “Soy loco por ti America” e “Tropicália”). A certa altura, ouve-se uma possível autodefinição da obra: “O maior defeito deste filme és tu, espectador. Tu tens pressa de envelhecer. E o filme anda devagar. Tu amas a narração direta e nutrida. O estilo regular e fluente. E este filme e o meu estilo são como ciprestes que viram à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, murmuram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem. E caem”.

Hernani Heffner



Cia. produtora: Fernando Campos Produções Cinematográficas
Produção: Talula Campos e Massao Ohno
Direção e roteiro: Fernando Coni Campos
Fotografia: José Medeiros, Osvaldo de Oliveira, Afonso Beato e Cliton Vilela
Montagem: Renato Neumann
Música: Caetano Veloso
Elenco: Karim Rodrigues, Annik Malvil, Talula Campos, Jofre Soares, Fabio Porchat, Vera Viana, José Marinho, Walter Forster
Rio de Janeiro, 90 minutos, 35 mm, p&b

CÂNCER

1968/72, Glauber Rocha

... câncer de paixão, não deixar o pessimismo abater, não temer o anjo a cair, não calar jamais em tempo de secas, em tempo de fome, nunca cessar as apostas, tomar o dragão e beber com ele, não matar o pai, digerir o pai. *Câncer* é a fome de *Di*, a fome de *A Idade da Terra*, seu sonho futuro; o Cinema Novo, a fome do Cinema Marginal; o teatro, a fome do cinema; o cinema, a fome



do vídeo. Glauber traz em seus filmes o transe constante dessa fome de ser-tão: a arte e a vida, a estética e a política, o cinema e o vídeo, a visão e o corpo; seu cinema é para se comer porque é o sonho de si – visão em corpo, luz e projeção – em irradiação e presença. Há algum encontro possível com a história? Nossas raquíticas políticas culturais, vastas doses de amnésia e de pérolas aos porcos, primeiríssimas páginas dos jornalistas brasileiros, pastelarias, e que o ministério da cultura se transforme em ministério da fome e passe a pedir esmolas, assuma seu raquitismo. A cadente indústria cinematográfica nacional nos redimirá da decadência cultural? O anjo da história com os olhos arregalados, a boca dilatada, as

asas envergadas – prestes a alçar voo para o meio da tempestade, a ruína que do céu cai até seus pés. Há algum encontro possível quando a história nos chega como barbárie? *Câncer* é a violência que essa fome gera – multiplicação, circulação, soma e fragmentação. Interlúdio entre ser e devir; do teatro ao cinema, da ficção ao documentário e (re)voltar-se, revoar-se sobre nós sem se fazer representação antes de nos perguntar, pelo que sobra de abundância, o que se autorrepresenta enquanto assistimos ao filme. Não é somente o que o filme quer dizer, antes, porém, o que nós temos a dizer. No final da primeira sequência, Pitanga, que faz o papel do marginal negro, pergunta aos berros: “Quem descobriu o Brasil?”, como uma obtusa que, repercutindo, coloca em questão nossa presença no filme. A voz de Glauber, ora narrando, ora



intervindo, ora gritando, é a presença que nos chama. Essa presença é a nossa ausência alarmada; das improvisações dos atores à participação dos moradores do morro da Mangueira, tudo parece encontrar-se em presença do outro ante a diferença do outro. E nós, o que temos a fazer? A autoria em Glauber não é determinada pelo signo da subjetividade do artista, há nela algo que supera sua

autorreferência, sua mitificação; na loucura, na violência, na poesia, em toda a singularidade de seu cinema parece haver uma comunhão secreta, pronta para dissolver-se em nossas subjetividades, em nossas ideias. E quais constelações virão a desabar em nossas cabeças, quais cachoeiras, se sertões já são mares, e se sonho pode na garganta da fome vir, e miséria, medrar, e, mínimo, possibilitar o audiovisual como cabala desse encontro, porque o novo não tem data, é o enigma inevitável.

Pedro Paulo Rocha



Cia. produtora: Mapa Filmes, RAI (Radiotelevisione Italiana)
Produção: Gianni Barcelloni
Direção e roteiro: Glauber Rocha
Fotografia: Luís Carlos Saldanha
Montagem: Tineca e Mireta
Elenco: Odete Lara, Hugo Carvana, Antonio Pitanga, Eduardo Coutinho, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, José Medeiros, Luís Carlos Saldanha, Zelito Viana e o pessoal do morro da Mangueira
Rio de Janeiro, 86 minutos, 16 mm, p&b

HITLER 3º MUNDO

1968, José Agrippino de Paula

Difícil tarefa é enquadrar José Agrippino de Paula no panorama cultural brasileiro. Talvez seja nosso artista mais inóspito a esse tipo de cadastramento de que os bancos escolares, as enciclopédias e, por que não, os catálogos de mostras tanto necessitam. Zé Agrippino está além de seu tempo e de seu país. Ele é uma espécie de Leonardo



da Vinci do terceiro mundo. A comparação não é à toa. Esse artista escreveu livros absolutamente solitários dentro da tradicional literatura brasileira, propôs uma nova dramaturgia e fez um dos filmes mais inquietantes do nosso cinema: *Hitler 3º mundo*. Se *Panamérica*, seu romance mais conhecido, é uma espécie de Mona Lisa a rir cinicamente do universo pop, com Elvis perambulando por supermercados e beijos

em Marilyn, *Hitler 3º mundo* é sua *Anunciação*, uma obra para o futuro, visionária. Feito em caráter de urgência, no auge da repressão militar, o filme foi rodado na clandestinidade, e suas imagens, vistas hoje, são de uma atualidade aterrorizante. Basta lembrar de Jô Soares, atual apresentador de um programa de entrevistas na televisão, que é transformado em um samurai que tenta arranhar um aparelho de TV e, indignado, comete um haraquiri. Ou da



sequência em que o mesmo samurai coloca inúmeras crianças faveladas em uma Kombi. Ou mesmo da cena de um barco que não sai do lugar, com algumas pessoas remando e uma espécie de Cristo no comando. Essas imagens, e todas as que compõem *Hitler*, chegam a ser perturbadoras, e a cada projeção (foram sempre muito poucas, pois o filme nunca foi lançado comercialmente) parecem revelar novas informações sobre a humanidade filmada por Zé Agrippino. Cada vez parecemos mais com esses estranhos seres que nosso Da Vinci registrou com seu olhar agudo.

Vitor Angelo

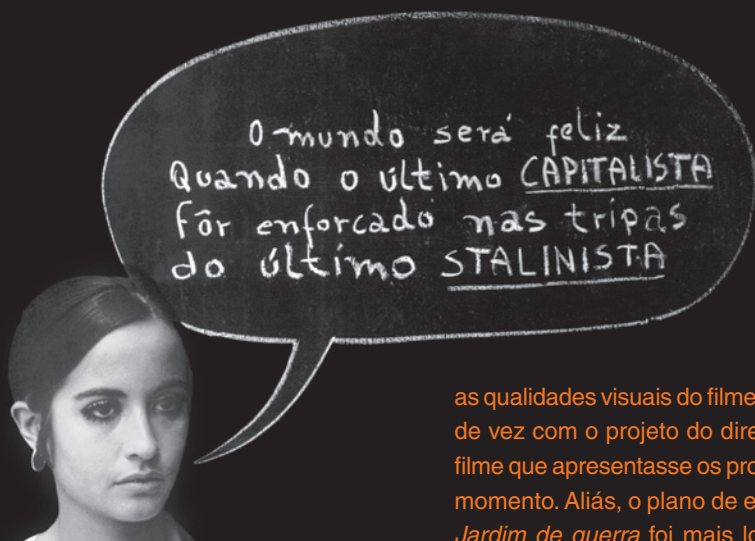


Produção, direção e roteiro: José Agrippino de Paula
Fotografia: Jorge Bodanzky
Montagem: Rudá de Andrade e Walter Luís Rogério
Cenografia: Sebastião de Souza
Música: Ivan Mariotti e Judimar Ribeiro
Elenco: Jô Soares, José Ramalho, Eugênio Kusnet, Luiz Fernando Rezende, Túlio de Lemos, Sílvia Werneck, Maria Esther Stockler, Ruth Escobar, Jairo Salvini, Danielle Palumbo, Jonas Mello, Carlos Silveira, Fernando Benini, Manoel Domingos

São Paulo, 90 minutos, 16 mm, p&b

JARDIM DE GUERRA

1968, Neville d'Almeida



Jardim de guerra foi injustamente condenado ao esquecimento pela pseudo-inteligência oficial; e pior, só resta uma cópia do filme sem os cortes da Censura, depositada pelo diretor em um arquivo carioca. O filme é resultado da rigorosa formação cinéfila de Neville d'Almeida – frequentador do Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte – e das economias do período em que o cineasta foi garçom em Nova York. Neville absorveu bem o “ideograma godardiano” e o colocou em prática com um estilo bastante pessoal. Bom gosto, boas ideias, bons planos, noção perfeita do tempo cinematográfico, direção segura e a habilidade habitual da câmera de Dib Lufti fazem de *Jardim de guerra* um filme superior à maioria das tentativas do cinema de autor da época – tanto do lado do Cinema Novo quanto do lado Udigrúdi. Após o lançamento no Festival de Cinema de Belo Horizonte, o filme foi recolhido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, que o considerou “inconveniente para o momento nacional”. Só foi liberado dois anos depois, com dez exigências de corte. Os planos excluídos não impediam o espectador (e a crítica) de conferir

as qualidades visuais do filme, mas acabavam de vez com o projeto do diretor de fazer um filme que apresentasse os problemas daquele momento. Aliás, o plano de esvaziamento de *Jardim de guerra* foi mais longe: o filme só conseguiu um lançamento comercial digno seis anos após sua realização. Uma olhada na lista de cortes – enquanto aguardamos a restauração da versão integral do filme – revela o quanto Neville estava empenhado em fazer um filme que fosse a expressão do seu tempo, não só esteticamente. A Censura



mandou cortar todos os pôsters e fotografias alusivos à Guerra do Vietnã e ao movimento feminista na China; em um deles mulheres aparecem desfilando e vemos no fundo um grande retrato, em outro, lemos em um cartaz: “Deus guarde a união dos povos americanos”.

Mandou cortar a fotografia de Guevara. Vários diálogos de Joel Barcelos também tiveram que sair: do panfletário “o corpo em chamas de Che Guevara ainda incendeia as Américas” ao esgrachado “América Latina também chamada América Latrina”; ou quando o ator responde em tom de deboche a Emanuel Cavalcanti dizendo “eu sou filho de Guevara”. E se na cópia disponível vemos um Antonio Pitanga bem comportado, na versão original o ator faz um discurso imitando os líderes do “poder negro” americano. Foi preciso cortar todo o resto do discurso depois que ele diz: “Pra vocês eu sou macaco, mas isso vai acabar...”. Um tema ainda em discussão também foi limado: quando Emanuel Cavalcanti fala, projetando um *slide*, sobre a necessidade de preservação do território do Amazonas, especificamente quando ele fala que o governo anda muito preocupado com o Amazonas e “nós protegemos o Amazonas”. Também ficou de fora o último plano, quando a frase “a revolução é permanente” aparece escrita em um quadro negro e envolta por um balão de história em quadrinhos que sai da cabeça de Joel. Eram questões que nem podiam ser pensadas.

Remier Lion



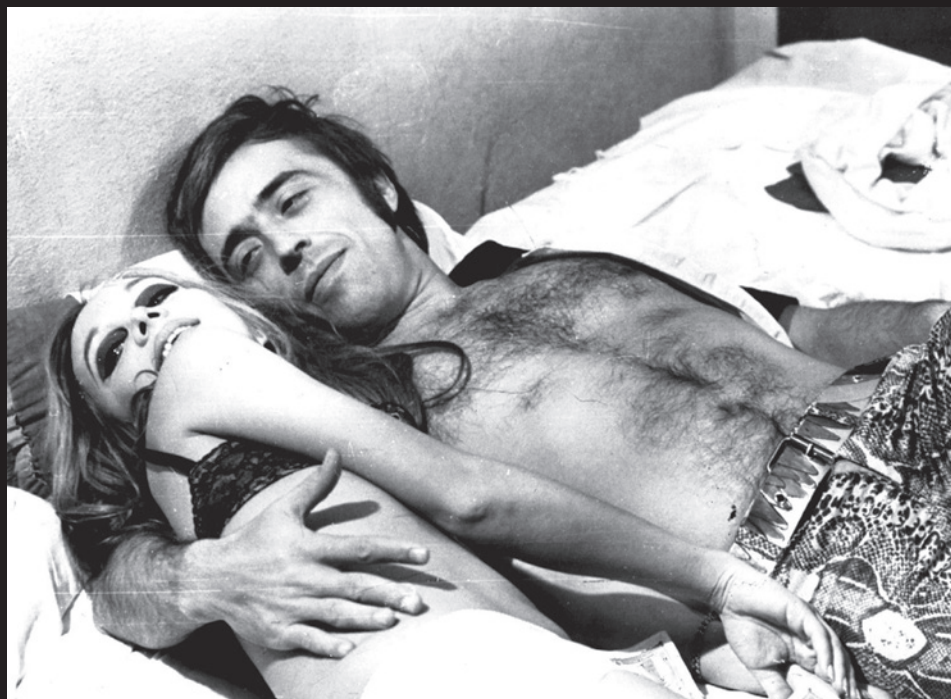
Cia. produtora:
Produção, direção e cenografia:
Roteiro:
Fotografia:
Montagem:
Música:
Elenco:

Neville d'Almeida Produções Cinematográficas
Neville d'Almeida
Neville d'Almeida, Jorge Mautner, Guará Rodrigues
Dib Lufti
Geraldo Veloso
Fernando Lona, Vidal França
Joel Barcelos, Maria do Rosário, Vera Brahim, Carlos Guima,
Ezequiel Neves, Paulo Goes, Dina Sfat, Guará Rodrigues,
Glauce Rocha, Jorge Mautner, Paulo Villaga, Antonio Pitanga
Nelson Pereira dos Santos, Emanuel Cavalcanti,

Rio de Janeiro, 100 minutos, 35 mm, p&b

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

1968, Rogério Sganzerla



Presente há décadas em todas as listas dos “melhores filmes brasileiros de todos os tempos”, *O Bandido da Luz Vermelha* é também o filme-manifesto do Cinema Marginal, embora cronologicamente *A margem*, de Ozualdo Candeias, seja anterior. Sganzerla, então com 22 anos, crítico do importante jornal *O Estado de São Paulo* e autor de um ótimo curta-metragem (*Documentário*), era o *enfant enragé* do cinema paulista, na época em grande desvantagem frente ao que era produzido no Rio de Janeiro. Levemente inspirado em um personagem verídico, *O Bandido da Luz Vermelha* é um desafio à estética e à política do Cinema Novo e a de Glauber Rocha em particular. Tem uma narrativa vertiginosa, para a qual muito contribuem a magnífica montagem e a inventiva trilha sonora dividida em três faixas simultâneas (a narração radiofônica de um programa policial, o solilóquio do protagonista e a música, ou melhor, as músicas). Se os enquadramentos remetem a Orson Welles e a Samuel Fuller, é também um filme-colagem, como então os melhores de Godard. Estamos distante do Cinema Novo, em que as referências principais são Rossellini, Visconti e Kurosawa. Não encontraremos aqui, portanto, nenhuma promessa de um mundo melhor, nenhuma utopia. O bandido, sua amante, o delegado, o político, o repórter, o cantor, todos são párias sociais sem esperança de salvação no mundo niilista do diretor. “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se estrumbica. E daí?” são as falas que fecham o filme. Lembremos que 1968 marcou, fora a revolução mundial dos jovens, um endurecimento da

ditadura militar brasileira, que passou de um regime de direita para um de extrema direita. O período que antecedeu esse fato foi paradoxalmente de grande vitalidade artística, produzindo o Tropicalismo, o Cinema Novo, o Teatro Oficina. Mas é igualmente um período de caos e incertezas. Sob esse ponto de vista, *O Bandido da Luz Vermelha* é também exemplar, pois transmite com grande talento e comunicabilidade um certo “clima” de pânico, essencial para que se entenda o período.

João Carlos Rodrigues

Cia. Produtora:

Direção, roteiro e seleção musical:

Produção:

Fotografia:

Montagem:

Elenco:

Distribuidora de Filmes Urânio Ltda.

Rogério Sganzerla

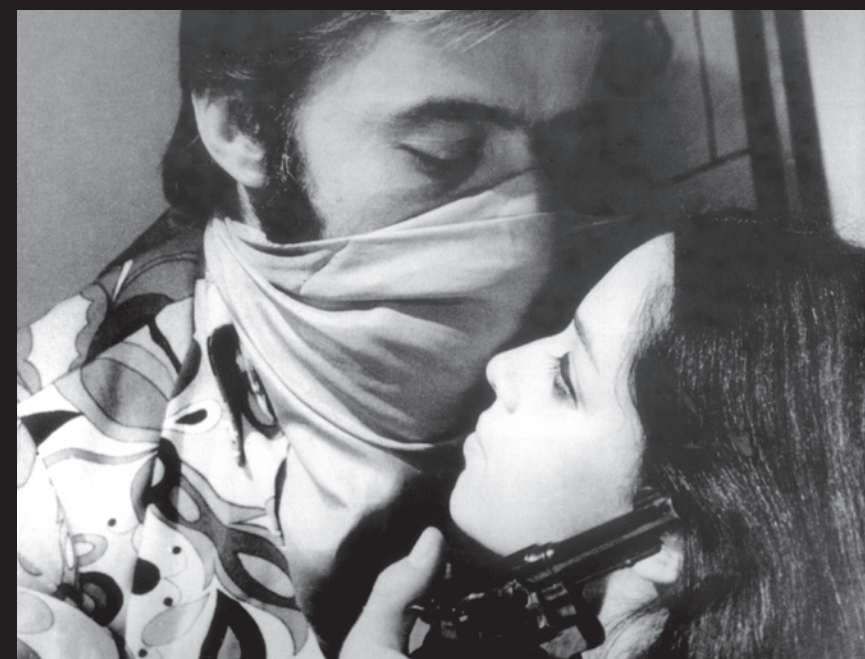
José da Costa Cordeiro, José Alberto dos Reis e Rogério Sganzerla

Peter Overbeck

Silvio Renoldi

Paulo Villaça, Luiz Linhares, Helena Ignez, Pagano Sobrinho, José Marinho, Ezequiel Neves, Roberto Luna, Sérgio Mamberti

São Paulo, 92 minutos, 35 mm, p&b



DESESPERATO

1968, Sérgio Bernardes Filho



Um letreiro nos informa: estamos em 1968, provavelmente logo antes do “golpe dentro do golpe”, o AI-5. Nesse mundo, vive o escritor Antônio, recluso em sua bela casa e em seu enlace matrimonial com uma mulher bem mais nova que ele, de nome Marisa. Antônio termina de escrever um livro diferente dos que costumava: o tema de seu novo trabalho é o patriotismo, e o grande herói da narrativa é Severino, líder popular que dá o sangue à pátria por ideais de liberdade. Apesar de ficar obcecado pela ideia de revolução de seu personagem, Antônio vive em meio ao tédio burguês dos altos círculos, para onde é levado pela esposa. O grande tema do filme, vamos percebendo aos poucos, é a alienação do intelectual de classe alta diante de um mundo em estado de ebulição (vemos cenas reais das passeatas de estudantes em 1968), do qual ele efetivamente não faz parte. Com lentos *travellings* para



os lados e para a frente, Sérgio Bernardes Filho filma o impasse do intelectual diante do mundo: no filme, o dilema do escritor entre o subjetivo e a militância se passa através da vida com a esposa, pintada sempre como o relacionamento ideal, mas que não supre a urgência do momento. Em um luxuoso coquetel, quando mais nada parece relevante, Antônio assassina um figurão militar, em um ato mecânico e estilizado. Mas *Desesperato* é menos um olhar crítico sobre a falência da burguesia que um sintoma do isolamento do artista diante de uma sociedade mutante, que ele não compreende muito bem.

Ruy Gardnier



Cia. produtora:	SW Bernardes Produções Cinematográficas
Produção e direção:	Sérgio Bernardes Filho
Roteiro:	Sérgio Bernardes Filho e Leopoldo Serran
Fotografia:	Edson Santos
Montagem:	Gilberto Bernardes Macêdo
Cenografia:	Geraldo Andrada
Elenco:	Marisa Urban, Ítalo Rossi, Norma Bengell, Raul Cortez, Ferreira Goulart, Fernando Campos, Nelson Xavier, Mário Lago
Rio de Janeiro, 85 minutos, 35 mm, p&b	

RITUAL DOS SÁDICOS (O DESPERTAR DA BESTA)

1969, José Mojica Marins



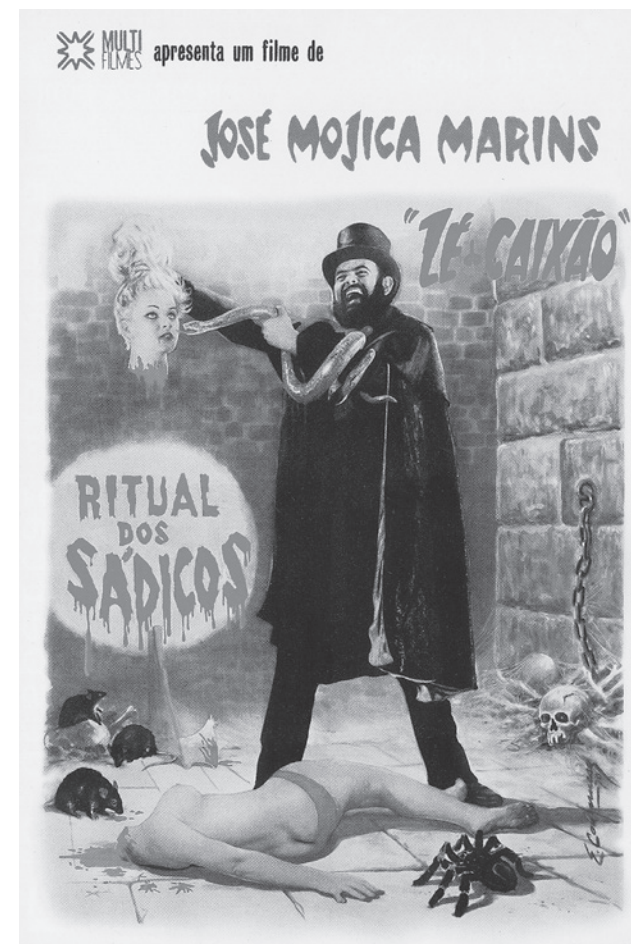
Graças a um comentário de Glauber Rocha, Mojica é conhecido como um dos maiores cineastas nacionais. Mas graças também a esse comentário, estará sempre associado a ele um adjetivo que pesa demais quando repetido erroneamente aos quatro ventos: o de “primitivo”. Inevitável, então, que se compre gato por lebre e que Mojica seja vendido por produtores pouco perspicazes apenas como um cineasta *trash*. A maior prova em contrário dessa vaga pitoresca continua sendo seus filmes. Selvagens, inconformados,

gratuitos, absolutamente criativos e livres, são eles, antes de tudo, que ainda respondem a pergunta sobre a genialidade do diretor. *Ritual dos sádicos* (ou *O despertar da Besta*, como ficou conhecido depois da celeuma de censura pela qual o filme passou em 1968) é simplesmente o melhor de todos os exemplos para romper com o estigma de primitivo (significando “primário”, “pobre” em linguagem) e *trash* (que deriva do primeiro estigma). Nem tanto pela temática pretensamente intelectual: um psiquiatra discute com seus colegas de profissão uma experiência feita com pessoas de diversos extratos sociais que acreditaram ter se injetado LSD e que, unicamente por autossugestão, deram vazão às mais loucas alucinações a partir da figura do Zé do Caixão. Dessa discussão, partem inúmeros *flashbacks*, que servem para ilustrar a tese do psiquiatra, com cenas fortes, delirantes e absurdas. Mas se Mojica é gênio, ele o é antes de tudo por sua incrível habilidade cinematográfica. Há lances de montagem geniais em *O despertar da Besta*, especialmente os que filmam em plano e contraplano o encontro de dois corpos, como se a câmera saísse de dentro da boca de uma mulher



e fosse acabar na do homem. Ou então a forma psicodélica e sem nenhum crivo moral com que o diretor filma – em cor – as cenas das alucinações de suas quatro cobaias, de choque imediato porque de-rivam dos instintos básicos de sexo, violência, crueldade etc. A verdade é que a *acid trip* não existe: tudo está na cabeça dos participantes. E do espectador, óbvio, pois o LSD aqui é a metáfora da experiência cinematográfica.

Ruy Gardnier



Cia. produtora:

Produção:

Direção:

Roteiro:

Fotografia:

Montagem e edição:

Assistente de montagem:

Elenco:

Ovni Indústria Cinematográfica, Fotocena Filmes, MM S/C Ltda.

José Mojica Marins, Giorgio Attili, George Michel Serkeis

José Mojica Marins

Rubens F. Lucchetti

Giorgio Attili

Luiz Elias

Nilcemar Leart

José Mojica Marins, Sérgio Hingst, Ozualdo R. Candeias, Andréa Bryan, Lurdes Vanucchi Ribas, Mário Lima, Maurice Capovilla, João Callegaro, Carlos Reichenbach, Roney Wanderley, Jairo Ferreira

São Paulo, 91 minutos, 35 mm, p&b e cor

METEORANGO KID, O HERÓI INTERGALÁTICO

1969, André Luiz Oliveira



As imagens vêm da Bahia, cidade de Salvador. Saído da “boca do inferno”, nome dado aos filmes produzidos no período áureo da estética marginal, na capital baiana, *Meteorango* retrata a revolta de um rapaz de classe média. Lula é o universitário cuspidor de fogo nas tradições, enquanto erica o gosto pela meta-referência à produção da época e pela pura curtição do fazer cinema. Procedimentos que representam alguma liberdade e que fazem o nosso tempo mergulhar naquele tempo. Demonstrado por mais esta mostra, nosso passado recente, em cinema, tem quase sempre o mesmo endereço: o da “esculhambação” dos pós-novos. No meio do caldeirão da Tropicália, o filme tem o facho da leitura, a visão fenomênica de compor o painel de época ao misturar improviso, ficção e documentário (este, escondido, encenado, mas comentado, em citação). A obra é organizada em várias situações distintas, quase sempre envolvidas em humor e escatologia, em exagero e estranhamento. Logo nas primeiras imagens, Lula é o rapaz que anda de trás para a frente, em “câmera a ré”, ou melhor, é o Jesus trepado no coqueiro, que volta à cruz para agonizar. Vemos sangue, suor e suplício em meio aos créditos iniciais, e em seguida aparece a frase “esse filme é dedicado aos meus cabelos”. Lula é o meteorango universitário em busca de aventuras. Um baiano *kid* que acorda tarde e não faz nada na vida, “um vagabundo”, como diz a doméstica que o desperta todas as manhãs. É um giro pela cidade, é o sonho de matar o pai e a mãe vestido de Batman, é uma referência a Glauber e a Sganzerla, é um soco na câmera, é a roda de fumo na casa do amigo (onde ouvimos “Assim falou Zarathustra”, de Richard Strauss, em 2001, de Kubrick), é a irreverência no velório, quando bate a cinza do cigarro na cara do defunto, é o percurso de Lula de olho nos inventores e de braços abertos para a diversão.

Luiz Otávio de Santi



Cia. produtora:	ALO Produções Cinematográficas
Produção, direção e roteiro:	André Luiz Oliveira
Fotografia:	Vito Diniz
Montagem:	Márcio Cury
Cenografia:	José Wagner e Édson Grande
Música:	Moraes & Galvão
Elenco:	Antônio Luís Martins, Carlos Bastos, Milton Gaúcho, Manoel Costa Junior, Antonio Vianna, Nilda Spencer, Ana Lúcia Oliveira, João Di Sordi, Caveirinha, Sônia Dias, José Wagner

Bahia, 85 minutos, 35 mm, p&b

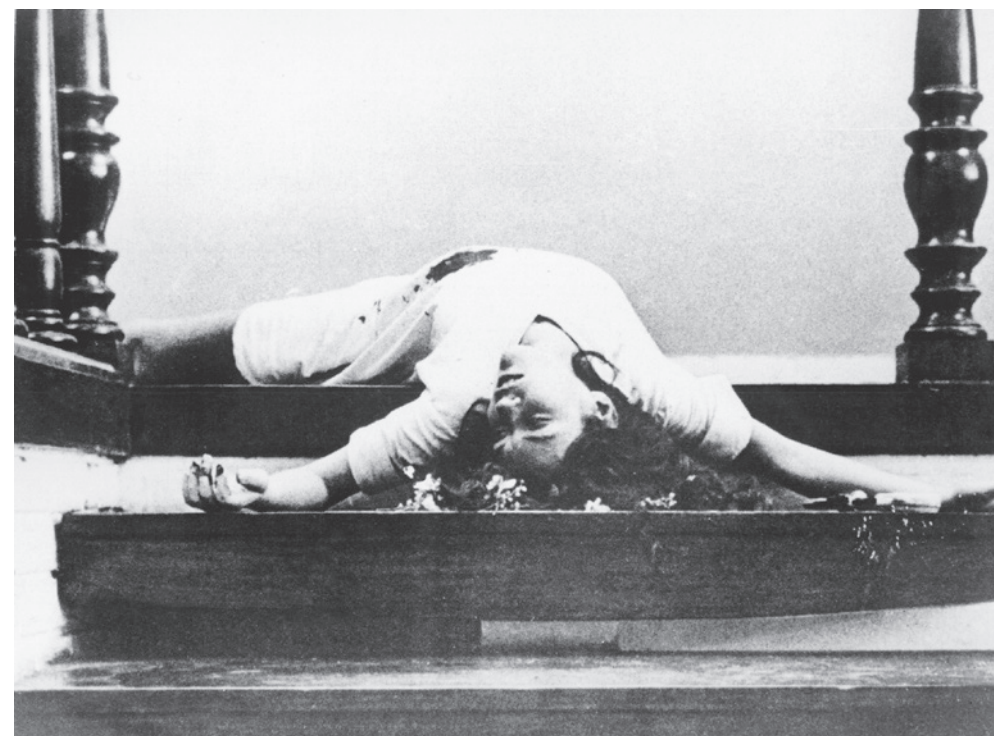


MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA

1969, Júlio Bressane

Matou a família e foi ao cinema permanece uma obra essencial do cinema moderno brasileiro. Com maestria incomum, o diretor consegue fazer o filme gravitar, o tempo todo e perigosamente, entre o burlesco e o dramático, o clichê e o sublime, a vida social e o olhar lançado à intimidade dos personagens – que, no entanto, jamais são psicologizados. Os planos, melancólicos e claustrofóbicos, em extraordinário preto-e-branco, reelaboram mais o cinema mudo (sobretudo brasileiro) do que refletem as referências obrigatórias das *nouvelles vagues* dos anos 1960. A montagem dispersa as linhas narrativas ao longo do filme, “alienando” programaticamente as partes do conjunto, cujo diagnóstico geral é o trauma da ineficácia transformadora da arte (a matança da família precede a ida ao cinema; o disco estragado devolve a realidade ao espectador etc.). A nota política a respeito do regime de terror no Brasil e o anseio muito *sixties* de desorganização da moral cotidiana, de destruição da família e de desrepressão do afeto mantêm seu impacto e sua emoção. Não tanto pelo registro histórico ou pela clarividência sociológica, mas pelo visionarismo cinematográfico do diretor, que foi capaz de transformar um argumento de base naturalista e melodramática em uma das mais belas tragédias brasileiras.

Alcino Leite Neto



Cia. produtora:	Júlio Bressane Produções Cinematográficas
Produção, direção e roteiro:	Júlio Bressane
Fotografia:	Thiago Veloso
Montagem:	Geraldo Veloso
Elenco:	Márcia Rodrigues, Renata Sorrah, Antero de Oliveira, Vanda Lacerda, Paulo Padilha, Rodolfo Arena, Maria Rodrigues
Rio de Janeiro, 80 minutos, 35 mm, p&b	

UM HOMEM E SUA JAULA

1969, Paulo Gil Soares e Fernando Coni Campos

Matéria de memória, o romance de Carlos Heitor Cony, na época um escritor censurado, hoje um venerável membro da Academia Brasileira de Letras, foi publicado em 1962. Antes do golpe militar, portanto. Tem uma epígrafe do cineasta Ingmar Bergman ("o amor é horrível ocupação") tirada do filme *Sorrisos de uma noite de amor*, uma comédia. O livro não tem nenhum humor especial, embora seja pleno de um erotismo latente, tipicamente católico. Começou a ser filmado em 1967, com direção de Paulo Gil Soares, ex-assistente de Glauber Rocha, que estrearia assim no longa-metragem. A produção era de João Bennio. Uma crise até hoje pouco esclarecida levou à interrupção das filmagens e à saída do cineasta. Um ano depois a produção foi retomada, agora sob o comando de Fernando Coni Campos, também estreante, sob o título *Um homem e sua jaula*. Nos créditos não constam o nome do roteirista nem do diretor, funções hoje diplomaticamente atribuídas a ambos.

O livro se divide em quatro partes, com três narradores. No filme, foi eliminado um deles, Selma, em torno da qual tudo acontece. O que ela pensa, os espectadores não saberão. Só o que pensam dela. (Esse personagem surge apenas em cenas sem diálogo.) Também ausentes os *flashbacks* e outras recordações da vida pregressa. As narrativas na primeira pessoa, por comentar fatos que já se passaram para os personagens, mas que para a plateia estão se passando no exato momento em que são vistos, buscam no filme uma função equivalente. Apesar disso, estamos com certeza diante de uma adaptação fiel, com as qualidades e defeitos da obra original. Tudo flui muito tranquilamente, sem solavancos, sensual embora não eroticamente, com bons momentos na fotografia e nas interpretações. Não parece obra feita por dois autores tão diferentes, e quem conhecer bem a filmografia de ambos perceberá que é mais Campos do que Soares.

João Carlos Rodrigues



Produção: Tallulah Filmes
Direção e roteiro: Paulo Gil Soares e Fernando Coni Campos
Fotografia: Leonardo Bartuti
Montagem: Alberto Salvá
Elenco: Hugo Carvana, Esmeralda Barros, Armando Barroso, Helena Ignez, Joel Barcellos, Jofre Soares, Luiz Carlos Miele, Tallulah Campos
Rio de Janeiro, 73 minutos, 35 mm, p&b



O ANJO NASCEU

1969, Júlio Bressane

Durante um longo tempo Glauber Rocha deu a entender que *O anjo nasceu* seria uma mera imitação de *Câncer*, de sua autoria, por serem ambas obras não convencionais, protagonizadas por personagens marginais (um branco e um negro). Como a produção glauberiana, também filmada em 1969, só foi exibida nos anos 1980, e a de Bressane chegou às telas logo depois de finalizada, ficamos nós – pesquisadores, críticos e espectadores – quase uma década sem



saber como reagir. O fato é que os dois filmes, apesar das aparências, assemelham-se um ao outro tanto quanto um ovo e um espeto. Aqui estamos bem distantes da câmera frenética e das falas caudalosas, improvisadas e barrocas do diretor baiano. O radicalismo de Júlio Bressane é muito mais cerebral e, em vez de tentar envolver o espectador, abandona-o solitário na poltrona da sala de projeção.

Tudo neste filme parece premeditar um crime: o assassinato da gramática cinematográfica tradicional. Nunca se tinha ousado tanto no cinema brasileiro. E a resposta foi brutal: na pré-estreia carioca, o filme foi vaiado pela plateia de experientes cinéfilos do lendário cinema Paissandu. *O anjo nasceu* começa com a tela inteiramente negra: não se vê nada, mas se escuta música. No decorrer da narrativa, entretanto, é a imagem que ganha força (matematicamente limitada pelos estranhos e belos enquadramentos): os diálogos pouco ou nada acrescentam. O filme termina com um carro que some pela estrada, mas a câmera, em vez de segui-lo, continua na estrada vazia por longos minutos, e um baião de Caymmi fala da imigração nortista para o Sudeste. Apesar de nada estar acontecendo, qualquer espectador inteligente verá que o diretor comenta a origem e o destino dos personagens, dois marginais que roubam e matam aparentemente sem causa. É um clássico da antiobviedade.

João Carlos Rodrigues



Cia. produtora:

Produção, direção e roteiro:

Fotografia:

Montagem:

Cenografia:

Música:

Elenco:

Júlio Bressane Produções Cinematográficas

Júlio Bressane

Thiago Veloso

Mair Tavares

Guará Rodrigues

Guilherme Magalhães Vaz

Hugo Carvana, Milton Gonçalves, Norma Bengell,
Carlos Guima, Neville d'Almeida, Maria Gladys

Rio de Janeiro, 82 minutos, 35 mm, p&b



O PROFETA DA FOME

1969, Maurice Capovilla

“Nem só de pão vive o homem”, diz o letrero em *O profeta da fome*, e, de fato, a próxima imagem nos remete ao circo. O que vemos a seguir define bem um dos problemas que Capovilla pretende discutir: o circo, aqui, também é o universo do precário, do inevitavelmente miserável e postiço; o circo como produto e signo do meio, em que o público, uma meia dúzia de gatos-pingados, projeta seus preconceitos e frustrações reais.

(E então pode-se perguntar: até que ponto a construção de uma analogia dessa realidade com a do cinema brasileiro pode/deve ser estabelecida?) A fachada do estúdio, a lona rasgada aqui e ali, meio caída, já anuncia a tragédia. Quando a apresentação começa, vemos o domador de leões entrar no picadeiro iluminado à meia-luz – e o que bem poderia sugerir ao espectador um estranho aceno expressionista em uma fita tão marcada pelo despojamento, na verdade é mais um elemento da fabricação da farsa: somente pelo contorno da fera o público



não consegue perceber que não se trata de um leão em cena, mas de um ator vestido como tal, animado pelo rugido que vem da vitrola. A conclusão é que o disco está arranhado, o leão repete estranhamente o mesmo rugido – e o patético é inevitável: o domador fica sem ação e o público se revolta com a debilidade do espetáculo, quebrando o frágil cercado, jogando as cadeiras para o alto. Inicialmente inspirado na “Estética da Fome” de Glauber Rocha, marcadamente dialogando com o imaginário marginal do lixo, *O profeta da fome*, mais do que encontrar, parece propor um novo e necessário caminho: é preciso se reinventar; nesse circo, como está, tudo é falsificado, fingido ou degradado; só é verdadeira a agonia da fome – que, por fim, se faz expressão voluntária.

Juliano Tosi

Cia. produtora: Fotograma Filmes
Direção: Maurice Capovilla
Roteiro: Maurice Capovilla, Fernando Peixoto, Hamilton Almeida
Fotografia: Jorge Bodanzky
Montagem: Sylvio Renoldi
Cenografia: Flávio Império
Música: Rinaldo Rossi e Adauto Santos
Elenco: José Mojica Marins, Maurício do Valle, Sérgio Hingst, Júlia Miranda, Jofre Soares, Adauto Santos, Heládio Brito, Flávio Império, Mario Lima, Lenoir Bitencourt, Angelo Mataran, Wilson Evangelista, Luiz de Abreu, Jean-Claude Bernardet, Fuxico, Hamilton Almeida

São Paulo, 93 minutos, 35 mm, p&b

CAVEIRA MY FRIEND

1970, Alvaro Guimarães

Nos anos 1960, o cinema brasileiro apresenta dois surtos significativos na Bahia: o chamado Ciclo Baiano de Cinema, entre 1959 e 1963, com filmes cuja temática social segue a linha do Cinema Novo (*Barravento*, de Glauber Rocha; *A grande feira* e *Tocaia no asfalto*, de Roberto Pires; *O caipora*, de Oscar Santana, entre outros); e o *Underground* (ou *Udigrúdi*) na segunda metade dos anos 1960, quando surgem os longas *Caveira my friend*, de Alvaro Guimarães, e *Meteorango Kid*, o *herói intergalático* (1969), de André



Luiz Oliveira, e o média *Voo interrompido* (1969), de José Umberto, filme-poema dilacerador que busca inspiração no cinema-poesia de Pasolini. *Caveira my friend* caracteriza-se pelo rompimento dos postulados cinemanovistas em favor de um cinema livre de amarras ideológicas, propondo a iconoclastia e o desbunde como formas de contestação. A proposta está explícita na estrutura narrativa, desarticulada dos cânones tradicionais do desenvolvimento do discurso fílmico. Uma extensão, no plano cinematográfico, do trabalho teatral de Alvaro Guimarães (a desmistificação do espetáculo em *Uma obra do governo*, de Dias Gomes, e a abertura para o “choque”), *Caveira my friend* tem uma tênue fábula (a ação dos assaltantes) que se estilhaça em planos contemplativos, nos quais a falta de perspectiva, o desânimo e a *nonchalance* parecem ser as forças motrizes que regem o dínamo estrutural da ação e da inação, sístole e diástole. A forma é, aqui, resultante (e reflexo) da ausência de conteúdo; em *Caveira my friend* o conteúdo é a forma.

André Setaro

Cia. produtora: Lauper Filmes
Produção: Joaquim Guimarães e Orlando Senna
Direção: Alvaro Guimarães
Roteiro: Léo Amorim, Ivan Leão, Alvaro Guimarães
Fotografia: Sérgio Maciel
Montagem: Glauco Mirko Laurelli
Elenco: Nonato Freire, Baby Consuelo, Sônia Dias, Manoel Costa, Nilda Spencer, Gessy Gesse, Maria da Conceição Senna
Rio de Janeiro, 86 minutos, 16 mm, p&b

O HOMEM DO CORPO FECHADO

1972, Schubert Magalhães

Pela segunda vez, este filme é incluído entre os filmes característicos do Cinema Marginal brasileiro. No entanto, não se trata de uma obra que se filie a esse movimento, marcadamente paulista e carioca, mas que manteve relações com ele, na medida em que foi contemporânea e apoiou-se na mesma base de produção.

O filme é de 1972, quando já se esgotava o Cinema Novo e a produção cinematográfica nacional buscava outros rumos, pressionada pela censura do regime militar e pela necessidade de se autossustentar, oferecendo ao público um produto mais comunicativo e menos politizado.

Sendo uma produção de concepção intrinsecamente mineira, resultado de um movimento tardio de cineclubistas e críticos que se aventuravam na realização cinematográfica, imaginávamos um filme que tivesse a ver com o nosso substrato cultural. A inspiração que imediatamente nos conduziu foi a grande literatura de Guimarães Rosa e o universo mítico do *Grande Sertão*, que já tinham rendido um bom filme paulista, rodado em Minas, com gente mineira no elenco e na produção: *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos.

O homem do corpo fechado optou, porém, mais pelo *páthos* rosiano, o mundo do *Grande Sertão*, do que pelos dilemas metafísicos e existenciais tornados sensíveis pelo intelectual universalista que era Rosa. Ao contrário, o conflito fundamental foi buscado no cotidiano mineiro, mas solucionado à maneira dinâmica do *western*, com muitas cavalgadas, lutas corporais e duelos, tendo por fundo a geografia inóspita e o horizonte imenso.

A opção se mostrou acertada em todos os sentidos. O filme foi visto na época – avaliação que resiste até hoje – como uma obra genuinamente mineira, com características originais da nossa humanidade e do nosso ambiente natural e cultural, magnificamente traduzidas pelos elementos constitutivos da obra cinematográfica, como atuação, fotografia, música, cenários e figurinos ordenados por uma direção e uma montagem vigorosas.

Isso só foi possível porque pudemos contar, para montar a produção em bases profissionais, com a infraestrutura do cinema brasileiro daqueles anos, instalada no Rio e em São Paulo, que nos forneceu quadros e metodologias do Cinema Novo, da pornochanchada e do Cinema Marginal.

Victor Hugo

Cia. produtora:	Filmes D'El-Rey Ltda.
Direção, argumento e roteiro:	Schubert Magalhães
Direção de produção:	Ivan de Souza
Fotografia:	Oswaldo de Oliveira
Música:	Tavinho Moura
Montagem:	Mário Carneiro
Elenco:	Roberto Bonfim, Esther Mellinger, Milton Ribeiro, Angelito Mello, Lorival Pariz, Jorge Karan, Ruy Polanah, Emanuel Cavalcanti, Jota Dângelo, Renato Andrade, Ivan de Souza, Miro Reis, Álvaro Cordeiro, Ernesto Moura, Sérgio Ricci, Assis Horta, Zenon Pinto, Geraldo Neves, Antônio Araújo, Geraldo Prudêncio, moradores de Conselheiro Mata, Senhora da Glória, Monjolos e Rodeador

Minas Gerais, 91 minutos, 35 mm, cor



SAGRADA FAMÍLIA

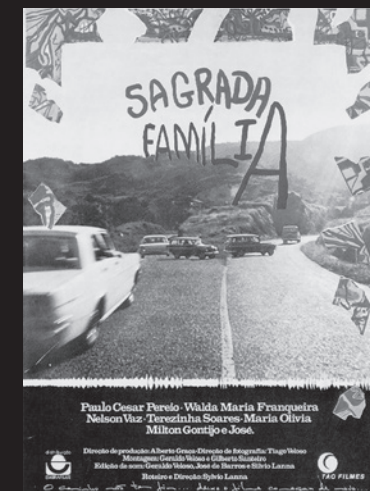
1970, Sylvio Lanna

Sylvio Lanna pertence à anticonvencional família Udigrúdi mineira. Estreia no Festival JB-Mesbla de 1967 com o curta *Roteiro do gravador*. Três anos depois, durante uma temporada lisérgica na casa do montador Geraldo Veloso, refaz a experiência do protagonista do filme e sai registrando sons num gravador. Esse material, captado com a ajuda de José Sette de Barros, vai ser a trilha de *Sagrada família*. “*Sagrada família*, hoje, já pode se prestar a exames arqueológicos de investigadores que se interessem pela pré-história da contracultura brasileira”, escreve Geraldo Veloso em um texto inédito, encontrado nos arquivos da Cinemateca do MAM/RJ, onde o filme foi montado. O talento subversivo de Sylvio Lanna deslocou a atenção geral para o som do filme – que não tem nenhuma relação com a imagem. A banda sonora de *Sagrada família* transformou-se em uma prova da audácia do diretor. Quanto às imagens, tudo começou em 1969, quando o diretor e Andrea Tonacci (que também fotografou o primeiro curta de Lanna) se associaram à Total Filmes para levar adiante os projetos do primeiro longa-metragem de ambos. No par ou ímpar decidiram que Lanna sairia na frente. A dupla de cineastas/produtores chegou a imprimir “títulos de participação” de “Ilegítima defesa” (que se chamava “Decúbito dorsal” e depois virou *Sagrada família*) para vender a parentes ricos, usineiros e políticos de Minas. O filme também recebeu recursos da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Tonacci tinha a câmera. *Bang bang* foi filmado na sequência, e muito se fala das semelhanças entre os dois filmes. Equipe, ator principal, *mise-en-scène*. A ação do filme de Lanna é um pouco indecifrável para o espectador despreparado. Apresenta uma família burguesa que abandona o conforto da cidade e viaja para o interior. No meio do mato a “sagrada família” perde a noção de classe e experimenta a barbárie. No processo que vai das filmagens à finalização do filme, Sylvio Lanna também parece refazer, de certa maneira, o caminho maldito da família que aparece na tela. As gravações do cineasta podem ser ouvidas como o diário dessa “viagem”.

Remier Lion

Cia. produtora:	Total Filmes
Produção executiva:	Alberto Graça
Direção e roteiro:	Sylvio Lanna
Fotografia:	Thiago Veloso
Montagem:	Geraldo Veloso, Sylvio Lanna, José Sette de Barros
Elenco:	Paulo César Pereio, Néelson Vaz, Wanda Maria Franqueira, Terezinha Soares, Milton Gontijo, Maria Olívia

Rio de Janeiro, 85 minutos, 16 mm, p&b



REPÚBLICA DA TRAIÇÃO

1970, Carlos Alberto Ebert



A sombra de *Terra em transe* (1967) é inegável em várias obras do Cinema Marginal. Seja para ironizar o épico barroco, como faz Rogério Sganzerla na sequência em que prostitutas festejam a morte de J. B. da Silva (*O Bandido da Luz Vermelha*, 1968) – a música de candomblé remete à abertura do filme de Glauber –, seja realizando uma espécie de segunda versão, extremamente respeitosa, como é o caso de *Desesperato* (Sérgio Bernardes Filho, 1968) ou ainda fazendo citações

e criando um diálogo intenso como em *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1968).

República da traição pertence a esse grupo de filmes que remete diretamente a *Terra em transe*. Pela própria trama, que gira em torno de um casal que vai à fictícia República de Maraguaya montar um aparelho terrorista para desestabilizar o governo; ao buscar apoio da população, o casal é delatado, o que acarreta a morte do homem e a fuga da mulher, depois presa e torturada. O filme começa com um *flashback*: a prisão e a tortura da guerrilheira, sequência marcada pela câmera na mão e pelas mais cruas imagens da história do cinema brasileiro.



A relação entre *República da traição* e *Terra em transe* se dá de forma pendular,

ora apelando ao deboche, ora ao respeito. Se o revolucionário interpretado por Antônio Pedro, que morre pateticamente, é mais um boçal da vasta galeria criada pelos filmes do Cinema Marginal, o personagem negro interpretado por Zózimo Bulbul, cooptado pelo casal mas que depois os entrega à polícia, tem algo do trágico grandioso presente na obra-prima de Glauber, em especial quando morre na praia.

A *mis-en-scène*, entretanto, não obedece a essa lógica pendular e quase sempre tende a ser meticulosa no enquadramento, na movimentação dos atores e da câmera. São exemplos disso a sequência inicial na igreja com a guerrilheira espionada por um agente das forças repressivas, e aquela em que os guerrilheiros, chegando à pequena cidade, observam a população em busca de um aliado e encontram o personagem negro, ou ainda a da morte desse personagem na praia. Ideologicamente, a ligação ambígua dos guerrilheiros brancos com o popular



negro critica – ainda que ela pudesse ser melhor trabalhada – as relações sociais e étnicas em uma situação política de exceção, pois ele é cooptado em nome da política mas exerce funções domésticas na casa dos dois e mantém uma relação amorosa com a personagem de Vera Barreto Leite, acabando por denunciá-la. *República da traição* foi censurado e nunca foi lançado comercialmente, transformando-se em mais um filme mítico do cinema brasileiro. Pouquíssimo visto, não teve repercussão cultural e artística, merecendo atenção apenas em artigos e entrevistas de Carlos Reichenbach e Jairo Ferreira.

Arthur Autran



Cia. produtora: Ebert Polopoli Produções Cinematográficas
Produção: Cláudio Polopoli
Direção: Carlos Alberto Ebert
Roteiro e fotografia: Carlos Alberto Ebert e Cláudio Polopoli
Montagem: Jovita Pereira Dias e Carlos Alberto Ebert
Elenco: Vera Barreto Leite, Zózimo Bulbul, Antônio Pedro, Antonio Pitanga, Selma Caronezzi, Benê Silva e Cláudio Mamberti
Rio de Janeiro, 90 minutos, 35 mm, cor



OS MONSTROS DE BABALOO

1970, Elyseu Visconti



OS MONSTROS DE BABALOO

Os monstros de Babaloo deve ser urgentemente reavaliado. Realizado em 1970, mesmo ano em que a lendária produtora Belair iniciou suas atividades no Rio de Janeiro, foi no entanto produzido, escrito e dirigido pelo próprio diretor, Elyseu Visconti. É grande a identidade com os filmes de Sganzerla e especialmente com *A família do barulho* (Bressane), que *Os monstros de Babaloo* ao mesmo tempo anuncia e suplanta. Esta é uma das obras mais debochadamente grotescas de toda a cinematografia mundial. Um filme pantagruélico. Antevê John Waters, o rei do *trash*, inclusive na caracterização de Wilza Carla, que já é *divine* antes da própria Divine. Corre paralelo à obra da fotógrafa americana Dianne Arbus, precursora da estética do feio e do esdrúxulo. Simultaneamente homenageia, critica e debocha a chanchada carioca nos improvisos do elenco impecável, misto de atores amadores, populares e experimentais. Destaque para a dupla formada pela já citada Wilza e a imortal Zezé Macedo (qualquer semelhança com o *Gordo e o Magro* será mera coincidência?). São antológicas as cenas de glotoneria da primeira (come, em um plano-

sequência, uma lata de goiabada e dois queijos-de-minas; depois ataca os salgadinhos da confeitaria Colombo com a fúria de uma orca assassina) e o número musical da segunda (a mulher mais feia do mundo se chama Frineia, o protótipo da beleza na Grécia antiga). Diz a lenda que a cena em que a patroa quebra o braço da empregadinha foi pra valer, dado o entusiasmo das duas atrizes. Metáfora da ávida e inculta classe média que imperou no tempo do chamado "milagre brasileiro", o filme foi proibido pela censura militar. Hoje, trinta anos depois, está mais que na hora não apenas de assisti-lo, mas de recolocá-lo no lugar que merece no cinema nacional.

João Carlos Rodrigues



Cia. produtora:	Elyseu Visconti Produções Cinematográficas
Produção:	João Batista Ferreira
Direção, roteiro e cenografia:	Elyseu Visconti
Fotografia:	Renato Laclete
Montagem:	Geraldo Veloso
Música:	Édson Machado
Elenco:	Wilza Carla, Zezé Macedo, Helena Ignez, Betty Faria, Tânia Scher, Jack de Castro, Badu, Kleber Santos
Rio de Janeiro, 120 minutos, 35 mm, p&b	

ORGIA OU O HOMEM QUE DEU CRIA

1970, João Silvério Trevisan

Orgia é puro carnaval tropicalista. Não tem começo, meio ou fim. Vemos um grupo, que vai se juntando ao acaso com a intenção comum de achar o lugar onde se encontra o Brasil. “O país está na cidade?” – ouve-se alguém perguntar. O *nonsense* da narrativa, os personagens alegóricos, o longo trajeto que acaba por levá-los a um cemitério, tudo se fixa na inversão carnavalesca de tipos conhecidos do cinema brasileiro: o camponês mata o pai enlaçando-o como um animal, o caminhoneiro se livra de um pervertido sexual e cai no mundo, a baiana é um travesti mulato que declama trechos de Oswald de Andrade, o pai-de-santo anda de cadeira de rodas segurando a taça da Copa de 70, o intelectual fala uma língua incompreensível e se enforca, o padre e a freira rezam a primeira missa do Brasil, o cangaceiro está grávido e dá à luz em meio às tumbas de um cemitério, os índios cometem antropofagia. Sob a câmera frenética de Carlos Reichenbach, essas figuras desfilam por um mundo onde o desespero é folia, é experiência lisérgica e homoerótica, com direito a marchinhas típicas povoadas pelos urros, gemidos e murmúrios dos corpos que se arrastam pela terra em busca de transformação. Hoje, era do realismo *fake* da televisão, *Orgia* causa impacto ao trabalhar com um tipo de representação alegórica e gutural, conseguindo dar conta de traduzir o Brasil.

Guiomar Ramos



Cia. produtora:

Produção, direção e roteiro:

Fotografia:

Montagem:

Cenografia:

Música:

Elenco:

Indústria Nacional de Filmes (INF)

João Silvério Trevisan

Carlos Reichenbach

João Batista de Andrade

Walcir Carrasco

Ibanez de Carvalho

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

São Paulo, 90 minutos, 35 mm, p&b



PERDIDOS E MALDITOS

1970, Geraldo Veloso



Um primeiro plano, muito alongado, apresenta Almeida, jornalista policial, e Leal, o investigador corrupto, no local de um crime: será preciso abafar o caso porque o assassino é gente importante. Em outro plano, também longo e próximo do primeiro, Almeida conversa com a esposa, Gisela, depois do trabalho: ela tenciona ir ao teatro com ele e faz diversos comentários sobre a dramaturgia contemporânea, que lhe parece irracionalista, alienada... cita Lukács com a mesma propriedade com que folheia as páginas de uma revista. Almeida, entretanto, quer sexo, e trata de agarrá-la na sala, na frente da empregada. A lógica expressiva de Geraldo Veloso em *Perdidos e malditos* é a dissecação da vida social burguesa, continuamente moldada por poses mais do que gestos, e a instauração de um plano existencial para além da vida ordinária, no qual o que conta não é uma reputação, mas as contínuas experiências que à sociedade repugnam: amor livre, drogas, feitiçaria, escatologia... No plano formal, a lógica do filme é a dilatação do tempo. Dominado quase que exclusivamente por planos longos, *Perdidos e malditos* faz do tempo matéria-prima para denotar tanto o ócio cotidiano como a indefinição existencial dos personagens: perdidos e malditos, os indivíduos filmados por Geraldo Veloso não existem politicamente, sociologicamente (como se faria no Cinema Novo), mas antes por sua afirmação própria como indivíduos, ontologicamente, e irredutíveis a qualquer totalidade repressiva (Estado, casamento, trabalho...).

Ruy Gardnier



Cia. produtora:	Geraldo Veloso Produções Cinematográficas
Produção executiva:	Geraldo Veloso e Maria Elizabeth Pereira
Direção, roteiro e montagem:	Geraldo Veloso
Fotografia:	João Carlos Horta e Antonio Penido
Elenco:	Paulo Villaça, Maria Esmeralda, Carlos Figueiredo da Silva, Billy Davis, Marcelo França, Dina Sfat, Célia Messias, Selma Caronezzi, Geraldo Veloso

Rio de Janeiro, 75 minutos, 35 mm, p&b



SEM ESSA, ARANHA

1970, Rogério Sganzerla



“Já fiz tudo que um branco podia fazer”, confessa o personagem principal de *Sem essa, Aranha*. Depois de colocar os paulistas em transe, desencadeando uma nova onda de esquizofrenia paraindustrial entre cinéfilos e seguidores mais radicais – sem falar dos fãs de vanguarda e dos diluidores de carteirinha –, Rogério Sganzerla vem ao Rio mostrar que é realmente o melhor de todos. Os três filmes dirigidos para a produtora Belair – a nossa Atlântida Udigrúdi –, no primeiro semestre de 1970, precisam ser revistos. Da Boca do Lixo paulista para o Beco da Fome carioca, Rogério Sganzerla chegou tocando o terror: “sempre tive a impressão que o diabo ia com a nossa cara!”. *Sem essa, Aranha* foi o último filme da série carioca – e não deve nada às produções paulistas do diretor. O cineasta teve que sair do país às pressas, com as latas na mão. Os negativos foram levados a Paris e revelados no laboratório da Éclair. A associação entre Sganzerla e o ator Jorge Loredo é um dos maiores achados do cinema brasileiro. O personagem Zé Bonitinho – tipo criado por Loredo para a TV, caricatura genial do cafajeste local, cafona e colonizado, o galã fracassado que no fim das contas se dá bem, resumindo: o picareta – se mistura tão bem com o Aranha do filme que parece até uma invenção do próprio Rogério. Números musicais com Moreira da Silva e Luiz Gonzaga, *stripteases*, um pacto com o demônio, artistas de circo, masturbação



e morte completam essa eletrizante chanchada psicodélica, apresentada em quinze planos-sequência de tirar o fôlego e enquadrados com estilo pela câmera-na-mão de Edson Santos. Estilhaços de Joyce, Rimbaud e – principalmente – Oswald de Andrade explodem na tela: “reconheço e identifico o homem recalcado do Brasil, produto do clima, da economia escrava e da moral desumana que faz milhões de onanistas desesperados e de pederastas”. Um raio x do Rio e da tragicomédia brasileira. “O cinema não me interessa, mas a profecia”, dizia Rogério Sganzerla em 1968.

Remier Lion



Cia. produtora: Belair
Direção e roteiro: Rogério Sganzerla
Fotografia: Edson Santos
Montagem: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane
Elenco: Jorge Loredo, Helena Ignez, Maria Gladys, Luiz Gonzaga, Aparecida, Moreira da Silva (Morengueira)
Rio de Janeiro, 102 minutos, 35 mm, p&b

A HERANÇA

1971, Ozualdo R. Candeias

Foi uma das mais originais e ousadas adaptações de uma obra de Shakespeare. Homelete (David Cardoso) volta para casa depois da morte do pai. Desconfia do casamento às pressas da mãe com o tio. O fantasma do pai lhe revela que o próprio irmão foi o assassino. Arma uma farsa em um circo, no qual violeiros cantam a história da morte de seu pai, fazendo seu tio perceber que Homelete sabe o que realmente aconteceu. Está instalada a tragédia. Mesmo seguindo à risca a história de *Hamlet*, muitos acusaram Candeias de despreparo e descuido com o texto, apontando falta de “fidelidade”. Quase não há falas e nenhum diálogo. Em alguns momentos, legendas elucidam as ações ou remetem à obra do dramaturgo inglês, agora ambientada na paisagem rural brasileira.

Um dos orgulhos da cultura mundial, a escrita de Shakespeare é substituída por ruídos, sons de animais e modinhas de viola. Outra “profanação” é a alteração do final da história: na peça, a herança de Hamlet fica com o primo Fortimbrás; no filme, ela é distribuída entre os colonos da fazenda. Mas a literalidade não interessa ao diretor. Ele é extremamente fiel ao espírito shakespeariano. Candeias faz um filme que, como *Hamlet*, comenta a própria dramaturgia. Muito já se escreveu sobre o fato de a estrutura dramática de Hamlet conter uma peça dentro da outra e de que, assim, Shakespeare estaria apontando que através da representação também poderíamos chegar à verdade. O que faz Candeias? Na sequência do circo, a mais interessante de *A herança*, esse jogo, que evidencia a representação tanto da história contada como a do filme, é apontado através dos olhares entre os personagens. Como se não bastasse, durante todo o filme, o gestual dos atores (muito longe do naturalismo) deixa claro que aquilo, antes de qualquer coisa, é um *filme*, algo que não se pretende colado à realidade, apenas algo que *significa*. Como *Hamlet*, que para Shakespeare é, antes de tudo, uma peça. Sem sombra de dúvida, este filme é uma das heranças de Ozualdo R. Candeias, dono de uma cinematografia única, para a cultura brasileira.

Vitor Angelo



Cia. produtora:

Produção:

Direção, roteiro e fotografia:

Montagem:

Cenografia:

Música:

Elenco:

Long Filmes Produtora Cinematográfica

Cleuza Rillo, Antonio Alves Cury, Otávio Fernandes, Virgílio Roveda

Ozualdo R. Candeias

Luiz Elias

João R. Camargo

Fernando Lona e Vidal França

David Cardoso, Barbara Fazio, Agnaldo Rayol, Zuleica Maria, Túlio de Lemos, Américo Taricano, Claudete Oliveira, Antonio Leocádio, Evelize Olivier, Antonio Lima, Juliane Domingues, Antonio Romano, Maria da Conceição, João Batista de Andrade, Carlos Santos, Deoclides Gouveia, Rubens Ewald Filho, Jean Garret, Clemente Viscaíno, Hélio Santana, James Alexander, Rosalvo Caçador

São Paulo, 90 minutos, 16 mm, p&b



BANG BANG

1971, Andrea Tonacci



O talento excepcional de Andrea Tonacci fez de *Bang bang*, com suas imagens radicais e inventivas, um verdadeiro filme-laboratório. Durante muito tempo, é a esse filme que todos os experimentadores do cinema no país precisarão se voltar, para nele colher a experiência da liberdade e os variadíssimos ingredientes estilísticos e narrativos que o diretor soube oferecer na forma de cristais puros. A começar da extraordinária fotogenia urbana de *Bang bang*, que tanto tem a ensinar aos realizadores brasileiros – muitos deles incapazes de filmar suas cidades fora do padrão publicitário telenovelistico. É impressionante que o filme tenha como parte dominante de seu “cenário” a provinciana Belo Horizonte dos anos 1960-70. O modo como Tonacci transforma essa cidade num dos ambientes do cinema moderno brasileiro é um verdadeiro *tour de force*. Filme construído nos planos, mais que na montagem e no enredo,

Cia. produtora: Total Filmes
Produção executiva: Luiz Carlos Pires Fernandes
Direção e roteiro: Andrea Tonacci
Fotografia: Thiago Veloso
Montagem: Roman Stulbach
Cenografia: Andrea Tonacci e Milton Gontijo
Elenco: Paulo César Pereiro, Jura Otero, Abraão Farc, Ezequias Marques, José Aurélio Vieira, Antonio Naddeo, Milton Gontijo, Thales Penna
São Paulo, 93 minutos, 35 mm, p&b



Bang bang destina à câmera uma autonomia explosiva. A segurança com que ela percorre ruas, invade interiores, segue personagens e também afronta estaticamente a cena é muito, muito humilhante para diretores medianos, que ficam a elucubrar, por minutos, se passam ou não do plano médio para o plano geral. Em *Bang bang*, Tonacci é completa vontade de potência cinematográfica. E, afinal, *Bang bang* é um filme policial, em tom de sátira, cujos fundamentos provêm tanto das histórias em quadrinhos quanto do cinema burlesco. A narrativa quase não interessa, e mais um pouco até atrapalharia. Importa ao diretor extrair do personagem a sua intensidade visual e reduzir as cenas à condição de puro acontecimento cinematográfico, ou seja: de ilusionismo e catástrofe. Por isso este filme, sempre deliciosamente juvenil, amadurece como um dos documentos por excelência de sua época.

Alcino Leite Neto



LILIAN M: RELATÓRIO CONFIDENCIAL

1974/75, Carlos Reichenbach



Lilian M: relatório confidencial possui uma narrativa fragmentada no melhor estilo do cinema moderno. A narrativa articula-se a partir do depoimento concedido pela personagem-título, em que ela rememora sua vida e seus amantes: a saída do campo quando abandona o marido e os filhos acompanhando um caixeiro-viajante, o empresário rico que lhe dá um

apartamento, o sádico industrial alemão, o grileiro falastrão, o pequeno burocrata repressor e reprimido etc. A personagem deixa a sua apatia inicial construindo uma nova identidade em todos os sentidos; dados significativos nesse processo são a mudança de nome, de Maria para Lilian, e a sua progressiva liberação sexual. Ocorre que o tom do filme não exalta nem condena Lilian, buscando tão-somente mostrar as coisas e não fazer um julgamento sobre a personagem. Há algumas opções estéticas de grande interesse, por exemplo: os envoltivos *travellings* que acompanham a separação de Lilian do burocrata Gonçalves, ou os movimentos semicirculares muito compostos quando o industrial alemão está próximo à piscina e admira um revólver.

Por vezes são comentários sobre a linguagem cinematográfica, como na repetição do plano do caixeiro-viajante morrendo, da primeira vez com uma música grandiloquente, que torna a situação grave, e da segunda apenas com o personagem balbuciando suas costumeiras frases feitas, levando a situação

para o ridículo. Mesmo no enquadramento em *contre-plongée* em que Braga, o empresário rico, faz um verdadeiro discurso no estilo “este é um país que vai pra frente”, Lilian escuta tudo impassível e o filme não julga o comportamento dela. Deve-se destacar ainda a criatividade do trabalho de som. As músicas, por exemplo, pontuam os diferentes gêneros



cinematográficos citados: policial, romântico ou melodrama. Ademais, há brincadeiras sonoras inteligentes, como a apresentação do personagem Vivaldo Lobo, o grileiro de Jales, feita por uma locução em *off*, que possui, descobrimos logo depois, a mesma voz do personagem. Nos créditos iniciais de *O Bandido da Luz Vermelha* pode-se ler “Um filme de cinema de Rogério Sganzerla”. A expressão “filme de cinema”, aparentemente redundante, define com perfeição as obras que expressam grande amor por essa arte e que por isso nos fazem amá-las de forma mais intensa. *Lilian M: relatório confidencial* certamente faz parte desse seletivo grupo.

Arthur Autran



Cia. produtora:	Jota Filmes
Produção, direção, roteiro,	
fotografia e seleção musical:	Carlos Reichenbach
Montagem:	Inácio Araújo
Elenco:	Célia Olga Benvenuti, Benjamin Cattán, Sérgio Hingst, Maracy Mello, Edward Freund, Walter Marins, Lee Bujyja, Caçador Guerreiro, José Júlio Spiewak, Thereza Bianchi
	um filme de carlos oscar reichenbach filho

São Paulo, 120 minutos, 35 mm, cor

O VAMPIRO DA CINEMATECA

1977, Jairo Ferreira

“Na cidade de São Paulo, um jovem jornalista decide romper com as limitações impostas à sua profissão e começa a elaborar um roteiro... Filmando cenas isoladas com amigos e examinando cenas de alguns filmes, recolhidos diretamente das telas, descobre novas possibilidades de realização...” (Jairo Ferreira)

Uma autofilmagem, um pequeno projetor de Super-8, luz de velas e o próprio diretor, Jairo Ferreira, sussurrando ao microfone com voz de personagem de filme de suspense: “O meu anarquismo precisa de você, espectador...”. Este é um plano da sequência inicial de *O vampiro da cinemateca*, longa-metragem que Jairo Ferreira, cineclubista, roteirista, ator, fotógrafo *still*, crítico e, principalmente, profundo amante do cinema, realiza em 1977 em São Paulo. *O vampiro*



é um cine-diário, (ele diria: “anotações de guardanapo”), um documentário-artesanal, da era pré-vídeo, o Super-8 em seu auge criativo, o diretor podendo realizar todas as etapas da filmagem, aproveitando a agilidade que esse suporte oferecia. Para Jairo, falar de si é falar de cinema. Falar de cinema é poder se apropriar do mundo. E o mundo naquela década de 1970 estava acontecendo ao seu redor.

Seu apartamento no bairro da Liberdade foi sede do jornal *Shimbun*, onde em 1966 começara a escrever uma coluna de cinema brasileiro. A liberdade desembocava ali, na Boca do Lixo, com o cinema e a cultura brega acontecendo nas ruas, nos bares, em meio às prostitutas e às produtoras. A ideia de que cinefilia, crítica e realização são complementos inseparáveis, presente desde o Cinema Novo/Nouvelle Vague, é

vivenciada literalmente por Jairo e faz parte deste filme: o diretor traz para a cena trechos de suas críticas de jornal. *O Vampiro* é Jairo, entrando e saindo das salas de cinema do centro da cidade, registrando trechos que irão compor a sua cinemateca: um mix tropicalista de filmes de autor (seus mestres) e de gênero, em que Mojica, o Zé do Caixão, em meio a Welles, Bressane, Sugawa, Fuller, Riefenstahl, é rei. Letreiros indicam:



“filmando filmes que filmam filmes”. O apropriar-se de imagens e situações artísticas é o sugar do vampiro, o Super-8 como instrumento. Mas é também devorar: “só me interessa o que não é meu”, e a frase citada no filme tem sua fonte explicitada, “manifesto antropófago, Oswald de Andrade”.

Guimar Ramos

Cia. Produtora:

Jairo Ferreira Produções Cinematográficas

Direção e realização:

Jairo Ferreira.

Elenco:

Jairo Ferreira, Julio Calasso Jr., Luiz Alberto Fiori, Carlos Reichenbach, Ligia Reichenbach, Orlando Parolini, Guilherme Vaz, Jards Macalé, José Mojica Marins, Ednardo D'Ávila, Paulo Egídio Martins, Olavo Setubal, Edison Calgaro, Sidney Estevan, José Farias.

São Paulo, 64 minutos, Super-8, cor



BLÁ, BLÁ, BLÁ

1968, Andrea Tonacci



“A pintura alegórica omite o sentido próprio do objeto, recobre-o de sentido figurado e o põe para decifração.” Assim escreve o ensaísta Valdevino de Oliveira sobre a alegoria na pintura barroca. E isso não é mera coincidência no programa de construção, para não dizer de narração, de *Blá, blá, blá*, de Andrea Tonacci. Feito para integrar um longa-metragem, dividindo a autoria com mais dois cineastas, este média-metragem faz uma forte crítica à política daquele período de recrudescimento da censura e forte diminuição da liberdade de expressão. Em um momento como esse, de choque entre o poder e a resistência, alguns filmes procuraram fazer contato com a guerrilha, recusando a passividade e o registro dramatúrgico rigoroso e comum. Quem assistir a *Blá, blá, blá* ou a seus parentes de gênero comprometido com a fluidez narrativa, com o jogo convencional da ação e reação, vai perder o trem das imagens. Não há concessão ao naturalismo aristotélico e nem à resignação do olhar. Como salienta o escritor Marco Antonio Bin, o período marca a “ausência de um diálogo de transição entre o poder e a sociedade, um rompimento que culminará na luta armada urbana e no fechamento total do regime político [...]”. Essa terrível ruptura política é mostrada em *Blá, blá, blá*, que nos dá a exata dimensão das tensões vivenciadas naquele momento da nossa história, a partir de três situações características: o político e seu discurso indefinido e mimetista; a revolucionária nas águas, em seu discurso mais poético do que incendiário; o cidadão comum, à beira de um viaduto, argumentando com uma voz em *off* sobre a sua ambiguidade do momento: engajar-se ou não à revolução”.

Luiz Otávio de Santi



Produção, direção e roteiro: Andrea Tonacci
Fotografia: João Carlos Horta
Montagem: Geraldo Veloso
Elenco: Paulo Gracindo, Néelson Xavier, Irma Alvarez, Marcelo Pitch, Bazer, Leto, Kiko, Eduardo Mamede, Teo Feltrini

São Paulo, 30 minutos, 16 mm, p&b

ZÉZERO

1974, Ozualdo R. Candeias

Zézero inicia com a aparição, para um camponês, de uma fada coberta de película cinematográfica. Ela mostra fotos e textos de jornais e revistas que dão conta da facilidade de arranjar dinheiro na cidade e das belas mulheres lá existentes. O personagem-título deixa a família no interior, vai para a metrópole, trabalha na construção civil e, após muito sofrimento, ganha na loteria. Entretanto, ao voltar para casa, toda a sua família havia morrido. A fada ressurgiu e grita para o personagem: “enfie o dinheiro no cu”. A trajetória do homem que circula entre o campo e a cidade é tema recorrente no cinema brasileiro. Entretanto, *Zézero* chama a atenção, em primeiro lugar, pelo fato de não resvalar para as soluções tradicionais: o campo como repositório da verdadeira cultura nacional ou a cidade como lugar de redenção da miséria e da ignorância, seja pela politização seja pela inserção na sociedade de consumo. O filme também não incorre no discurso reacionário característico de setores da classe média urbana, cujo horror ao migrante é patente no paternalismo típico da esquerda intelectualizada que se pretende porta-voz dos excluídos. Talvez só um cineasta de origem efetivamente popular, embora nutrido por amplo conhecimento cinematográfico, possa enfrentar a questão com tal grau de consciência. Mas vai além neste média-metragem realizado de forma clandestina nos anos de chumbo da ditadura. Ozualdo R. Candeias obtém um resultado estético extremamente forte devido às opções radicais. Um exemplo: a impressionante sequência em que o personagem central tenta estuprar uma mulher num matagal, constituída por longos planos com a câmera na mão de forma a ressaltar a estupidez do ato. Também possuem força intensa o plano circular evidenciando *Zézero* esmagado pelo tamanho da cidade e situações com os trabalhadores amontoados no dormitório ou comendo em marmitas. Parece que o diretor não quer dar trégua ao nosso olhar, trata-se de revelar em toda a sua crueza o horror da miséria, sem nenhuma dose de populismo. É possível ver aí relações com o cinema de Luis Buñuel, em filmes como *Os esquecidos* (*Los olvidados*, 1950) ou *Nazarín* (1958), pois Buñuel também buscava demonstrar toda a carga de violência contida na miséria. Apesar de tudo, há espaço para o lirismo: note-se a pungente sequência da despedida de *Zézero* quando vai embora para a cidade, em que, através de um jogo de *zoom-in* e *zoom-out*, teremos quase toda a situação resolvida. Em seguida, planos próximos dos familiares acenando, com destaque para aqueles rostos crestados de sol e sofrimento.

Arthur Autran

Produção, direção e fotografia: Ozualdo R. Candeias
Montagem: Luiz Elias
Música: Vidal França
Elenco: Milton Pereira, Isabel Antinópolis, Maria Gizelia, Pamira Balbina de Almeida, Maria das Dores de Oliveira, Maria Nina Ferraz, Carlos Biondi, Arnaldo Galvão

São Paulo, 30 minutos, 16 mm, p&b



O CANDINHO

1976, Ozualdo R. Candeias

O Candinho, junto com *Zézero*, é o mais conhecido dos médias-metragens de Candeias, que parece um cultor sintomático desse formato pouco frequente e nada comercial. Se o longa e o curta têm seus festivais, o média de ficção permanece pouco divulgado, mesmo quando possui qualidades evidentes, como este.

Visto hoje, descobrimos ser uma espécie de elo temático entre o ruralismo de *A herança* e *Meu nome é Tonho*, e a crítica da cidade grande de *A margem* e *Aopção*.

Estilisticamente, também está tudo na tela: a ausência de diálogos, os enquadramentos inusitados, o uso da lente *zoom* e de fotos fixas, os atores amadores, a poesia retirada da feiura e da pobreza de personagens-escombros, o tempo meio arrastado e subitamente frenético.

Candinho, semidêbil mental (lembra o doidinho de *A margem*), é expulso da fazenda onde mora e vai para a cidade grande, procurando Jesus Cristo. Até certo momento a narrativa é linear e realista, pontuada por uma canção caipira. Mas, como poeta das imagens surpreendentes, Candeias subitamente abandona o protagonista, para seguir por momentos uma cigana prostituta (a situação feminina é o tema mais frequente da sua filmografia), e mais adiante embarca direto no surrealismo, com a mulher que alimenta um bebê de plástico, ou no encontro final do personagem-título com um Jesus que toma cafezinho com os latifundiários e entrega seu adorador à sanha dos capangas.

Possivelmente, este é o filme mais diretamente político do diretor. Candinho conhece, lá pelas tantas, uma mulher com roupas andinas (poncho, por exemplo). Desiludidos, os dois vão renegar o Messias – e o filme começa e termina com o plano de uma metralhadora pendurada em uma cruz, em uma referência direta à teologia da libertação.

João Carlos Rodrigues

Direção, roteiro, fotografia,
montagem e produção:

Ozualdo R. Candeias

Música:

Ozualdo R. Candeias e Belmiro

Elenco:

Eduardo Llorente, Shirley Grechi, Ivani Ross,
Antônio Gonçalves Cury, Alfredo Almeida, José da Conceição,
Maria de Jesus, Ubaldo Candeias, Maria Silva, José Lopes

Mato Grosso, 33 minutos, 35 mm, p&b



OLHO POR OLHO

1966, Andrea Tonacci

Muito antes da globalização, os artistas brasileiros já estavam sintonizados, conscientemente ou não, com as discussões estéticas travadas no Primeiro Mundo (isto é, os exportadores de cultura e ideias). É só pensarmos em trabalhos de artes plásticas como os *Metaesquemas* de Hélio Oiticica ou os *Bichos* de Lygia Clark, que dialogavam com questões que a arte conceitual e o minimalismo iriam debater durante todos os anos 1960.

Ou, em cinema, nas experimentações da *Nouvelle Vague* e do *Underground* americano, que iam sendo extremamente deglutidas pelo nosso cinema e respondidas de maneira original, com o importante detalhe de que nossos artistas estavam muito mais atentos para o Brasil do que para o mundo. Havia uma tremenda força produtiva e criativa desses artistas durante toda aquela década. E Tonacci é uma dessas forças. Por isso mesmo não é de se estranhar que um certo mal-estar, sentido pelos personagens de *Olho por olho* (mas nunca racionalizado), encontre ecos posteriores em filmes como *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick. É pouco provável que o diretor inglês tenha assistido ao curta de Tonacci, mas o diálogo entre os dois é impressionante. Primeiro



pelo profundo senso estético de ambos diretores na formalização dos filmes, e depois pela questão de uma violência que parece não ter razão e que permeia toda a narrativa. Essa violência irracional, que acompanhamos durante o curta, vai se formalizar, anos depois, no explosivo primeira longa de Tonacci, *Bang bang* (1971) – e em todo o Brasil e no mundo (porque Tonacci continua sintonizado), nesses fatídicos dias de começo de milênio em que vivemos.

Vitor Angelo

Cia. produtora:

Total Filmes

Direção, roteiro e fotografia:

Andrea Tonacci

Montagem:

Rogério Sganzerla

Elenco:

Daniele Gaudin, Fábio Sigolo, Francisco Arruda,
Ronaldo Ferraz, Franco Ogassawara, Sérgio Frederico

São Paulo, 20 minutos, 16 mm, p&b

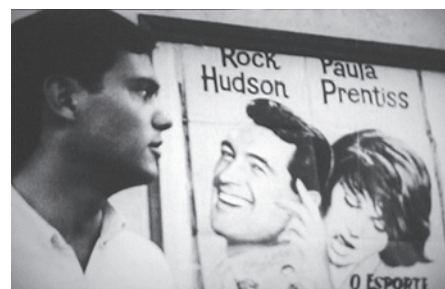
DOCUMENTÁRIO

1966, Rogério Sganzerla

Sempre se andou muito no cinema brasileiro. Seja o andar da angústia (*Limite*, de Mário Peixoto), da perplexidade (*O desafio*, de Paulo César Saraceni), do amor (*Ganga bruta*, de Humberto Mauro), da fé (*São Jerônimo*, de Júlio Bressane), da crença em algum lugar melhor (*Orgia ou o homem que deu cria*, de João Silvério Trevisan), da procura e da solidão (*São Paulo S/A*, de Luís Sérgio Person) ou mesmo o andar para a morte (*Terra em transe*, de Glauber Rocha); o perambular já faz parte de uma certa ação dentro do nosso cinema. *Documentário* é um desses belos exemplos de como a deambulação pode produzir imagens e ideias. No filme, entretanto, diferentemente dos citados, os personagens andam em busca da perfeição. Realizado com o incentivo do “guru” e presidente da Cinemateca de Santos Maurice Legeard, o filme narra as conversas e andanças de dois jovens sem muito o que fazer, que procuram uma sessão de cinema para passar o tempo. Mas o que o filme realmente mostra é a dúvida de toda uma geração: “Que filme fazer?”. Sintonizado com as discussões, muito pertinentes na época, sobre cinema e vida, ficção e documentário (apesar de o nome do filme ser *Documentário*, o que é produzido, aparentemente, é ficção), Sganzerla faz sua ode ao cinema. Neste seu primeiro filme é possível encontrar alguns traços marcantes do diretor. Além da paixão pelo cinema e pela metalinguagem, podemos constatar seu completo domínio da *mis-en-scène* dos atores e da câmera e sua fina ironia (atentem para o final do curta). Enfim, um filme que anda para a frente e na vertical, muito diferente dos rumos que nosso cinema tem tomado hoje.

Ruy Gardner

Direção, roteiro e montagem: Rogério Sganzerla
Fotografia: Andrea Tonacci
Elenco: Vitor Loturfo, Marcelo Magalhães
São Paulo, 11 minutos, 16 mm, p&b



BETHÂNIA BEM DE PERTO A PROPÓSITO DE UM SHOW

1966, Júlio Bressane e Eduardo Escorel

Bethânia bem de perto – a propósito de um show possui mais de um motivo para atrair nossa curiosidade. Foi codirigido por dois jovens de apenas 20 anos, que posteriormente se destacaram no cinema brasileiro, um como cineasta experimental (Bressane) e outro como um dos principais montadores do Cinema Novo, diretor bissexto e atualmente crítico de cinema (Escorel). O filme foi um dos primeiros no Brasil realizado com som direto, experiência não

totalmente bem-sucedida, e que por muitos anos dificultou sua circulação, até ser finalmente restaurado em 2007. Mas seu maior interesse, sem dúvida, é o registro, uma das raras possibilidades de assistirmos à grande intérprete aos 20 anos, em um momento raro e pouco conhecido de sua carreira. Revelada em 1964 no show “Opinião”, Bethânia logo enfrentou uma crise na carreira ao recusar a classificação de cantora regional, e durante algum tempo exibiu-se em pequenas casas, até impor seu estilo único. Aqui temos um registro de uma dessas temporadas, em uma boate em Copacabana, com um repertório composto em boa parte por lindas canções que jamais foram registradas em disco. Na estreia do filme no célebre Cine Paissandu, templo dos cinéfilos no Rio, a cantora foi vaiada pelo seu aspecto andrógino e sua voz grave e gutural, uma afronta à estética da época. Hoje, quase 50 anos depois, é aplaudida de pé por multidões. Os tempos mudaram, felizmente.

João Carlos Rodrigues



Direção, fotografia, som e montagem: Júlio Bressane e Eduardo Escorel
Produção: Maria Bethânia, David Neves, Júlio Bressane e Eduardo Escorel
Elenco: Jards Macalé, Edson Machado, Pedro das Flores, Caetano Veloso, Anncy Rocha, Wanda Sá, Sylvia Telles, Mário Telles
Rio de Janeiro, 32 minutos, 35 mm, p&b

ESTA RUA TÃO AUGUSTA

1966/69, Carlos Reichenbach



Alguém fantasiado de árabe passeia em um fusca conversível; vitrines e placas se alternam; na trilha, um chorinho dá o tom “brasileirinho”; um pintor, de saia, exhibe suas telas com freiras de monoquíni. Enquanto isso, uma voz *over* – grave mas não muito compenetrada – vai misturando formalidade com muita ironia: “tipos excêntricos vêm ver vitrines... mas nem sempre para comprar”, “cuidado com as curvas” (sobre a imagem de uma jovem e seu jeans colado no corpo). A voz *over* insiste nas variações: “esta rua tão augusta”, “esta rua tão mulher”, “esta rua tão comércio”... Reichenbach parodia o estilo dos filmes institucionais e se diverte com o ridículo dos fraseados com pretensões poéticas. Com olhar irônico e ao mesmo tempo carinhoso, faz este filme tão marginal...

Luciana Corrêa Araújo e Guiomar Ramos



Direção: Carlos Reichenbach
Fotografia e câmera: Silvio Bastos
Montagem e edição: Jovita Pereira Dias
Produção: Luiz Sergio Person e Glauco Mirko Laurelli
Elenco: Waldomiro de Deus, Lindolf Bell, Enzo Barone
São Paulo, 7 minutos, 35 mm, p&b

VENHA, DOCE MORTE

1967, Sérgio Bernardes Filho

Venha, doce morte marca a estreia de Sérgio Bernardes Filho como cineasta. Sua obra posterior será pequena, porém com personalidade própria, e a temática inusitada surge paralela à elaborada

preocupação estética. Aqui ele aborda a tradicional Casa São Luis para Velhice (fundada em 1890), um asilo para idosos gerido por freiras católicas, tema inesperado em um jovem de 23 anos, iniciando vida adulta. Surpreende também por não se preocupar com a exposição minuciosa do funcionamento da instituição, nem com suas qualidades e defeitos, mas sim em apresentar os internos como seres humanos a aguardar a morte, esperando que esta ao menos seja doce, já que a vida foi amarga. Os depoimentos são curtos e, mais que isso, cortados pela edição assim que resumem o assunto da fala, que pode ser um glorioso passado familiar, uma vida interessante etc. Não há espaço para queixas, nem para as circunstâncias que levaram tais pessoas a essa situação, que, se não chega a ser humilhante, é, na melhor das hipóteses, humilde. Paralelamente vemos as freiras, alegres, quase infantis, que cumprem suas funções como um destino. A rotina cotidiana, interrompida apenas pelas missas e orações, não oferece nenhum atrativo, todos acordam ainda de madrugada e vão dormir às sete da noite, como em um colégio interno, longe da modernidade. Estamos em 1967, mas poderia ser 1867, ou mesmo antes. Nas entrelinhas do seu aparente silêncio, sem panfletarismo ou

obviedade, o diretor nos apresenta uma situação arcaica, insustentável. No entanto a instituição ainda existe, e seria interessante saber se mudou e em qual direção foi.

João Carlos Rodrigues



Cia. produtora: SWB Produções cinematográficas
Produção, direção e argumento: Sérgio Bernardes Filho
Fotografia: Fernando Duarte
Montagem: Renato Neumann
Rio de Janeiro, 9 minutos, 16 mm, p&b

CONTESTAÇÃO

1969, João Silvério Trevisan

Contestação, o raro curta-metragem que antecedeu o único longa de João Silvério Trevisan, *Orgia ou o Homem que deu cria*, é a remontagem do curta de estreia do diretor, *O&A*, feito como introdução para a peça teatral de Roberto Freire, que busca contextualizar o período contracultural no mundo no auge das lutas da juventude. Muito influenciado por Jean-Luc Godard, Trevisan fez uma colagem de imagens de jornais impressos e televisivos, que trazem imagens de confrontos com a polícia nos EUA (a luta pelos direitos civis dos negros, por exemplo), na Indonésia, na França e em outros países. Maoísta e antissoviético, Trevisan, ao saber que iria para o Festival de Cinema de Leipzig, na Alemanha Oriental, remontou-o incluindo palavras da frase “É preciso atrever-se a falar, agir, pensar, ser temerário e não intimidar-se com os grandes nomes nem com as autoridades”, de Mao Tsé-Tung, e, ao final, colocou a frase na íntegra, além de fazer traduções para o inglês, francês, alemão, italiano, espanhol e russo. Sem falas, apenas com músicas diversas, Trevisan cria um libelo antirrepressão contracultural a partir da montagem por associação. Mas, talvez, o que mais caracterize *Contestação* como um filme anárquico seja sua assinatura. Logo no começo aparece o letrero “filme de autoria anônima”. Pouco importa quem fez o filme, importa a luta, a imagem. Era 1968.

Gabriel Carneiro



Direção, roteiro, produção e montagem: João Silvério Trevisan
São Paulo, 15 minutos, 35 mm, p&b

LACRIMOSA

1969/70, Aloysio Raulino

A se julgar por *Lacrimosa*, é uma pena que a obra de curta-metragem de Aloysio Raulino não seja mais conhecida pelo público brasileiro. Acima de tudo, pelo público paulistano, já que o diretor dedicou alguns de seus filmes à geografia, aos movimentos culturais e à vida social dos paulistas, analisando os “punks da periferia” ou simplesmente filmando um canteiro de obras. *Lacrimosa* é um mergulho em São Paulo a partir de um dado que o filme nos explica nos letreiros: “Foi inaugurada uma nova avenida em São Paulo”, “Ela obriga

RECENTEMENTE FOI ABERTA
UMA AVENIDA EM SÃO PAULO



a ver a cidade por dentro”. Trata-se da Marginal Tietê, uma rua/autoestrada que cobre toda a extensão da cidade. E como filmar essa nova avenida, essa nova possibilidade de entrar em contato com São Paulo? Com um único plano, filmado de carro, que vai percorrer toda a Marginal, olhando não para a frente, mas para os lados. A grande proposta do filme é a aposta de que uma simples viagem na Marginal, associada à câmera que tudo registra, seria um pequeno mosaico em que se mostrariam as contradições básicas da cidade, uma introdução à problemática de uma megalópole do

Terceiro Mundo, que deve conviver com a riqueza e a pobreza, onde a opulência de uns contrasta com a pobreza absoluta de outros. O que podemos ver nesse *travelling* magistral? Inicialmente, paredes. Depois vemos algumas plantas acidentais, um solo castigado, uma paisagem quase árida e certamente inóspita. Mais adiante, alguns indícios de vida humana: grandes construções e fachadas de fábricas nos mostram uma São Paulo industrial, geométrica. Um *close*, entretanto, revela ao longe uma selva urbana dominada por prédios enormes, símbolos da grandeza e da riqueza da maior cidade do país. A câmera desfaz o *close* e volta para a Marginal. Na beira da avenida, não vemos mais fábricas. Vemos, sim, pessoas habitando precárias construções de madeira, que mal se poderia chamar de favela, uma zona árida e inóspita semelhante à que víamos antes. *Travelling* terminado, os cineastas – como que não acreditando – vão a essa localidade. Filmam crianças: pés no chão, dedos sujos na boca, rosto às vezes já danificado pelas condições miseráveis de vida. Sim, a Marginal é um microcosmo da cidade. E *Lacrimosa*, uma pequena radiografia de São Paulo.

ELA NOS OBRIGA A VER
A CIDADE POR DENTRO

Ruy Gardnier

Cia. produtora: ECA-USP
Produção, roteiro e montagem: Aloysio Raulino, Luna Alkalay
Direção e fotografia: Aloysio Raulino
São Paulo, 12 minutos, 16 mm, p&b

EU SOU A VIDA, EU NÃO SOU MORTE

1970, Haroldo Marinho Barbosa

Filmado em dois dias, entre 1969 e 1970, no Teatro de Arena da Praia Vermelha (UFRJ), *Eu sou a vida, eu não sou morte* respeita quase integralmente o texto da peça de 1866 de José Joaquim Campos Leão, o Qorpo Santo, dramaturgo louco e pouco conhecido (mesmo depois do filme). Em todo caso, o filme não é apenas teatro filmado, nem o resultado é impessoal. Admirador de Qorpo Santo, Haroldo Marinho Barbosa toma uma peça absolutamente revolucionária para a época e adapta de forma eficaz as lutas daquele momento (contra o psicologismo, contra a gravidade de tom...) às lutas do final dos anos 1960: aceitar o cinema como uma construção mais do que como um mundo ilusório criado pela diegese, fazer do teatro declamatório o palco de lutas contra o cinema bem-comportado e de arte “invisível” (a montagem não deve aparecer, nem a fotografia...). *Eu sou a vida, eu não sou morte* começa, como a peça, com um diálogo cantado. Não há cenário além das paredes da locação, e as atuações são não naturalistas e desdramatizadas. José Wilker usa uns óculos que claramente destoam do filme, provocando estranhamento; Tetê Medina declama suas falas ao mesmo tempo em que se maquia. Aos poucos, vão se quebrando todas as regras de identificação com a cena ou com os personagens – a ponto de Wilker ler suas falas com o roteiro na mão – para, ilusão cinematográfica à parte, estabelecer um jogo com o espectador. Um jogo notável. A peça de Qorpo Santo e também o filme lidam com a batalha entre os instintos de vida (a liberdade, o amor, as livres associações, a impropriedade) e os de morte (“o Direito, a Natureza, a Religião”), que vencem, por fim, com o assassinato do personagem, que se diz vida, não morte, e que dá o título à peça. O discurso final do assassino – que tem como único interesse reincorporar sua mulher a seu patrimônio – revela o apego do senso comum às coisas mundanas (alvo também da peça de Qorpo Santo) e a situação política daquele momento: “Tua morte será um novo exemplo – para os governos; e para todos que ignoram que as espadas se cingem, que as bandas se atam; que os galões se pregam; não para calcar, mas para defender a honra, o brio, a dignidade, e a integridade nacional!”. Triunfo da rigidez formal, *Eu sou a vida, eu não sou morte* mantém viva sua força como um dos filmes mais singulares do cinema brasileiro.



Ruy Gardnier

Cia. produtora: Filmes da Matriz, HM Barbosa Filmes
Produção e direção: Haroldo Marinho Barbosa
Roteiro: Haroldo Marinho Barbosa (baseado na peça homônima, de dois atos, de Qorpo Santo)
Fotografia: João Carlos Horta
Montagem: Gilberto Santeiro
Música: “Pelleas und Melisande”, op. 5, de Schoenberg
Elenco: José Wilker, Tetê Medina, Renato Machado
Rio de Janeiro, 14 minutos, 35 mm, cor

UMA RUA CHAMADA TRIUNFO 69/70

1971, Ozualdo R. Candeias

Uma rua chamada Triumpho preenche o desejo e a necessidade de qualquer comunidade de se recriar e reinventar esteticamente. Curta-metragem em duas versões, realizado inteiramente a partir de fotografias feitas pelo próprio Candeias, esta Rua é uma espécie de minialmanaque ou quem-é-quem da “Roliúde” cabocla e precária, mais conhecida como Boca do Lixo – e o mais importante no filme é como se consegue reunir expressão e meio social, isto é, a má fama do local (a prostituição, a pobreza...) com outra má fama, a do cinema brasileiro.

A Boca já havia sido personagem de *O Bandido da Luz Vermelha* e de *Audácia!* – este, assinado por Carlos Reichenbach e Antônio Lima, pouquíssimo visto pelas novas gerações, e injustamente, diga-se, a julgar pelo pouco que há para se ler a respeito. Mas a região, ao contrário do que os mais jovens possam pensar, não era exclusiva dos chamados cineastas marginais, e talvez quem melhor tenha filmado esse ambiente sem hierarquias seja Candeias (a lembrar ainda não apenas a segunda versão da Rua, como também do cinema da Boca do Lixo).

Nesta Rua, como diria Roberto Santos, a falta de condições é transformada em elemento de criação: feito com pontas e sobras de filme – com as condições que haviam, isto é, na marra –, curto e simples em sua beleza, mas nem por isso menos importante ou menor na obra de Candeias; pelo contrário. O problema do som (que será extrapolado ao máximo por Candeias no cinco estrelas *A herança*) já está presente aqui, mas o homem não se faz de rogado e filma sem preconceitos. Poderíamos imaginar o belíssimo filme que ele teria realizado se tivesse o som direto: as conversas no bar Soberano (desses papos ainda sai filme), os depoimentos de Mojica, Person ou de Sganzerla, os ruídos da rua e tudo mais; pouco importa: para os cineastas de talento – e Candeias certamente está entre eles – a ideia é maior que a técnica, o transcendental vem antes do material. Ou seja, com muito pouco ou quase nada – a se notar a montagem de Luiz Elias, a narração quase em tom de conversa e a viola de Vidal França – se faz um pequeno e grande filme, na melhor tradição do cinema experimental tropical.



Juliano Tosi

Cia. produtora: Cinegeral e Long Filmes Produções Cinematográficas.
Direção, roteiro e fotografia: Ozualdo R. Candeias.
Montagem: Luiz Elias.
Música: Vidal França.
Produção: Jorge Alberto M. Teixeira, Antônio Roberto de Godoy, Cesário Felfiti

São Paulo, 11 minutos, 35 mm, p&b

UMA RUA CHAMADA TRIUNFO 70/71

1971, Ozualdo R. Candeias

“Esses caras, ou melhor, alguns destes caras falam de cinema a sério. O que seria ser sério em cinema? Quem é ou quem tem sido sério em nosso cinema?” Assim termina a primeira versão de *Uma rua chamada Triumpho*: uma série de *closes* com grande-angular de algumas das maiores vozes da Boca – Mojica, Person, Roberto Santos e o próprio



Candeias fazendo caretas para a câmera, sorrindo etc. –, o que, por outro lado, é, digamos, bastante divertido. Pois parece não ser outra coisa o que Candeias discute, por caminhos tortuosos, nesses dois curtas: enquanto Sganzerla pregava o cinema pejorativo e avacalhado dos “melhores filmecos do Brasil”, Reichenbach falava dos ângulos propositalmente estúpidos de seus filmes, e por aí vai. Tratam-se de obras feitas por quem, sabiamente, não leva o cinema, a vida e a si mesmo, muito a sério. Narrado em tom de ironia (como boa parte das falas em Candeias), *Uma rua chamada Triumpho* talvez nada mais seja que um valioso ajuste do estilo de criação a seu objeto. Aqui – e sempre! – Candeias filma como não se deve filmar, e aí chegamos a um dado nada não-desprezível: com uma fala capaz de romper com certo cerimonial do documentário (os melhores filmes do “gênero” são sempre os que conseguem fazê-lo), ele faz das duas versões do filme os mais fiéis e belos retratos daquela subindústria de cinema que se formava em torno da Boca do Lixo. Se hoje a Boca é um terreno estéril, era de lá, no entanto, que saía grande parte das fitas nacionais nos anos 1970, quando a produção chegava a cem filmes/ano e ocupava um terço das salas do país. E não deixa de ser uma curiosidade digna de uma antologia testemunhar as latas de filmes (das “obras-primas aos maiores bagulhos”) saindo das distribuidoras carregadas em carroças! Alguns deles, não poderia deixar de ser, dirigidos, produzidos ou seja lá o que for por muita gente boa, todos – ou quase – aparecendo em um dos dois filmes: de Zé Mojica e seu estado-maior de *Meias-noites* e *Estas noites* a Oswaldo Massaini (pioneiro da rua do Triunfo ao lá instalar sua Cinesdistri, em 1949), passando por Anselmo Duarte, Person, Carlos Reichenbach, Silvio Renoldi, Jairo Ferreira, a dupla Alfredo Palácios e Antonio Galante, e muitos mais.

Por fim, o locutor nos conta que “a polícia garante que a Boca vai deixar de ser boca”, o que hoje não duvidamos: os filmes sumiram e a boca foi calada. Mas e o lixo, onde ficou?

Juliano Tosi

Cia. produtora: Cinegeral e Long Filmes Produções Cinematográficas
Direção, roteiro e fotografia: Ozualdo R. Candeias
Montagem: Luiz Elias
Música: Vidal França
Produção: Jorge Alberto M. Teixeira, Antônio Roberto de Godoy, Cesário Felfiti
São Paulo, 9 minutos, 35 mm, p&b

O GURU E OS GURIS

1973, Jairo Ferreira

Jairo Ferreira encontra na figura de Maurice Legeard a estratégia para falar da paixão pelos filmes, exercitando a linguagem de invenção que mobiliza sua trajetória como crítico e realizador. Dirigindo o Clube de Cinema de Santos, um dos mais antigos do país, Legeard encara o cineclubismo como uma maneira de aglutinar filmes, pessoas e ideias ao seu redor – seja na sala de cinema ou em uma mesa de bar, como mostra uma antológica sequência do curta. Levando adiante o imaginário cineclubista, Jairo Ferreira vai realizar, dois anos depois, o lendário *O vampiro da cinemateca*, no qual os filmes se transformam, literalmente, em alimento para a sobrevivência do protagonista. Vampiro ou cineclubista, todos seguem a lógica da antropofagia de Oswald de Andrade: a cultura como devoração.

Guiomar Ramos e Luciana Corrêa de Araújo



Produção e fotografia: Carlos Reichenbach
Direção: Jairo Ferreira
Montagem: Inácio Araújo
São Paulo, 11 minutos, 35 mm, p&b

FEIRA DE CAMPINA GRANDE

1978, Elyseu Visconti

Este é um dos poucos documentários de Elyseu Visconti Cavalleiro que não registra uma festividade folclórica, e, sim, um local, ou melhor, as atividades realizadas em um referido lugar. As feiras populares do Nordeste brasileiro, como podemos facilmente constatar no filme, descendem diretamente de suas equivalentes medievais da Península Ibérica e da África do Norte. Um local onde se vende de tudo um pouco, e também um ponto de encontro entre populações rurais que, de outra maneira, viveriam isoladas. Isso antes do rádio, da televisão e da internet – é evidente. Com o correr dos anos, da feira surgiu a cidade de Campina Grande, hoje a mais importante do Estado da Paraíba, mais que a própria capital João Pessoa. A feira do filme é a de 40 anos atrás, e muita coisa mudou, para o bem e para o mal. Note-se a grande quantidade de utensílios de barro e os pequenos folhetos de poesia de cordel. Hoje não é mais assim – com o plástico e a televisão –, mas esses produtos continuam existindo, agora como *souvenirs* para turistas, dada sua força emblemática. Isso não está no filme, que registra, com suas imagens livres e soltas, simples porém muito informativas e mesmo belas, o momento imediatamente anterior a essa descaracterização. *Feira de Campina Grande* confirma, assim, um dos destinos manifestos do cinema: o registro histórico em imagens do que no futuro não mais existirá.

João Carlos Rodrigues

Cia. produtora:	Elyseu Visconti Cavalleiro Produções Artísticas
Direção e fotografia:	Elyseu Visconti
Texto:	Francisco Pereira Junior
Narração:	Jorge Dias
Montagem:	Rubem Amorim
Rio de Janeiro, 8 minutos, 35 mm, cor	



TICUMBI

1978, Elyseu Visconti



Após a proibição de *Os monstros de Babaloo*, Elyseu Visconti desiludiu-se com o mercado cinematográfico de ficção e passou a fazer documentários antropológicos Brasil afora. Um dos melhores é *Ticumbi*, feito no Espírito Santo em 1978, produzido e fotografado por ele mesmo, e que registra uma festa semelhante ao congado, realizada pelos descendentes de um quilombo. Depois de uma procissão fluvial de três dias, os participantes encenam uma batalha entre mouros e cristãos ao som de pandeiros e tambores. É interessante reparar nas diferentes formas de enfocar a realidade na obra ficcional e documental do cineasta. No primeiro caso, percebe-se a deformação caricatural, inclusive física, dos protagonistas; no segundo, a preocupação quase científica com o registro das imagens. Atrás de tudo, entretanto, um cineasta-autor que merece ser conhecido melhor.

João Carlos Rodrigues

Cia. produtora:	Elyseu Visconti Cavalleiro Produções
Produção, direção e fotografia:	Elyseu Visconti
Montagem:	Rubens Amorim
Rio de Janeiro, 10 minutos, 35 mm, cor	



CÉU SOBRE ÁGUA

1978, José Agrippino de Paula

O ritual da Criação é celebrado por José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler em uma edênica paisagem praieira. Maria Esther desliza nua pelas águas, com gestos e movimentos que invocam um ritual próprio. E a câmera tátil de Agrippino rastreia a superfície do mundo – epidermes, reflexos, texturas –, afirmando o esplendor dos corpos, nunca menos extraordinários que a paisagem, o céu azul e a água brilhante. Esplendorosa é também a beleza dos planos – todos eles. Agrippino transforma a câmera Super-8 em máquina de pintura e em ferramenta para composições gráficas, verdadeiras colagens visuais por meio de deslumbrantes enquadramentos que propõem outras perspectivas: paisagens corporais se sobrepõem às paisagens naturais; variam as proporções entre corpos e natureza, figuras e fundo.

O plano inicial, com as pernas e o sexo de Maria Esther emoldurando o céu azul, pode ou não ter buscado inspiração no famoso quadro de Courbet, mas não deixa dúvida quanto à matéria do filme: a origem do mundo. Agrippino convoca elementos naturais e a naturalidade de corpos nus para sua *mise-en-scène* da Criação. Rostos e corpos derivam da água, como que reencenando o início de vida na Terra. A silhueta de Maria Esther grávida integra-se aos contornos da paisagem. A



criação da imagem de si e do outro perpassa a aventura especular de uma criança, filmada em pleno jogo de reconhecimento diante de uma superfície espelhada e da própria lente da câmera. Não escapa ao filme uma dimensão de registro familiar, prática corriqueira no Super-8. No seu filme de família experimental, Agrippino promove a criação radical que se inscreve na experiência concreta do mundo.

Luciana Corrêa de Araújo

Direção: José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler
Fotografia: José Agrippino de Paula
Performance: Maria Esther Stockler
Arembepe, 20 minutos, Super-8, cor



O PORTO DE SANTOS

1978, Aloysio Raulino



O porto de Santos, do reconhecido fotógrafo do cinema brasileiro Aloysio Raulino, surpreende por sua visão diferenciada e pontual. O então jovem diretor, que já havia sido premiado internacionalmente com o curta *Teremos infância* (1974), apresenta o porto a partir de longos *travellings* das embarcações, seus cascos, o cais e o trabalho dos doqueiros. Um trecho de jornal sugere uma greve. São poucas informações faladas, com a voz *over* de Tania Savietto ou com fragmentos dos participantes: “vai fazer um filme sobre a gente?”. A trilha sonora é trabalhada experimentalmente, recheada de ruídos próprios de um porto, e aparece desvinculada da imagem. O apito do navio, o barulho de mar, o som de metais que se tocam pontuam em ritmo insistente as imagens da vida no cais. Mas o filme logo deixa o “entorno” dos navios para se embrenhar na vila dos pescadores, local de muita pobreza. Sempre

com um olhar aguçado para o excluído, registra a graça da dança de um homem muito afeminado em meio à população local, ao som de “Amante latino”. Na zona portuária noturna, as prostitutas nas ruas e nos bares são contrastadas pela música inocente de cantigas de roda. O *close* sobre o peito nu de um marujo que respira os nomes de lugares tatuados em seu peito, “Santos, Valparaíso, Montevideo”, nos direciona para um espírito de luta que estava no ar.

Guiomar Ramos

Cia. produtora: Atalante Produções Cinematográficas
Direção e roteiro: Aloysio Raulino
Produção: Tania Savietto
Fotografia: Aloysio Raulino
Montagem: José Motta
Narração: Tania Savietto
São Paulo, 19 minutos, 35 mm, p&b

O "M" DA MINHA MÃO

1979, Carlos Reichenbach

Projeto muito pessoal de Carlos Reichenbach, *O "M" da minha mão* foi uma espécie de homenagem ao compositor e acordeonista Mario Gennari Filho, cego de nascença, que povoou a adolescência de Reichenbach com suas músicas. Encomendado por Galante, junto com três outras curtas, o filme foi feito por conta da lei que regulamentava a exibição de um curta junto a um longa. Considerado incompleto, foi finalizado apenas para o DVD 30 anos depois.

Em termos formais, *O "M" da minha mão* é um dos filmes mais convencionais de Reichenbach: uma entrevista com Gennari Filho, alternada com imagens de sua banda tocando e da periferia de São Paulo. *O "M" da minha mão*, porém, só pode ser entendido como um filme de investigação da memória. Nele, Gennari conta um pouco de seu processo de criação como compositor e como arranjador e do sucesso atingido.

A força do depoimento, em compensação, está nas falas sobre a decadência do acordeom enquanto instrumento musical e na possível ligação com a periferia. Reichenbach cresceu no Jabaquara, bairro periférico de São Paulo. Foi lá que se apaixonou pela música de Gennari, recuperando, inclusive, esse imaginário em outros filmes seus, caso de *Dois córregos*. O lirismo de Reichenbach se expande também para os vazios da periferia contemporânea: um cinema, um parque de diversões desativado, entre outros – quase um depoimento do cineasta sobre o abandono do subúrbio afetivo.

Gabriel Carneiro

Cia. produtora: Produções Cinematográficas Galante S.C.
Direção: Carlos Reichenbach
Produção: Roberto P. Galante
Roteiro: Carlos Reichenbach e Jairo Ferreira
Fotografia: Carlos Reichenbach
Montagem: Eder Mazini
Música: Mario Gennari Filho
São Paulo, 10 minutos, 35 mm, cor



SANGUE CORSÁRIO

1979, Carlos Reichenbach



Talvez o melhor curta-metragem de Carlos Reichenbach, *Sangue corsário* é uma ode à contracultura e à poesia do amigo Orlando Parolini – que foi ator de Reichenbach em vários outros filmes. Foi o único dos três curtas efetivamente realizados para Galante a ser exibido nos cinemas da época. Feito usando excertos de *Amor, palavra prostituta*, que estava sendo filmado na época, *Sangue corsário* é um retrato muito consistente e pungente do que aconteceu à contracultura

– o balanço e as escolhas individuais que se seguiram. Em determinado momento, o bancário grita que abandonou a vida de arte porque precisava comer: ou seja, a dura realidade invadindo e tomando conta do sonho, da utopia, do desejo por uma realidade diferente, desapegada de bens materiais.

Em resposta a essa faceta, Reichenbach coloca o poeta marginal Orlando Parolini, importante e esquecida referência da contracultura paulistana, que apenas escuta o que o bancário, em tom saudosista, diz. Só se pronuncia nos respiros anárquicos: ao declamar com muita força seus poemas, tidos como premonitórios e blasfemos, pelas ruas do centro de São Paulo. Nesse aspecto, vale destacar a desenvoltura do diretor ao encenar tais declamações, especialmente quando Parolini recita o texto “A perdição”, em que ele e a câmera permanecem em cima de uma Kombi em movimento no elevado Costa e Silva (mais conhecido como “Minhocão”). O movimento é contracultura pura: a liberdade de se fazer o que quiser com a câmera sem repetir padrões.

Gabriel Carneiro



Cia. produtora: Produções Cinematográficas Galante S.C.
Produção: Roberto P. Galante
Direção: Carlos Reichenbach
Roteiro: Carlos Reichenbach e Jairo Ferreira
Fotografia: Carlos Reichenbach
Montagem: Eder Mazini
Música: Jairo Ferreira
Elenco: Orlando Parolini e Roberto Miranda
São Paulo, 10 minutos, 35 mm, cor

SONHOS DE VIDA

1979, Carlos Reichenbach



Sonhos de vida é o primeiro filme de Carlos Reichenbach a retratar o universo do operariado feminino, que tanto entusiasmou o diretor e que voltaria a aparecer em filmes como *Amor, palavra prostituta*, *Garotas do ABC* e *Falsa loura*. Realizado em dois dias, com quatro pessoas na equipe – por conta da lei que regulamentava a exibição de um curta-metragem junto a um longa –, o filme fez parte de uma encomenda de quatro curtas feita por Galante. Curiosamente, o filme não recebeu o certificado do Concine e não pôde ser exibido.

Reichenbach sempre teve um enorme respeito por seus personagens, e tinha carinho especial pelas mulheres trabalhadoras da classe média baixa. Isso fica evidente logo no primeiro diálogo entre as duas protagonistas – as musas da Boca do Lixo Patrícia Scalvi e Misaki Tanaka: mal se conhecem e logo se unem buscando a diversão frente a uma vida dura de trabalho mal remunerado. Pouco importa se a condição do transporte é péssima (trem, ônibus, longas caminhadas), se o dinheiro é escasso, se terão de dividir a pouca comida que uma delas levou. Reichenbach olha para suas personagens com alegria e vigor, não com condescendência ou sociologia barata: os problemas existem e ficamos sabendo disso, mas não é um filme de denúncia. Em dez minutos de filme, o diretor mostra que o cinema para ele era suas personagens, as pessoas; os problemas sociais eram apenas pano de fundo.

Gabriel Carneiro

Cia. produtora: Produções Cinematográficas Galante S.C.
Produção: Roberto P. Galante
Direção: Carlos Reichenbach
Roteiro: Carlos Reichenbach e Jairo Ferreira
Fotografia: Carlos Reichenbach
Montagem: Eder Mazini
Elenco: Patrícia Scalvi e Misaki Tanaka
São Paulo, 10 minutos, 35 mm, cor

CAVALO MARINHO

1979, Elyseu Visconti

A obra documental de Elyseu Visconti Cavalleiro causa estranheza a quem só conhece seu longa-metragem de ficção *Os monstros de Babaloo*, um clássico surrealista do Cinema Marginal. Na verdade, ele é principalmente o autor de muitos curtas-metragens etnográficos, atividade que continua a exercer sempre que possível. Sua temática tem sido o registro de festas populares brasileiras, antes da sua descaracterização pela influência da televisão e da internet e pela emigração para as grandes cidades. Seu mapeamento das cerimônias seculares, mistura de tradições portuguesas, africanas e indígenas, se já era interessante 30 anos atrás, hoje adquiriu também crescente importância histórica e antropológica. São filmes simples e curtos, diretos, feitos com uma câmera leve e um mínimo de intervenção do diretor. Seus melhores momentos lembram a obra de Jean Rouch, que também prefere registrar a explicar, mostrar a comentar. O filme possui um texto curto de autoria do grande folclorista Câmara Cascudo. E assim, aos poucos, o espectador vai entrando em um mundo mágico e surpreendente, como o deste ancestral e misterioso *Cavalo Marinho*, onde temos a oportunidade de revisitar um Brasil profundo em seus últimos momentos de existência.

João Carlos Rodrigues



Cia. produtora:	Elyseu Visconti Cavalleiro Produções Artísticas
Produção, direção e fotografia:	Elyseu Visconti Cavalleiro
Montagem:	Rubens Amorim
Texto:	Luiz da Câmara Cascudo
Narração:	Suzana Moraes
Rio de Janeiro, 9 minutos, 35 mm, cor	

ISMAEL NERY

1979, Sérgio Santeiro



Nascido em 1900, Ismael Nery morreu em 1934, depois de padecer por quatro anos de tuberculose. Era filósofo, poeta e, principalmente, pintor. Flertou com o expressionismo e abraçou, via Chagall, uma estética proto-surrealista, pintando inicialmente mulheres e depois o sofrimento do corpo. Esquecido por 30 anos, sua obra só passou a ser valorizada em meados dos anos 1960.

O filme entra em contato direto com o artista, sem dados biográficos ou informações que situem a obra. *Travellings* verticais, para cima e para baixo, e alguns *zooms* (*in & out*) são usados para mostrar a arte de Nery ao espectador. Na banda sonora, o próprio Santeiro declama o “Poema pós-essencialista”, de 1931.

O que separa Santeiro de Nery? Santeiro é um artista do aqui-e-agora, e por isso cria outros planos que dialoguem com as telas de Nery: uma câmera intencionalmente tremida capta aspectos fugidios da grande cidade, do centro do Rio, com seus transeuntes, carros e paisagens. E, nas paredes, ditames: “não ao imperialismo”, “ianques go home”, “um governo dos trabalhadores”, “a hora do povo”. Ao idealismo e à pesquisa subjetiva de Nery, Santeiro responde com um apelo artístico à realidade política.

O que aproxima Santeiro de Nery? O gesto utópico do artista, a voz tentando alcançar o absoluto através de uma atitude especulativa, a força da expressão superando o comedido bom-senso cotidiano.

Ruy Gardnier

Produção: UNA, Sérgio Santeiro e Funarte
Direção: Sérgio Santeiro
Roteiro: (não creditado)
Fotografia: Roberto Maia
Montagem: Gilberto Santeiro
Rio de Janeiro, 7 minutos, 35 mm, cor

O INSIGNE FICANTE

1980, Jairo Ferreira

O insigne ficante retoma, em 1980, o formato crítico-afetivo-citativo de *O vampiro da cinemateca*, realizado três anos antes. Também na forma de um cine-diário, seguindo a tradição de Jonas Mekas, aproveita filmagens feitas em torno de seu cotidiano nos anos de 1977-80. A viagem pelo universo do cinema vai além do foco cultural-geográfico da Boca do Lixo; percorre estradas do planalto-central do país e segue para o exterior. Em Londres passa por paisagens melancólicas de metrô, trens e estradas. Em Paris, Jairo adentra o quarto do amigo e crítico de cinema Inácio Araújo; lá leem cartas e, em tom íntimo, ambos comentam sobre cinema, Borges, Bressane. O segredo está em Erza Pound; explicita, “existem os inventores, os mestres, os diluidores, os fazedores de moda”. Nomeia seus mestres: de Orson Welles, apropria-se de *Guerra dos mundos*, via *F for fake*; de Júlio Bressane, os bastidores de *O gigante da América*, nos estúdios da Cinédia. Na volta a São Paulo, temos fragmentos do fim da ditadura, o clima de pré-abertura. Bem antes da queda do muro de Berlim, se faz presente em uma discussão entre universitários, em que alguém grita, “você tem algo contra Stalin?”. O filme traduz o momento, desenha um Brasil, e passando por Rio e Bahia, desemboca em uma mesa de bar que procura definir o cinema experimental: a atriz Maria Gladys responde. No final, Jairo afirma a relação com a sua obra anterior: “É a necrópsia do *Vampiro da cinemateca*, Insigne, por isso mesmo, ficante... o Insigne fica, o Vampiro morre no sol do Guarujá”. E submergimos sob as imagens do mítico *Limite*, na época, recém-restaurado.

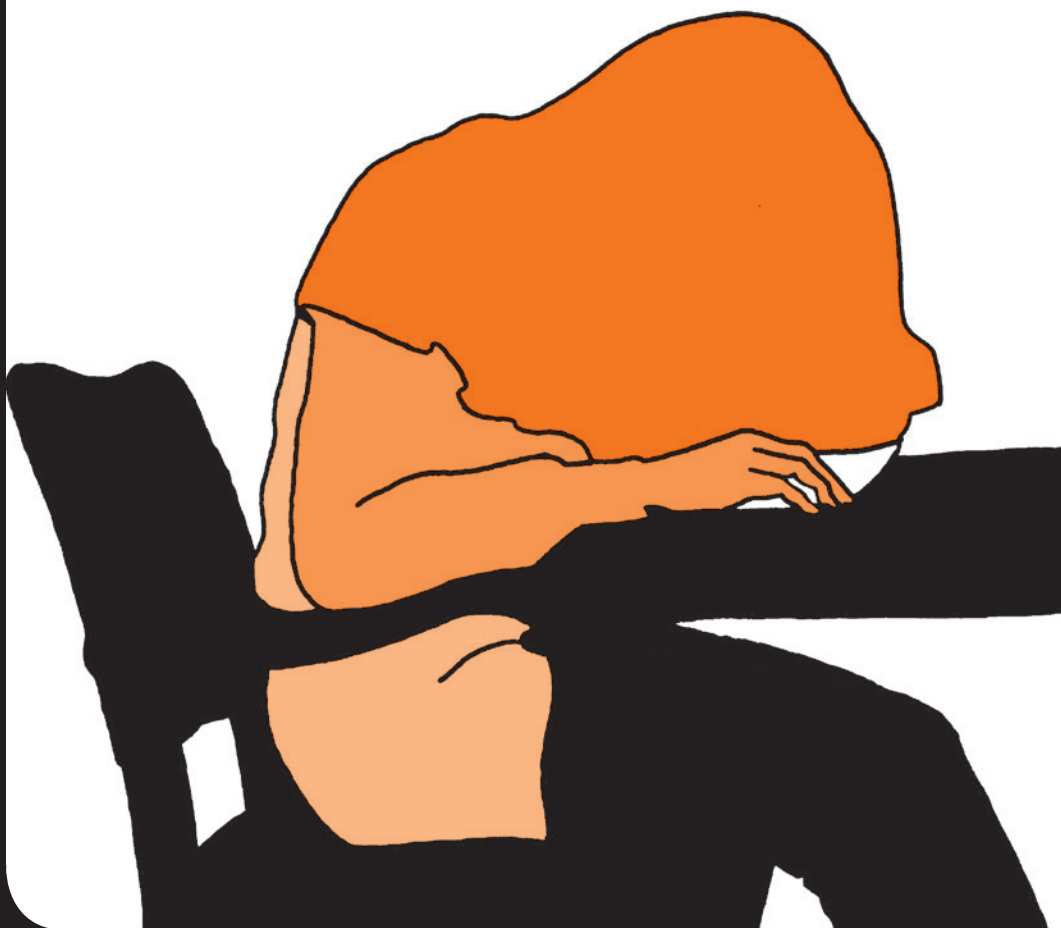
Guiomar Ramos

Direção e realização: Jairo Ferreira
Elenco: Jairo Ferreira, Inácio Araújo, Dyonélio Machado, Carlos Reichenbach, Júlio Bressane, Edgar Navarro, Paulo César Pereio, Maria Gladys

São Paulo, 60 minutos, Super-8, cor



ONTEM, HOJE, AMANHÃ



LIXO, MARGINAIS E CHANCHADA

João Luiz Vieira

No final dos anos 1960, a redescoberta da chanchada abriu caminhos para alguns dilemas enfrentados por nosso cinema, pelo menos em dois momentos simultâneos. O primeiro, dentro do próprio Cinema Novo, com a produção de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. O segundo, como uma reação ao próprio movimento, com a produção dos filmes que ficaram rotulados de marginais ou udigrúdi, apropriação paródica de *underground*. Em ambos, um forte ponto em comum: a presença do humor corrosivo, às vezes anárquico, expondo um gosto pela crítica social encontrada com frequência no próprio discurso paródico. Tanto no filme de Joaquim Pedro quanto nos dos marginais há o que se caracteriza como “estética do lixo”, literal e metafórica.

Como apontado por Robert Stam, testemunhamos o surgimento de uma variedade enorme de neologismos estéticos na América Latina e Caribe, dos quais a estética do lixo é mais um entre vários projetos que, em geral, reavaliam, pelo caminho da inversão de sentido, o que era tido como negativo no discurso colonialista. Tais projetos compartilham, “como numa luta de jiu-jitsu, o desejo de transformar a fraqueza estratégica numa força tática”. Assim, encontramos uma variedade estimulante de propostas e formulações, que passam pelo *cine imperfecto*, de Julio Garcia Espinoza, pela “criativa incapacidade de copiar” conceituada por Paulo Emilio Salles Gomes, pelo *real maravilloso americano* de Alejo Carpentier, pela estética da fome de Glauber Rocha, pela antropofagia de nossos modernistas ou pelo “terrorismo dos cupins” do mexicano Guillermo del Toro.

Dentro da estética do lixo, a paródia tem um papel estruturalizante. Torna-se um mecanismo de criação. Só que o alvo satírico não era apenas o cinema estrangeiro, como havia sido na chanchada, nos anos 1950, mas o respeitável Cinema Novo. Claro que o fato de esse cinema ter se tornado alvo de torpedos indicava seu triunfo nacional e internacional. Mas, para o udigrúdi, o Cinema Novo havia se aburguesado, virado mercadoria respeitável, cauteloso em relação aos temas tratados e à experimentação com a linguagem cinematográfica. Enquanto o Cinema Novo buscava um esquema de produção maior, calcado em um melhor acabamento técnico, esse novo Cinema Novo exigia a radicalização da estética da fome, rejeitando um cinema bem-feito em favor da tela suja da estética do lixo. Seria um estilo mais apropriado a um país pós-colonial que transitava entre os detritos da dominação capitalista do Primeiro Mundo.

Muitos desses filmes organizam uma espécie de colagem de materiais achados, promovendo

a noção de que o Terceiro Mundo só herda as migalhas do Primeiro. É nessa óptica que *O Bandido da Luz Vermelha* alude aos filmes B americanos, através de inserções de fragmentos de uma ficção científica ordinária, enquanto *Blá, blá, blá*, de Andrea Tonacci, usa cinejornais com cenas de passeatas em Pequim e Paris. Em *A herança*, Candeias carnavaliza a tradição da alta cultura, transformando *Hamlet* em faroeste, com diálogos substituídos por sons de pássaros e outros animais. *O Bandido* explora uma estratégia de conflito de gêneros comum ao Cinema Marginal. O *noir*, o musical, o documentário, o faroeste, a chanchada e a ficção científica surgem em uma compilação de pastiches, espécie de escritura cinematográfica entre parênteses.

Segundo Ismail Xavier e Stam, o udigrúdi demonstrou uma hostilidade edipiana em relação ao pai Cinema Novo, identificada com clareza no filme de Júlio Bressane *Matou a família e foi ao cinema*. *O Bandido* adota recurso semelhante, como o fogo ateado à imagem de São Jorge que abre *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha. *O Bandido* ecoa, de forma irônica, a iconografia do cinema de Glauber. Na primeira sequência, vemos crianças faveladas dançando em volta de fogueiras em um lixão da periferia paulistana, ao som repetido do tema de candomblé de *Terra em transe* (1967). Sua narrativa também recicla materiais heterogêneos da “baixa” cultura popular, como programas de noticiário policial de rádio – com a voz estilizada e grotesca do locutor –, misturados a matérias da imprensa escrita, programas de televisão e filmes B americanos. Resulta uma celebração-pastiche debochada. Tais produtos híbridos da cultura periférica e colonizada falam mais ao brasileiro urbano, maior parte do público desses filmes, do que a cultura folclórica memorializada em muitos dos filmes do Cinema Novo. Sganzerla celebra a estratégia pós-moderna da bricolagem, em sintonia com o que defendia Bakhtin: a redenção do que era tido como menor, baixo, desprezado, imperfeito e lixo como parte de uma estratégia de subversão.

A hostilidade ao Cinema Novo pelo Cinema Marginal ressuscitou certos códigos da chanchada – desconsiderada pelos diretores do Cinema Novo. Talvez um questionamento consciente do que era exaltado por este: a busca intelectualizada dos valores nacionais da alta cultura literária, como *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, ou *Menino de engenho*, de José Lins do Rego. Também não escapou desse crivo o visual meio documental europeu, em preto-e-branco, câmera na mão, montagem elíptica, cheia de *jump-cuts*, como em Godard, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Bertolucci ou Pasolini. Tampouco o estilo frio e distanciado de Antonioni – utopia máxima do

cinema militante e socialmente consciente. Para o udigrúdi, os pingos nos is são colocados na declaração anárquica “quando você não pode mudar, você avacalha”, como disse o tal Bandido da Luz Vermelha.

CINEMAGIK

Jairo Ferreira

O que está em cima é como o que está embaixo. Hermes Trismegisto

1. Pra mim fica difícil escrever alguma coisa nova sobre Cinema Marginal. Venho me dedicando ao assunto desde 1967. Já escrevi demais – então vou tentar reinventar, reinverter, revisitar.
2. Ultimamente adotei o estilo de 22 tópicos pra todo e qualquer bloco que leve minha impressão digital.
3. O *Underground* não está em cima nem Hollywood embaixo. Mas sou um desapaixonado, um cético, um agnóstico na maré alta do horror neoliberal.
4. Me ligaram pedindo uma matéria de 3 mil caracteres. Agradei ao Akasha. Sensitivo, parece que recebo ordens de Louis Lumière, mas minha signagem é Georges Méliès.
5. Udigrúdi é lance cíclico. Cinema Novo. É uma febre que vai & volta – tipo herpes, micose, sarampo.
6. Doença incurável do invencionismo? Não: os melhores termos são: alternativo, independente, cinepoesia. Fechei com Orson Welles: experimental.
7. Tenho carinho pelo sete. Notai que o hermetismo é baseado em sete princípios. Baseado é bom, né? Tudo para mim é significativo, mas saí da onda semiológica há séculos.
8. Ética na óptica de uma revisão crítica do udigrúdi. Agora me perguntarão: Mas, Jairo, você não execrava tal termo lançado pelo Glauber?
9. Fiquei puto com o pejorativo; hoje acho simpática essa corruptela de *underground*. *Underground* é Kenneth Anger.
10. Peixoto era um Pixote prodígio. Magricela igual a mim. Imagine só: nasceu em Bruxelas. Título: sob o signo de peixes. Detesto esse signo, meu pai era pisciano.
11. Evito comparações. Freud dizia que cada cabeça é um mundo. Pixote enganou meio mundo dizendo que Eisenstein elogiou *Limite*. Precursor de *F for fake*, com cerveja.
12. Rogério Sganzerla é o maior de todos. Termina agora um longa chamado *Sob o signo do caos*. Não vi nada, mas já gostei.
13. Esse *number* cai bem no Zé do Caixão.

Maldito (1999) é um verdadeiro tratado. Não existe morte: o que há é transmutação. Mojica é simplesmente um humanista como Chaplin. Ponto em comum: cartola de mágico.

14. Sou a carta zero, sou o coringa do baralho, sou o gerente do hospício. Sou Rimbaud, sou Artaud. Sou a temperança – amor humor. Ozualdo Candeias virou muçulmano. O cara é um duplo do mestre Nelson Pereira dos Santos, que curto numa boa. Sou bakuniniano, chiapense, antonioniano. Sou um cineprofeta & – como se sabe – daqui ninguém sai vivo.

15. Sou *hare krishna* como Helena Ignez, que merecia um Oscar por *A mulher de todos*. Matei meu ego faz tempo, nem sei o que é megalomania. Sei o que é alegria de viver a vida respirando endorfina no parque da Aclimação. Hoje tô na cafeína & no cigarro de canela.

16. A questão marginal é um lance de olhos na iconoclastia. Nessas só temos o hipercinema de meu *brother of universe* Reichenbomba & a primeira carta do tarô é o mago & pinto como imagem inicial em *Alma corsária*.

17. Breviário: cinemafásico, ágrafo & atonal. Gosto muito da pessoa e d’*O pornôgrafo* – João Callegaro é ótimo em tudo. Fico pensando em Hélio Oiticica, que conheci em três encontros no Leblon, 1978.

18. Vá, anote aí meu site: www.contracampo.he.com.br. Agora preparo um arroz *tamaki* – ouço Hendrix, mas Jimmy Page me pega mais por ser crowleyano, gênio na guitarra.

19. Presente & futuro. Gosto de falar em novos & novíssimos. Os novos são neófitos na árvore cabalística do marginal cíclico. Destaco Luciana Araújo pelo belo resgate – Recife + os bambambãs Paulo Sacramento, Debora Waldman & o prodigioso Marcelo Toledo, que agita legal com o carismático Paolo Le Fou Gregori –, tudo gente fina, meu advogado garante.

20. Fico sensibilizado ao saber que esse paideuma terá um filme *like Perdidos e malditos* (1970), de Geraldo Veloso, que aliás está em *O insigne* de minha psicolavraparanoide 1980 by Sylvio Lanna *the king* da mixagem em bandas de Sagrada Família, mineira ou não. Achem que esqueci do Zé Sette? Um filme 100% brasileiro, cinebeleza.

21. Sintonia na Bahia? Tá no caminho, mas não confunda André Luiz Oliveira com Alvinho Guimarães. Ambos no período 1967-71. *Meteorango Kid* é do André. Alvinho fez *Caveira my friend*. Por que não botar aí um Edgar Navarro? 22. Seria à guisa de conclusão, correto? O futuro é minidevê, hoje prefiro dvd a sala escura. Tudo acaba como começou, na caverna de Platão. Não tenho pressa – perdi a ansiedade & a euforia. Estou *cool* – avanço com os pés no chão e a cabeça nas estrelas.

SER UM DIRETOR DE CINEMA BRASILEIRO

Luiz Rosenberg Filho

A direção equilibra-se entre o saber, o espaço e o tempo. Trabalha-se com técnicos e atores na busca das personagens, na maior parte das vezes complexas. Modelar personagens é esculpir tempos distintos e vagar pelo espaço. Não falo como teórico (pois não sou), mas como realizador.

Visualizar um filme não é tê-lo rodado. Não existe um método único, mas muitos caminhos possíveis. O importante são dois fatores: a necessidade de se fazer determinado trabalho e a verdade das personagens e do trabalho. Já que isso nem sempre passa, engole-se lixo como produto de qualidade ou “padrão internacional”. E o que é isso? Nada. O que dimensiona um trabalho é toda a sua complexidade desarrumando de maneira sensível o vazio do seu tempo.

Um filme não tem que ser necessariamente um depoimento político, que na maior parte das vezes fica datado. Raro são os filmes como *Ivan, o terrível*, *O bandido Giuliano*, *O leopardo*, *Dr. Fantástico*, *Cidadão Kane*, *As mãos sobre a cidade*, *Terra em transe*, que sustentam o sabor da eternidade. Exatamente por isso o cinema abre-se como um leque de intervenções no tempo. Como não respeitar e amar Godard, Bergman, Antonioni, Rivette, Rossellini, Pasolini, Visconti e Joaquim Pedro? São maneiras diferentes de dirigir filmes, mas todos são geniais do ponto de vista da criação cinematográfica.

E o que define um diretor? Fundamentalmente a sua capacidade de trocar, de ousar, de sentir e de sempre começar do zero. A cada filme uma nova viagem nas complexidades nem sempre possíveis de serem verbalizadas. Então trabalha-se muito com o silêncio. Especula-se uma infinidade de universos. O espaço de um diretor é pura subjetividade, atuando no isolamento nem sempre muito claro de uma ideia. Sua grandeza (se é que existe) apresenta-se como a capacidade de dimensionar o investimento de cada um, dando luz onde reina a escuridão. Um filme se faz escutando mais que falando. E nem todos sabem escutar. Têm medo de serem questionados no seu pequeno poder. Um poder extremamente frágil, se não se trabalha com a necessidade.

Ou seja, um diretor se move através de dúvidas, imagens, silêncios, espaços, pessoas, técnicos, desordens, fragilidades, sentimentos e vaidades. Um diretor não é um deus ausente na complexidade de uma produção. Ali está com as suas dúvidas, energias, sonhos e riscos. No Brasil, então, esse risco é multiplicado por mil, se você não seguir as ordens de Hollywood para depois ter o seu filminho passado na TV. Ciente de toda a podridão que o envolve, o diretor precisa também aprender a entender. Se não quer fazer

idiotismos para consumo, lamentavelmente sofrerá mais. São as regras de um mercado alienado e, por isso mesmo, injusto.

Em um ato que não simplifica a complexidade, dá-se existência a subjetividades e a comportamentos não lineares. Desloca-se constantemente da luz para a dúvida. E é a dúvida que dá luz a um filme, não a pequena certeza do sucesso. Damo-nos conta então de que o cinema não é apenas a objetividade do mercado, do produtor ou dos meios de comunicação. De algum modo expande-se na direção da música, da dança, da poesia ou mesmo da pintura. Sai do controle de todos e vaga com a sua fragilidade por pequenos grandes espaços.

Dirigir é trabalhar na transformação do sensível do tempo-espaço em ideias e imagens complexas para o olhar do espectador. Ao contrário da TV, que estabiliza tudo no nível do lixo, a direção de um poema filmado nos revela nossas vitórias e fracassos, mas mantém sempre a tão combatida originalidade. Nosso cérebro ordena a desordem na reinvenção de impulsos complexos, na mobilização do olhar para a desordem necessária. Como bem diz um provérbio japonês da Era Meiji: “As dificuldades são como as montanhas. Elas só aplainam quando avançamos sobre elas”. Acho que um diretor de cinema, de vídeo ou mesmo de teatro é um pouco esse avanço, essencializando complexidades e afetos.

PS: Este texto é para a minha geração, que não defendeu nem elogiou Hollywood, Henry Stone ou a TV Globo.

MARGINAL, ADEUS

Carlos Reichenbach

1. Que conste nos autos: eu não aguento mais falar desse assunto!
2. Quando penso na época, logo me lembro da música “A whiter shade of pale” – aquele marco da música pop dos anos 1960, que começa com uma “citação” das cantatas de Bach, e cuja letra, porra-louca e psicodélica, fala de sessenta vestais virgens e outras sandices. É a cara do Cinema Marginal. Quem pedir hoje a Gary Brooker, autor da música e líder do extinto grupo Procol Harum, para cantá-la, na certa vai ouvir um palavrão. Brooker vem fazendo uma exuberante carreira solo, com pelo menos um CD antológico, *Lead Me to the Water* (1982), e como *keybordista* de Eric Clapton. Do Procol Harum, sobraram a história e as antologias (exploradas *ad nauseum* pelas *majors* do disco). Deu para entender?
3. Para mim, o Cinema Marginal acabou em 1971, com as interdições de *Orgia*, de Trevisan, e de

República da traição, de Ebert, sob a sombra tréfica do governo Médici. Recuso-me a enxergar meu primeiro longa-metragem (sozinho), *Corrida em busca do amor* (1971) – uma celebração da anarquia – como filme do ciclo; naquele momento, eu já estava em outra.

4. Há um filme emblemático que falta em todas as retrospectivas do udigrúdi. Trata-se de *Superbeldades* (1962), de Konstantin Tkaczenko. Uma sucessão de doze *stripteases* filmados com a câmera Mitchell e magazines de trezentos metros de negativo; doze planos-sequência de oito minutos cada, que fariam inveja a Jean-Marie Straub. O “clássico” é homenageado em *O Bandido da Luz Vermelha* e no plano final do episódio de João Callegaro em *As libertinas*. Foi esse filme que nos fez (eu e Callegaro) cair de boca na Boca e mandar a nossa pretensa erudição acadêmica – via São Luiz – às favas.

5. Acho que o embrião do Cinema Marginal surgiu nos corredores da Escola Superior de Cinema São Luiz e nas mesas do vizinho Bar Riviera. Jairo Ferreira, Sganzerla (conterrâneo e amigo de infância de Callegaro), Candeias, Tonacci (que chegou a dar aulas na ESC) e tantos outros, que não eram alunos, frequentavam habitualmente os dois endereços. Foi em um desses encontros que ouvi, pela primeira vez, que o país daquele jeito (1965-66) só merecia filmes péssimos e mal-comportados.

6. Quem apresentou José Mojica Marins como gênio foi Luís Sérgio Person, na época professor da São Luiz. A sessão de *À meia-noite levarei sua alma*, na ESC, para os alunos, foi a peneira. Quem babou com o filme virou cineasta.

7. De 1967 a 1971, o cinema era apenas um apêndice da vida. Filmei meu episódio em *As libertinas* mais interessado em aplicar as lições do Kama-Sutra com a namorada nas areias da locação, enquanto buscava os ângulos mais absurdos para filmar cavalos e excrementos na praia. “A badaladíssima dos trópicos” (meu episódio em *Audácia!*) trouxe para trás das câmeras tudo o que os personagens consumiam na frente e vice-versa.

Naquele momento, para mim, a vida era mais interessante que o cinema.

8. O inventário do Cinema Marginal já foi escrito; *Cinema de invenção*, de Jairo Ferreira. O resto é diluição.

9. Sem demagogia: na época, bons eram os filmes dos meus amigos. *O Bandido*, *Bang bang*, *O pornógrafo*, *Orgia*, *Meteorango*, *A margem*, *Ritual dos sádicos*, *A mulher de todos*, o episódio de Sebastião de Souza em *Em cada coração um punhal*, *À meia-noite*, *Esta noite*, *Tonho*, *O anjo nasceu* e *Perdidos e malditos* são obras-primas.

10. *As libertinas* e *Audácia!* são ambos a mesma merda!

Moral da história: nunca fui marginal, sempre fui independente.

CINEMA MARGINAL?

Andrea Tonacci, entrevistado por Eugênio Puppo e Vera Haddad

Filmava-se como fosse possível; o nome, o rótulo “marginal”, veio depois. Tentou ser pejorativo, queria atingir mais as pessoas que os filmes, e hoje tornou-se coerente com a postura da época, declaradamente libertária. Se eu quisesse me valorizar, diria que a vida da gente, com vinte e poucos anos, era bastante marginal se precisássemos passar a mão em alguma coisa para fazer o filme, a gente passava. O único compromisso era com a liberdade de pensar, de questionar. [...] Hoje, piratear é um direito, um dever para a sobrevivência da memória, da saúde, da segurança [...]. Rodamos *Blá, blá, blá* durante a ditadura, saindo com armas de brinquedo no meio da rua. Loucura? Risco? Tudo isso, não importa... marginal nessa atitude de fazer o filme de qualquer maneira, de sobreviver, de falar de qualquer jeito. Agora, quanto aos filmes, não vejo nada neles que possa classificar meu trabalho como marginal. Hoje, o nome é até conveniente, porque valoriza uma postura de consciência independente, menos oportunista e conivente. Não era cinema marginal, era cinema marginalizado. Agora tudo bem. Vocês estão montando uma mostra desse cinema; mas naquele momento os filmes não correspondiam mesmo às exigências da censura e aos compromissos do mercado. Mas, hoje, para quem está começando a pensar (cinematograficamente), é muito mais difícil. Está quase tudo dominado.

Linguagem

A linguagem, é tão séria essa coisa de linguagem [...] a linguagem é uma coisa inerente à gente, ao ser humano, a estar vivo. Ela independe até da sua vontade de se expressar; seu corpo já expressa, seu ser já é a expressão de alguma coisa, da sua humanidade. [...] A sua forma de estar presente é a sua linguagem. Então, eu estou muito mais ligado a uma forma de vida que a uma profissão, em que os filmes, vamos dizer assim, são o instrumento para tentar expressar e transmitir o encontro com determinado momento de vida. Acho que transformar o potencial revolucionário dessa linguagem e reduzi-la a um método de fazer produtos para um mercado é uma tragédia para o conhecimento, um suicídio para a vitalidade da cultura, da identidade. A não utilização e a perda do potencial da linguagem, transformada em simples instrumento para formatação de produtos de mercado é como ter uma Ferrari para andar no trânsito de São Paulo – parado no sinal, pronto pra explodir, sem ir a lugar algum. [...] Acelerando o sonho numa realidade de impotência e desperdício. A sensação que eu tenho quando saio é que está perdido o sentido de responsabilidade do que significa de fato essa linguagem como elemento vivo, como elemento de humanidade e

transformação no cotidiano das pessoas, [...] só é usada para a dominação, para a manipulação e para a venda do que for, [...] e agora com a tecnologia que deixa tudo imediato, simultâneo, *on-line*; a velocidade virtual elimina a perspectiva de tempo e de espaço, reduzindo a sensação de vida ao momento; e você perde a dimensão do que aquilo poderia ser. O humanismo já era, e ser é serviço prestado como homem-objeto.

Fazer cinema

Tenho a impressão de que o cinema, pelo menos parte deste cinema, é feito por pessoas que têm mais uma ansiedade de questionamento, de conhecimento, do que desejo de inserir-se como profissionais no mercado. Isto é uma consequência. Tanto faz o que façam: a fotografia, a montagem, a direção, o roteiro. [...] Por que você está botando aquilo no mundo? Por que você está fazendo aquilo? Isso não tem nada a ver com a profissão, o conteúdo tem a ver com o fato de pensar livremente o mundo, a representação. O cinema impregna a realidade porque é linguagem, é a materialização formal da estrutura narrativa que o pensamento nos apresenta quando atentamos ao processo das imagens mentais. Produzir imagens que representem o mundo é o mesmo que imaginar o mundo. Criar o mundo é revelar-lhe o sentido, pois tudo já está aí, é ensinar a ver, pensar – mas nem sempre tem cinema num filme, e o uso da linguagem para induzir determinada reação é atentado à liberdade individual.

[...] Eu diria que a entrada no universo indígena, de minha parte, foi uma busca, talvez, na fantasia de que, através do olhar do outro, uma nova visão fosse possível. Mas é só outra história, outra faceta da mesma busca. Na verdade, funciona como espelho. É uma outra conformação, uma mesma humanidade condicionada diferentemente para as mesmas coisas. É gente absolutamente igual à gente. Bom caráter, mau caráter, inteligente, esperto, talentoso, um mais, outro menos. [...] A única coisa que eu encontrei, e que de alguma maneira me remete a uma diferença, foi o nosso condicionamento biológico. Porque eu vivo em um universo que me condicionou à linha reta, à superfície plana, à cor única, ao som uniforme, a uma série de ferramentas com que interferimos ativamente no mundo. Quem vive lá desde a infância, a única linha reta que viu foi a corda do arco – nunca uma superfície plana, uma mesma cor –, constrói em palha, e não por falta de pedra... [...] É como uma “atomização” (fragmentação) visível do universo físico, uma diferenciação o tempo todo. [...] A gente aprende a enxergar e a ouvir novamente. A sensibilidade humana desenvolve, afina, aumenta. E falo isso porque sei como é chegar aqui na cidade depois de meses na floresta, perceber a ditadura da desumanização. Eu diria que é fisicamente dolorido, a imagem da morte arquitetada.

[...] No caminho do documentário, tenho tentado descobrir a ficção dentro da realidade [...], pela inserção pessoal naquela realidade, pelo meu envolvimento humano com a situação, com algum conhecimento anterior das emoções subjetivas, dos sentimentos das pessoas envolvidas naquela história, [...] então quando vou filmar, gravar, já tenho um tipo de intimidade que vai muito além daquilo que a câmera simplesmente está mostrando.

Não fazer sucata...

Tento editar através dessa forma de estar envolvido [...], porque no fundo o meu crescimento, desenvolvimento, aprendizado, vai acontecer nessas horas. É nesse momento que ponho em movimento uma relação que não existia antes. E é dele que vivo e passo a conviver; influo ou sou influenciado, quer dizer, ali tem vida. Então, é um pouco assim que faço cinema, e acho que aí não tem diferença nenhuma entre documentário e ficção. A experiência humana está em ambos e você vai trabalhar com sentimentos, com valores, seus e dos outros, seja dos atores ou dos personagens do cotidiano, que quando estiverem na tela serão todos personagens para o público. A responsabilidade do sentido, afinal, depende da sinceridade do seu olhar.

Experiência nessa geração

Naquele tempo já existia um universo cotidiano violento. Hoje, potencialmente e de fato, é muito mais violento que há trinta anos, cresce em uma escala geométrica, e não sei se tem volta. Digo isso em relação à violência que o sistema “civilizatório” exerce sobre o indivíduo. Ela é hoje virtualizada, fisicamente comercializada e materializada nas ruas como ideologia inevitável de reação do excluído.

A bomba está armada, e, pensando bem, já explodiu: a bomba da massa humana, a bomba genética, a bomba atômica, a bomba ecológica, com a crescente contribuição da mídia moldando religiosamente a ignorância dos homens-objetos, [...] Acho que é por todos os adiamentos que a gente já viveu nestes últimos trinta anos, pela complexidade do que tem sido a vida, no dia a dia de cada um de nós, por causa da sobrevivência, [...] que uma aparente apatia hoje esconde o *tsunami* da renovação necessária. Da urgência avassaladora de um sentimento e da ação de mudança de paradigma para a continuidade de uma humanidade possível.

Mercado

Este país deveria valorizar mais sua imagem... [...] Não há nenhum projeto oficial ou particular que olhe para o cinema como fato estratégico, para dar um sentido de nacionalidade, de identidade. Os únicos que na época viram isso e que aproveitaram politicamente a oportunidade para criar uma imagem necessária foram os militares, no momento

em que tomaram o poder, quando incentivaram a imagem ideológica e socialmente crítica do cinema. Hoje, seria quase uma questão de segurança nacional e menos de nacionalismo como então. A Índia tem isso, radical! Os Estados Unidos nem se fala, é arma! A Europa sabe. Aqui não, aqui autoralmente sonha-se em subservir o mercado internacional e, internamente, em ser mão de obra acéfala da produção internacional. [...] Competir? O nosso mercado externo é o Brasil! Todos vêm para cá, todos querem tomar este espaço. Do território aos incentivos e aos nossos desejos. E nós querendo ir lá botar o filme no mercado do mundo, [...] invadidos mentalmente e pelos poros, pensa-se no imediatismo, caixa-dois e Oscar... [...] nada mais.

Cinema de indústria

Quanto mais sofisticada for a tecnologia, mais exclusivista será. Mais hegemônico o sistema. Hoje, por causa do formato digital, pode-se ter a ilusão de que se produz independentemente os longas que se quer. A possibilidade de uma imagem marginal está aí novamente, porque já nasce marginalizada. É um momento de liberdade possível, de criação, de experimentalismo. Mas a exibição está quase toda dominada. Quem decide o que vai ser visto e, fundamentalmente, como e quando será visto, por mais mídias que haja, são outros interesses, em essência os do capital, raramente para a consciência coletiva e com frequência para a manipulação coletiva, massificante, global. A catatonia de uma humanidade sampleada. Interessa que acreditemos na tecnologia como materialidade do sonho, que consumamos equipamento e que moldemos a linguagem à eletrônica, aos efeitos [...]. A concentração da produção do equipamento, conteúdo e mercado de exibição nas mãos de alguns grupos mundiais já ocorreu. A filial Brasil precisa de crentes, e na rede. Devemos valorizar todos os esforços de exibição independente, interferente, incômoda, provocadora, marginal.

Existe uma dramaturgia pensada para o plano-sequência?

Não. Haveria se eu imaginasse algo para ter essa forma. Olha, *a priori* não dá pra dizer: essa cena vai ser um plano-sequência; eu posso dizer “eu não tenho grana”, ou “tenho que rodar isso hoje”, ou “tenho só uma lata de filme”, ou “o ator tem que ir embora”... Bem, então vou ensaiar dez vezes e rodar uma, e vira plano-sequência. Ou aquilo tem que se justificar dramaticamente. Hoje o plano-sequência vem embutido como possibilidade tecnológica nas câmeras eletrônicas, um pouco como um *software* já embutido no *hardware*. A reflexão não antecede a escolha do plano, é a tecnologia que autoriza a irreflexão. Quantas vezes ouve-se os ingênuos ou incautos glorificando-se de poder fazer qualquer coisa agora. Isso é mentalidade virtual. Fluxo alheio,

ausência de conteúdo. Depois não vai além do fazer, porque produzir imagens é muito mais inferir sentidos na realidade do que formatar produtos idealmente pré-vendáveis. Perde-se o sentido de que é a ideia que determina a forma.

Recado para os jovens

Isso está respondido na referência à maneira de estar no mundo, de como viver o que é o cinema. Essas questões: “o que eu quero de fato nesta vida?”, “como estou fazendo isso?”, “para quê?”, “por quê?”... exigem contínua atenção, resposta e escolha; uma constante pergunta e uma constante resposta; elas não podem estar divididas, então esse é o caminho [...]. Acredito que hoje já sabemos, consciente e fisicamente, que devemos entender o mundo mais como parte de um processo pensante em acelerada transformação do que defender a rigidez de normas e valores fixos e partidários, como se moldava o mundo até a década de 1950. Subserviência ao conservadorismo mercadológico obscurantista ou à responsabilidade do cinema e da mídia no diálogo necessário para uma transição pacífica. Isso depende da liberdade das novas gerações, para a recriação de um estado de consciência coletivo mais humano que o do projeto tecnodesenvolvimentista atual.

ONTEM, HOJE E QUASE SEMPRE: O VALOR DA EXPERIÊNCIA

Rogério Sganzerla

Nós somos aquilo que vemos. Sempre achei que um bom filme de cinema – não me refiro à fita, novelão ou celuloide – consegue mexer com a cabeça das pessoas, sobretudo dos jovens, fazendo com que todos pensem mais e melhor. Um bom filme experimental, algo raro hoje em dia, pode modificar sensivelmente a mentalidade de qualquer consumidor de lixo programado, seja na telinha seja no telão, em que a programação se revela cada vez mais comprometida com a ignorância. E nada pior que a ignorância exclusiva e voluntária. Então, ainda aí, os burocratas que liquidaram com o nosso cinema artístico, impingindo a ausência do binômio pão e circo. Nem uma coisa nem outra. Nesses casos, a coisa fica difícil para todos. O modismo é sempre um sinal perfeito daquilo que é de segunda mão. E a politicagem estraga tudo. Durante um século tudo foi filmado, documentado, e depois perdido devido ao descaso e à omissão dos encarregados. Por causa disso, hoje não existe um processo-cinema no país, muito menos uma cultura cinematográfica orgânica e realizada com vigor espontâneo, como um trabalho consciente sobre o real.

Desde os anos 1960, tentamos descobrir por nós mesmos, com a câmera à altura do olho e do

ouvido, com nossos próprios meios e recursos limitados, tudo o que fosse possível sobre este lugar onde vivemos intensamente: um segmento temporal, em que o abuso de autoridade tem sido constante; como ontem, durante a riquíssima e criativa fase da produtora Belair (Hollywood às avessas) etc.

A melhor e mais interessante saída para o cinéfilo é ver filmes, invisíveis no Brasil por conta da manipulação do sistema de distribuição, a não ser em ocasiões especiais como esta [Ciclo Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras], propiciada pelo CCBB. Reconheço que são filmes incômodos: *A mulher de todos*; *Copacabana mon amour*; *Sem essa*, *Aranha*, este último saudado por Carlos Adriano: “filme inaugural, parece refazer o cinema como gesto daquelas obras inaugurais que reinventam uma linguagem, pois o filme se estrutura sob o corajoso expediente do plano-sequência. A ação se dilata dentro das cenas, os personagens duelam contra códigos de interpretação e as imagens resistem, assim como o filme, após trinta anos”.

Por que essa filmografia descontínua demorou tanto tempo para ser deglutida? O princípio da exclusão, ditado pelos “czares da moda”, impõe até hoje esse jejum de ideias. Lutaram, ontem como hoje, contra esses pedaços de vida, que, para quem sabe ver com olhos livres, são retratos falados da própria vida brasileira. E o que vale é a poesia, captada por uma vil mecânica (elementar, meu caro Watson Macedo): por um cinema de livre invenção poética, como fator de aprimoramento físico e espiritual, além da reafirmação das surpresas do outro mundo – o inferno não são os outros, mas os mesmos atrasados de sempre. Finalmente, constituem uma reflexão consequente sobre nossa realidade, na década do terror que, cinematograficamente, continua agindo até hoje.

A ARTE DO (IM)POSSÍVEL

Carlos Alberto Ebert

Arte é técnica. Se hoje essa sentença faz sentido para alguns da minha geração, na década de 1960 do século passado ela era desconsiderada, *a priori*, por todos e rotulada como um “mecanicismo stalinista”.

O cinema, caçula das artes e filho da revolução industrial, se apoia em um aparato técnico que pode ser minimizado (e está sendo), mas que de forma alguma é descartável. Para produzir imagens em movimento são necessários equipamentos que empreguem mecânica, óptica e eletricidade. Não há como fugir disto.

Participei de alguns dos filmes selecionados para esta mostra [Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras] desempenhando funções

técnicas e, quando fui convidado a refletir sobre a cinematografia de então, algumas lembranças marcantes delinearam o roteiro de impressões e ideias que, na falta de uma metodologia mais rigorosa, passo a seguir.

Eram tempos de furiosa antropofagia visual. Ambicionávamos sínteses improváveis: irmãos Maysles e Samuel Fuller. Câmera na mão e *chiaroscuro* barroco. Mauro e Glauber. Não raro, como atestam alguns momentos desses filmes, conseguíamos operar, senão uma síntese, pelo menos uma explicitação das teses e antíteses com que nos debatíamos, as quais, por sua vez, surgiram e se consumiram ao sabor dos ciclos (ou quem sabe surtos) que caracterizam a trajetória do nosso cinema.

Do primitivismo dos cinegrafistas do início do século 20, passando pelas tentativas de indústria da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, até a onda autoral do Cinema Novo, mudaram os paradigmas, mas os métodos, ou a falta deles, permaneceram os mesmos.

Somos a pátria do improvisado. E o que na música é uma bênção, no cinema nem sempre resulta em mais do que confusão. Filmar “com jeitinho” nada mais era que tentar superar as deficiências de equipamento, material sensível, pessoal e infra-estrutura.

Como fotógrafos de produções mambembes, andávamos atrás da luz-ambiente, presente do Criador, luz que dispensa listas e não gera faturas. O problema é que filmávamos nos trópicos e, nestas latitudes, a latitude dos filmes não dá conta dos incríveis contrastes. Os estouros luminosos eram inevitáveis e não restava opção senão assumi-los. Já os financeiros iam pra pendura. Ficou famosa a história do colega que retrucou quando advertido por um técnico mais experiente de que a luz de fora da sala estava fortíssima e as janelas abertas estavam em quadro: “E daí com lá fora? Estou filmando aqui dentro”. Nada mais lhe foi dito, nem perguntado.

Não só assumíamos os contrastes, como amávamos a fotografia dura. O preto no branco. Se para os autores de então “a moral era uma questão de *travellings*”, para nós, fotógrafos, era uma questão de contraste. E aí instaurou-se um conflito, pois os laboratórios rezavam pela cartilha dos fabricantes de filmes e queriam obter no processamento o máximo de gradação possível no negativo (o que, diga-se de passagem, era o certo). Waldemar Lima, em entrevista à rede de TV americana ABC, contou seu drama em *Deus e o Diabo* com a Líder-Rio: enquanto ele buscava na luz do Nordeste a textura da xilogravura, o laboratório se esforçava para lhe dar céus com nuvens de *western*...

A questão dos laboratórios era grave. Só existiam dois: Líder, com sede no Rio, e Rex, em São

Paulo. De alguma maneira transpunham para a sensimetria a velha rixa bocó entre cariocas e paulistas. Eu, carioca autoexilado, trabalhava com a Rex. Eram várias casinhas na rua Jaceguai, interligadas por escadas e corredores estreitos, daí o apelido “labirintório”, dado pelo próprio dono, o húngaro Adalberto Kemeny, que todos admirávamos por ser “do ramo” (nos anos 1920, ele fotografou o belíssimo *São Paulo, sinfonia de uma metrópole*). Do outro lado estava a Líder, com uma filial na rua Treze de Maio e um histórico de glórias e algumas brigas homéricas com os DFS [diretores de fotografia], mas que “facilitava” para a produção. Resumindo: lá pelas tantas, a Líder comprou a Rex, e amargamos algumas décadas de “laboratório único”, o que colocou a questão técnica em plena sintonia com a política de então. Mas nem tudo eram dificuldades e falta de opção. Ainda com o predomínio do preto-e-branco, as opções de negativo eram bem mais variadas que as atuais. Podíamos filmar com Kodak, Du Pont, Gevaert, Ferrania e Fuji. Cada um inspirava de uma forma e sugeria uma paleta diferente. Lembro que no *Bandido da Luz Vermelha* filmamos com todos os negativos da praça, o que certamente não pode ser considerado um procedimento ortodoxo, mas que proporcionou a Peter Overbeck e a mim uma experiência ímpar e inestimável.

Vivíamos então o auge da contracultura. Um dos meus gurus prediletos era Buckminster Fuller. Pensador multidisciplinar, dublê de arquiteto e filósofo, pregava o princípio do Dymaxion: fazer mais com menos. Se a natureza agia assim, quem éramos nós para fazer diferente? Na cinematografia local, essa inspiração calou e colou fundo. Tudo o que refletisse luz era bem-vindo ao *set* – construí rebatedores até com os lençóis de casal da mãe de uma namorada. As lâmpadas *photoflood*, relativamente baratas, que dispensavam refletores, eram as nossas favoritas para interiores. A sucata da Vera Cruz, os *frankensteins* do Honório Marim e os gentilmente cedidos pelo Jaques Dehenzelein completavam o parque de luz.

Pelos *Cahiers du Cinéma*, comprados na livraria Francesa da Barão de Itapetininga, acompanhávamos atentos as experiências de Raoul Coutard com os filmes de fotografia mais sensíveis (800 asa!), vendidos em rolos de trinta metros, que ele tinha a manha de emendar na câmera escura para usar na sua Cameflex. Genial! Gianni di Venanzo, com suas calhas de *photofloods* de luz suave e sem sombras, virou ídolo. Mas, mesmo sabendo de tudo isso, não escapávamos de “iluminar mais as ideias e o discurso do diretor do que os cenários e os atores”, como comentou com perspicácia Lauro Escorel.

Na época, muitos dos filmes sofriam de “síndrome da alegoria”, e o conceito acabava sobrepujando a imagem, salvo raras exceções. Administrávamos

com liberalidade a herança do Cinema Novo e, na falta de outros recursos para movimentar a velha Arriflex IIB, continuávamos a levá-la nas mãos. Da alternância desses planos sacudidos com os longos gerais fixos resultava uma espécie de contratempo rítmico, que virou marca registrada do movimento.

Do improviso, louvado na época e execrado no “surto” seguinte (o cinemão colorido da Embrafilme), ficou uma lição preciosa, uma espécie de “navalha de Ockham” para o nosso cinema (“as instâncias não devem se multiplicar além da necessidade”) – um apelo à racionalidade, muito útil para cortar aqueles supérfluos tão ao gosto do atual cinema parapublicitário.

Em suma: foi ótimo enquanto durou. Se fez escola, não se propôs a isso.

Dos sobreviventes, uns permanecem na atividade, outros ficaram na saudade.

Uma coisa não se pode negar: mexeu com a linguagem, acordou (e fez dormir) um público já enfadado de tanta sociologia e boas intenções. Rebeldes, sim, mas quase todos de excelente família. Fora isso, nunca vamos poder parecer melhor do que realmente fomos. Graças a Deus!

ENTREVISTA COM O MONTADOR SYLVIO RENOLDI

Entrevistado por Eugênio Puppo, Vera Haddad e Raimo Benedetti

O início

Comecei na Maristela, eu era o vizinho da Maristela... [...] O Luigi Picchi, pintava as grades – porque puseram uma grade entre o meu terreno e o da Maristela –, e a gente ficava batendo papo, eu tinha dez anos. [...] Então eu vivia lá, ficava do lado da moviola, sentado, olhando. Eles naquela discussão besta por causa de colocar um *close*, às vezes saíam brigas de um jogar o telefone no outro, e eu pensava comigo: “Pô, por que não põe essa droga e se ficar ruim tira?”... Fui assistindo àquilo lá durante anos. Nessa época, o Galileu Garcia foi fazer um filme na Maristela, que era *Cara de fogo*, e ao mesmo tempo o Roberto Santos estava fazendo *O grande momento* [...].

O Luisinho era assistente de um e eu era do outro; a gente ficava trocando de filme, eu fazia um e ele o outro; colocando em ordem na moviola e tal. Eram dois filmes e tinham duas moviolas, eu ia me meter na outra e ficava cortando... às vezes mudava alguma coisa. Foi um aprendizado muito grande.

Naquela época todos os técnicos eram estrangeiros. [...] Eu enchia os caras porque queria sentar na moviola. [...] “Já que você quer encher mesmo, senta na moviola e monta os ruídos desse filme.” Aí ficava lá, montando. Tinham todos

os ruídos, de um caminhão velho que dava ré mas eles não tinham a ré gravada. Como era óptico, virei o filme ao contrário e coloquei lá, e ficou a ré, entendeu? E não falei nada para ninguém. Quando eles foram mixar o filme e me perguntaram, eu disse que tinha posto o som de trás para diante. Os caras disseram: “Que bom”. [...] Eles tinham aquela técnica do cinema europeu, pista para diálogo, pista para música, pista para ruído... mas os filmes marginais emendavam tudo de tudo que era jeito [...] quando tinha música não tinha ruído, quando tinha diálogo não tinha música... essa coisa de fazer quatro ou cinco pistas eu aprendi, aprendi muito bem.

[...] Quando eu fiz o *Grande desconhecido*, o cara me mostrou que você podia montar um cara na África falando com outro no Brasil, que não tinha nenhum problema porque você está fazendo cinema, você não está fazendo a realidade, entendeu?

Conflito entre montador e diretor

Jamais cheguei para um diretor e propus: “Vamos trocar isso e colocar aquilo”. Nunca! Eu montei o primeiro filme de quase todos os diretores de São Paulo e não briguei com nenhum pelo seguinte: você não pode jamais chegar e dizer “o seu filme tem esse defeito, tem isso, tem aquilo...”, porque todo mundo que vai dirigir um filme está fazendo o melhor filme do mundo... Se você já chega falando para o diretor que isso ou aquilo está errado, ele se indispõe; então o que você faz? Vai mudando devagar, um planinho pra lá, um planinho pra cá. “Que você acha, hein?”

Eu penso que a montagem não tem limites. Acho que o único dever é saber o que é melhor para o filme, não o que é melhor para você. Um diretor quando vai fazer um filme quer fazer tudo. Pô! tudo num filme só não dá. Às vezes atrapalha, entende? Eu sempre achei que os filmes mais pobres, mais mal filmados, são a melhor chance para o montador.

Montagem eletrônica

Antes da montagem eletrônica era muito mais forte a presença do montador. Antigamente não se fazia dois copióes; antes você tinha que procurar os rolinhos. Agora, com a montagem eletrônica, você monta dez filmes e vê qual é melhor [...]. Hoje em dia, você arruma um pedacinho da voz e depois outro trechinho, e quando você vai ver o filme, ele tá frio, lixo. Agora, quando você vê o rolo, diz: “Pô, não era nada disso”. Mexer isso, mudar aquilo é justamente o que os caras não querem fazer. “Ah, tá muito bom...” Tá muito bom o caramba! Tem que sentir se o filme está funcionando ou não está funcionando.

Para um montador iniciante

Em primeiro lugar, essas pessoas deveriam trabalhar muito tempo de assistente, para aprender as coisas, ter ideias próprias e melhorar.

Acho que primeiro tem que saber todas as técnicas para depois ser um montador.

Eu, por exemplo, punha em prática tudo que tinha dentro de mim, o ritmo do filme... [...] aqui eu posso tirar vinte quadros, aqui eu posso aumentar um pouquinho [...]. Ou o cara vai ser um montador normal, ou um montador que vai contribuir muito com o filme, ou vai estralhar, e isso tem que estar de acordo com o diretor também [...].

Não acho importante ler o roteiro, mas quero ser um mico se eu pegar um filme de qualquer diretor que tenha filmado o roteiro inteiro. O diretor tem um roteiro, filma outro filme. Então você tem que saber mais ou menos o que o diretor quer e dentro daquilo fazer um filme [...].

Mojica

Tem que ter respeito pelos caras, entende? Eu, por exemplo, conheci o Mojica quando ele fez o primeiro filme; ele catava pedaço de magnético que eu jogava no chão, mandava o assistente emendar e fazia o filme com pedaços do magnético de vinte, trinta centímetros, porque ele não tinha grana... é um cara que tem que ser respeitado [...]. Ele filmava com filme velho, com ponta de filme, com qualquer coisa que davam para ele, não queria nem saber, queria filmar! Hoje os caras dizem: “Porra, o filme do Mojica é tal”, mas naquela época todo mundo queria passar por cima do Mojica.

Vídeo de casamento

Eu adoro ver vídeo de casamento, de aniversário; porque os caras fazem tanta besteira e algumas besteiras geniais. Eles fazem essas besteira inconscientemente, mas, se você for esperto, você diz: “Olha que coisa interessante que esse cara fez aí”.

Rogério Sganzerla e O Bandido da Luz Vermelha

O Rogério chegou com o filme dele em uma mala de viagem e disse: “Olha, o meu filme tá aqui, você quer montar?”. [...] O filme já tinha passado na mão de um montador que disse “esse filme não monta”. [...] Comecei a assistir ao copião e falei: “Olha, Rogério, vamos montar do jeito que você filmou, aí começamos. [...] O *Bandido* foi filmado tão espontaneamente que ele não tinha organização. Então era meio assim: agora faz isso, agora faz aquilo, e ele tinha que ser montado. Então era: agora cola isso, agora cola aquilo. Cortar de ele para ele, o filme estava filmado pedindo uma montagem daquelas. Mas aí chega um cara e me diz: “Faz uma montagem igual à do *Bandido da Luz Vermelha*”; e eu digo: “Ora, vá catar macaco”. Se o cara não filmou o filme para ter uma montagem daquelas, não dá para ter.

Cinema Marginal

É um cinema com histórias completamente inusitadas, feito com um mínimo de grana, de tudo, todo mundo cooperando. É a loucura do cara de fazer cinema. Começar a filmar sem ter filme, sem

ter nada, e conseguir com esse cinema abalar a estrutura do cinema comportado e de alto custo. [...] Hoje em dia, acho que as pessoas ainda deveriam fazer filme marginal, entupir o mercado de filme marginal. E vai fazer o mesmo dinheiro que fez o cara do filme de 3 milhões de dólares. [...] Filmes de 3 milhões de dólares são chatos pra burro – um filme bonitinho, com grua, não sei o quê, mas não conta nada!

UMA REFLEXÃO SOBRE O FAZER CINEMA EM UM CONTEXTO DE LIVRE EXPERIMENTAÇÃO

David Pennington

Ontem (anteontem) – O cinema mudo, em que os filmes eram associados a partituras para permitir uma sincronização de eventos sonoros, desenvolve-se no final da década de 1920, quando o diálogo sincronizado é realizado tecnicamente. Surgem dois tipos de filmes: o filme com trilha sem diálogo sincronizado e o filme falado, com diálogos sincronizados. Como de início era muito difícil movimentar a parafernália necessária para o registro do som, o diálogo sincronizado ficou restrito aos grandes estúdios. A chegada dos gravadores óticos, de tamanho pequeno, principalmente o Amega, trouxe alguma portabilidade ao processo, mas o alto custo para gravar o som diretamente na película fotográfica limitou a difusão desse tipo de registro sonoro. Somente com as câmeras portáteis – de 35 mm e sobretudo de 16 mm, como as Arriflex, Paillard-Bolex e Eclair –, e com os gravadores de fita magnética também portáteis com pilotagem por cabo – principalmente com o famoso Nagra –, é que a possibilidade de trabalhar sincronicamente o som se difundiu pelo mundo. No Brasil, isso ocorreu no começo dos anos 1960.

Hoje (ontem) – Nos anos 1970, surgem alguns grupos que “margeiam” a produção estabelecida. Foi nessa escola coletiva, que aprendia fazendo, que desenvolvi meus conhecimentos de cinema. Uma escola marcada tanto pela reflexão dos caminhos que o produto estava tomando como pela reflexão das diferentes atividades envolvidas no fazer. Apesar de os produtos dessa escola padecerem de toda sorte de qualidades e defeitos, o mais importante é que formamos um acervo, sobre o qual a discussão ainda nem começou... Ou seja: tínhamos condição de produzir – e nesse aspecto a Embrafilme teve um papel fundamental –, o que permitiu uma extensa formação de quadros,

boa parte deles posteriormente sucateados em decorrência da paralisação promovida pelo governo Collor.

O acesso aos equipamentos de filmagem permitiu que o olhar marginal se desenvolvesse. Um cinema mais solto, que reflete o período enlouquecido e amargo dos anos de chumbo. Um processo que se realimenta – é bom lembrar que quando o Cinema Novo surgiu ainda estávamos na época dos gravadores de som que usavam película de 35 mm, um processo caríssimo que exigia técnicos competentes. Isso levou a um verdadeiro “cardinalato” nas rédeas da produção. As condições precárias ajudaram a criar uma nova vertente. É a gênese dos ladrões de cinema: câmera e gravador, ideias, papéis anotados, equipe técnica, elenco. Coisa de louco. Pelas lentes passa um cotidiano desvairado; sexo, drogas e homossexualidade; incestos e paixões coletivas; rock and roll, prisão e tortura; assembleias, periferia e candomblé – tudo que acresça sentido ao fato de sermos brasileiros naquele momento sombrio que o país vivia, uma anarquia antropofágica no escurinho do cinema, questionando inclusive o engajamento político explícito.

As questões técnicas eram resolvidas pelos curiosos que possuíssem alguma experiência de platô, oriunda de filmagens de mercado ou então de conhecimentos adquiridos nas escolas de cinema, principalmente as do Rio e de São Paulo. Havia um sentimento coletivo de que estávamos finalmente fazendo o nosso cinema, sem discutir rótulos; ouvi comentários de que fazíamos coisas “bobinhas”, “tolas”, “inconsequentes”. É um cinema coletivo: os copiões permitem uma avaliação parcial do trabalho. Durante dias ou semanas de um processo de filmagem um tanto cego, toda a equipe participa de uma espécie de terapia de grupo, momento lúdico por excelência. E digo um tanto cego porque, embora cego, não é mudo. A apreciação do som é imediata – logo após a filmagem de uma cena é possível ouvir o som gravado. Isso permite que o diretor, através da “imagem acústica” do plano recém-filmado, possa extrapolar os aspectos da cena filmada. O som passa a ser, então, um parâmetro valioso de avaliação.

O técnico de som – engenheiro de som ou diretor de som – é um misto de poeta e radiotécnico: precisa ouvir com ouvidos de músico, entender tão rápido quanto um repentista, estar atento como um comentarista esportivo, ter o sangue-frio de um atirador de elite, operar o equipamento com a precisão de um aviador de caça e consertar o defeito com a rapidez de um raio. Onde procurar o som? Nas vozes, no ambiente. Mas também nas colorações sutis de cada um

dos microfones disponíveis, para associá-los às diferentes vozes e interpretações... inventar um som... ouvir e pesquisar.

De modo geral, podemos citar duas correntes de registro do som direto: uma que procura registrar diálogos com o mínimo de ruído ambiente e que acrescenta, na pós-produção de som, os ruídos de efeito, os efeitos modificadores e os sons incidentais; outra que procura gravar o som diretamente, o que em si já é uma interpretação. A primeira delas seria a escola americana; e a segunda, a escola francesa. Exageros à parte, possivelmente possamos alcançar um meio termo entre as duas. Mas neste “contexto marginal”, de indefinições, a liberdade de experimentação é tamanha que tudo parece ser possível. É aí que o improviso criativo chega aos limites. Os componentes sonoros são construídos a partir de bambus, garrafas de água mineral, arame, telas de mosquito, clara de ovo... De resto, parece-me difícil recriar satisfatoriamente em estúdio o som fantasmagórico do lenho de uma árvore centenária na floresta amazônica tombando-se após sua submissão ao machado.

Essa relação homem-máquina – paradigma do fazer cinema, representação viva da revolução industrial – me lembrou em determinado momento as “asas da Panair”, uma mesa de bar com velhos maquinistas, locomotivas paradas: a profissão acabou. Mas tudo se transforma.

Amanhã (hoje, de novo) – Os computadores aposentaram as máquinas de escrever, mas também colocaram a *self-mídia* da produção de textos e de trabalhos gráficos na mão de todos. Quando se pensa no fato de que há pouco tempo era necessário ter uma licença para possuir uma impressora Minerva, e se vê que hoje é impossível controlar os milhares de computadores, percebe-se que a escrita está se tornando mais democratizada. Ainda é preciso ensinar muita gente a ler, é verdade, mas a produção de textos se expandiu como nunca.

Pois bem, agora percebo a chegada de uma nova fase na alfabetização por computador: a *self-mídia* da produção audiovisual. Essa produção também está começando a se democratizar. É claro que a luta pelo espaço de exibição continua, mas é sabido que há um déficit internacional de horas de programação audiovisual a ser preenchido. A migração do vídeo para a película cinematográfica – o grande meio de disseminação e arquivamento do audiovisual – hoje é uma realidade; a evolução do vídeo, em termos de qualidade e resolução, e sobretudo o baixo custo dos equipamentos e da mídia de registro abrem novas e excitantes perspectivas para a produção audiovisual.

Finalmente, de volta às questões básicas: a capacidade de gerar roteiros, avaliar custos,

fazer uma boa fotografia, captar e registrar um som de qualidade, dirigir diálogos, editar inteligentemente – enfim, aquele “miolo” essencial que independe dos suportes –, esse conhecimento básico, que será pesquisado pelos jovens cineastas ao fazer cinema, nos Jardins ou nas periferias, e a sistematização desse conhecimento auxiliarão a juventude na nova e atual produção cinematográfica independente.

CINEMA MARGINAL

Lygia Pape

Ser marginal, estar à margem de uma sociedade, ainda permanece como um conceito burguês. Não foi esse Cinema Marginal de que participei ou participo. Marginal era o ato revolucionário da invenção, uma nova realidade, o mundo como mudança, o erro como aventura e descoberta da liberdade: filmes de dez segundos, vinte segundos... o antifilme.

Eu vinha de grupos radicais, como o Neoconcreto, propondo uma linguagem despojada, não discursiva – “menos é mais”. Puro minimalismo. Essa postura estética tão clara marcava uma posição o mais longe possível dos filmes com roteiros predeterminados, apoiados quase sempre em historinhas com começo, meio e fim, um conceito aristotélico. Interpretar um roteiro era tudo o que eu não queria. Nada de novo, nenhum risco, somente o previsível, o chamado cinemão, que alimentava festivais, exibidores e gente distraída. Pessoalmente, escolhi o território do curta-metragem porque era livre das grandes produções, dos problemas burocráticos e, principalmente, financeiros. Pura alegria e prazer da criação. Tudo correndo na intimidade do diretor/editor, um fotógrafo simpático e um eletricitista: estava pronta a equipe. Sempre trabalhei em 35 mm.

Continuo achando o diretor realmente soberano. Não há nada a fazer sem ele, pois podemos escolher livremente o fotógrafo e não há a possibilidade de o roteirista ser imprescindível ao filme. Haja visto Glauber Rocha, meu querido amigo, que teve a audácia de fazer filmes em longa-metragem com roteiros elaborados no calor da filmagem.

Entre os anos 1960 e 1970, assisti a todos os copiões dos filmes do Cinema Novo, na velha Líder. Era pura visualidade – imagens soltas, brilhantes – e com a imaginação eu construía estruturas de claro e escuro, como pinturas. Poucas vezes me interessei em ver os filmes prontos.

O primeiro filme de Glauber Rocha mostrado no Rio de Janeiro foi visto por Mario Pedrosa, Lygia Clark, Hélio Oiticica e outros, na minha casa. Era o *Pátio*. Glauber era colaborador do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, que era o jornal do grupo Neoconcreto. Nada mais natural que assistíssemos ao filme em primeira mão. Paulo César Saraceni também mostrou a primeira versão do *Arraial do Cabo* no mesmo lugar. Os dois eram interessados em artes plásticas, daí o diálogo intenso.

Tive uma sociedade com Gilberto Macedo e Luis Carlos Soares, um pequeno cineclube. Víamos todos os filmes possíveis. Os festivais foram outra fonte de informações – José Sanz e o cinema inglês, francês, japonês, espanhol e principalmente russo. Méliès sempre teve mais importância que os irmãos Lumière. Enquanto os dois alimentaram, e alimentam até hoje, o cinema, um cinema literário, narrativo, Méliès era a própria força, a imagem pura como expressão. É um cinema sedutor, mas mais afastado do sucesso de bilheteria, pois o público está viciado no fácil, no lugar-comum, o que subjuga todos os cineastas. Buñuel, Carl Dreyer e seu vampiro misterioso e sem efeitos especiais, o construtivo Ozu, que teimam em chamar sociológico, e principalmente *Entr'Act*, de Jean Renoir, são herdeiros de Méliès, meu ídolo. Cheguei a trabalhar como *designer* para o Cinema Novo. Créditos, cartazes, *displays* para *Mandacaru vermelho* (o mais trabalhoso): gravei alfabetos em madeira e imprimir todos os letreiros, letra por letra, em precioso papel japonês para deixar aflorar a textura da madeira, como um cordel nordestino. Depois vieram *Vidas secas*, *Ganga Zumba*, *Deus e o Diabo na terra do Sol*, *O padre e a moça*, *A falecida*, *O desafio* e outros, e mais alguns curtas.

Paralelamente, cuidava de minha produção pessoal: realizei muitos “poemas visuais” com imagens em movimento, uma sinopse interessantíssima, as imagens se construindo como a construção de Brasília. Tenho o filme em anotações tipo *storyboard* – ainda vou fazê-lo. Agora, como a desconstrução da cidade.

Em 1963, Cosme Alves Netto encomendou-me uma vinheta para todos os filmes da Cinemateca do MAM-RJ, que serão mostrados no cinema Paissandu. Como todas as pessoas sempre diziam “...vou a MAM, mom, moooooom”, usei o mugido de uma vaca de *Vidas secas* sobre a imagem da logomarca MAM, que surgia em *fade in/fade out* várias vezes. Depois, entravam as sílabas da palavra “cinemateca” escondidas sob e sobre fotos de filmes antigos, que tinham referência sonoro-visual com a palavra. O filmezinho transformou-se no maior sucesso do Paissandu. Fui censurada por Cosme Alves Netto a mando de Niomar Muniz Sodré, que não entendeu o humor do filme.

Em 1967, participei de um concurso internacional em Montreal, que tinha como tema *A terra dos homens*, de Saint Exupéry. O filme deveria ter cinquenta segundos em uma linguagem universal. Imaginei o homem não apenas sobre a Terra, mas no espaço, pois começavam as grandes viagens interplanetárias. Consegui imagens da Nasa do primeiro voo de um cosmonauta: ele surge (em preto-e-branco) na tela, evoluindo no espaço como um feto ligado à nave/útero por um cordão umbilical. Faz algumas evoluções e, de repente, a tela fica toda vermelha (em uma viragem) e ouve-se o choro de um bebê – nascia o novo homem: *La nouvelle creation*.

Iniciei logo a seguir um filme sobre os beijos no cinema. Ficou inconcluso. Realizei três longas em Super-8, todos em 1974, com quarenta minutos de duração cada. Em *Wampirou* (o vampiro que pirou), além dos “atores”, trabalharam como extras artistas plásticos como Lygia Clark e poetas como Waly Salomão. *Carnival in Rio* é sobre o carnaval individual do “eu” sozinho, filmado entre a praça Mauá e o Obelisco, no Rio de Janeiro. *Arenas calientes* era o mais interessante, pois meus personagens tinham aventuras no deserto com dunas imensas, onde hoje é o condomínio Nova Ipanema, no Rio de Janeiro. A dificuldade de encontrar água no deserto saciava-se com gasolina nos postos Esso da região. Etc. Fiz um filme sobre Osvaldo Goeldi (1971, 35 mm), que dividi em quatro partes. A voz de Hélio Oiticica permeia as partes.

Realizei *Eat me* em 1975, e é um filme em que crio um clima erótico somente com o *close* de uma boca que pode ser vista como um olho, uma vagina, ou uma boca mesmo. Vozes em várias línguas marcam o ritmo: “a gula ou a luxúria”. A edição do filme é feita matematicamente, isto é, as partes do filme são cortadas na medida métrica a partir de um princípio: dividi o filme em duas partes, depois dividi a metade em outras duas e assim sucessivamente até o final, conseguindo uma pulsação que vai em um crescendo até o fim. Corta-se a imagem sem a preocupação de uma descrição do momento – somente um número determina o corte. Quem grita/canta em certo momento é Yoko Ono.

Depois, em 1978, surgiu *Catiti Catiti* (lua nova, ó lua nova), filme preto-e-branco, em 16 mm (o único), onde o sentido de desconstrução é bem explícito. Fala da antropofagia e suas devorações espirituais ou não.

Tenho alguns vídeos novos: *Sedução 111*” (2000) é uma imagem de grupos de pessoas que se repete infinitamente em movimentos de vai-e-vem, como uma onda. Sua edição também obedece a um ritmo apoiado em relações matemáticas.

Maiakovski, a viagem é um vídeo de 2000, feito para ser mostrado nas ruas das cidades. Usei uma

imagem da cabeça de Maiakovski feita pelo pintor russo Rodchenko, e da boca do personagem saem duas frases que são títulos de poemas do próprio Maiakovski, “De rua em rua” e “No automóvel”, enquanto carrinhos verdes rodam em várias direções pela tela.

No momento estou trabalhando em um vídeo sobre sombras. Veremos.

Alguns cineastas que me impressionaram: Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na terra do Sol*; Júlio Bressane em *São Jerônimo*; Rogério Sganzerla em *A mulher de todos*; André Klotzel em *Marvada carne*; Mário Peixoto em *Limite*; Humberto Mauro em *A velha a fiar* e *Ganga bruta*; Nelson Pereira dos Santos em *Vidas secas*, que poderia ser perfeito não fosse o roteiro linear que lhe tira a totalidade. No livro, pode-se abrir em qualquer capítulo e a história está inteira. O filme faz uma concessão. Poderia dizer que teria se tornado um filme Neoconcreto, se isso significa um elogio.

ATRIZ ERRANTE PENSA O SEU MOMENTO HOJE, ONTEM E AMANHÃ Helena Ignez

Em busca de sua realização como atriz e como ser humano, é difícil encontrar um ator que escreva bem. É atuando que os atores revelam sua sabedoria e poder de comunicação. É através da arte que o ator busca um sentido para a vida. O fazer ligado à experiência humana.

Cinema: atividade de risco. Filmes: o prazer de fazer parte de uma unidade maior que si mesmo, a sensação poderosa de identidade grupal, que pode ser positiva ou negativa, dependendo de sua utilização. O ator, um membro de uma equipe em que todos trabalham em comum.

Interpretar filmes: o máximo de verdade com o mínimo de recursos; depurar em vez de enfeitar. O que queremos expressar não se manifesta por artifícios externos, que se realizam no nível do instinto. É trabalhado com método para que se transforme em arte.

Reavaliar a interpretação: o objetivo da atriz. “Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a Lua. Porém, entre a ponta de seu dedo e a Lua, a responsabilidade é dele” (Yoshi Ōida). Não existe receita para uma interpretação perfeita, é a combinação de vários elementos que cria o sabor particular. O que mostramos diretamente é o “eu”. Purificar a voz e o corpo. E ir além.

O que é um ator inovador? É aquele que tem uma técnica tradicional e é capaz de entender

a essência da arte tradicional e que articula esse saber com o vínculo particular de estilo. É preciso explorar numerosos caminhos no interior de si mesmo e criar e construir o seu personagem através da busca, do divertimento. O ator perfeito é aquele que sabe, pela sua arte, ultrapassar a imaginação do diretor. Atores são pesquisadores capazes de descobrir uma nova via e de inventar uma situação nova. Represente como for melhor para você. A única coisa de que precisamos é liberdade.

O começo: *Pátio* (1958), Salvador, Bahia. Sofisticado (*sophisticated*) é igual a inteligente), esse filme é pardo como era a população viável da cidade de Salvador. Quase não se via brancos na cidade. Essa minoria branca e rica circulava entre mansões e tudo acontecia lá. Dificilmente uma arte libertária como o cinema teria o seu rebento mais brilhante surgido da alta sociedade, como se chamava. Glauber, menino, dezoito anos, já vedete literária entre os jovens mais informados e cultos, escreve maravilhosamente, filosofa sobre cinema em colunas de jornal e na revista *Mapa*, editada por ele.

A atriz que protagonizou *Pátio* era uma menina de dezoito anos que cursava a Escola de Teatro da Universidade da Bahia; tinham mesmo se conhecido num recital de poesias de Castro Alves, muito acadêmico, e um sorriso vital e irônico entre os dois jovens imediatamente os uniu, e sobre o que se via ali como interpretação foi a alavanca do relacionamento de ambos.

Oásis continha o que havia de atual, vanguarda e clássico na cultura universal, isso mesmo, a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, fundada um ano antes da realização de *Pátio*, essencial ao filme como formação e referência. O maestro Koellreutter, então meu professor de história da música, suas aulas e o repertório escolhido para audições e concertos na reitoria da Universidade, formaram o universo sonoro de onde surgiu a fantástica trilha do primeiro Glauber. A atriz Helena Ignez, protagonista de *Pátio*, mergulhada nessa atmosfera de sons, vinha, também formada pela Escola de Teatro, com a sutileza dos ensinamentos de Stanislasky, e trazia no corpo o movimento coreográfico das aulas de Yanka Euska, nome fundamental na dança moderna. A protagonista, participando ativamente do processo fílmico, recia-se anulando a si mesma como mais um som. Procurou-se a abstração e a ausência. Esse estilo volta de forma semelhante e diversa em *O padre e a moça*, *Cara a cara* e *São Jerônimo*.

Desde o início soube da especificidade da atuação no cinema, uma atuação de risco. Atores de todas as gerações precisam da técnica como base, mesmo alguns que foram chamados de “objetos fílmicos”, como o cowboy Gary Cooper, que recebeu aulas sobre o método Stanislasky

com Michel Chekcov. Não acredito em ótimos resultados para atores que se limitam a “tipos”. Que os atores se protejam, que se tornem, com bom humor e alegria, uma usina de alma humana; que a atriz possa aparecer em seu trabalho como ela é – rica, complexa, original e naturalmente individual.

Em *A mulher de todos* também tive o privilégio de ter um roteiro com diálogos e situações extraordinárias, do qual pude desenvolver com extensão e forte impulso um personagem genial, vestido pela sua eletricidade e seus diálogos. Há que se dizer: oportunidade fantástica para uma intérprete estudiosa e inquieta, monitorada por inúmeras técnicas de ator, insinuar-se neste caminho – de autor-autor, de um criador – , no caso o personagem anormal Ângela Carne e Osso. Na interpretação desse filme era mantido também o clássico específico filmico: a sinceridade absurda “do olhar”. O olhar do personagem era a síntese de seu dinamismo incomum. Essa veemência do movimento filmico do impulso já tinha sido impressa em *O Bandido da Luz Vermelha* e também já estava enunciada como um movimento em vários filmes; um trabalho específico do ator, no caso feminino, que era desconhecido no nosso cinema; um trabalho inovador e de qualidade reconhecida pelos eleitos e que, infelizmente, nenhuma atriz teve oportunidade de realizá-lo. Uma arte de interpretar em filmes muito ajustada e original, como os próprios filmes; um estilo claro e pessoal de interpretação de cinema, como, por exemplo, *Família do barulho* ou *Copacabana mon amour* e *Os monstros de Babaloo*; o prazer de fazer parte de uma unidade maior que si mesmo. No cinema, a diferença entre o homem real e o personagem, entre a realidade e a cena é muito mais sutil do que no teatro. A comunicação é de ser humano para ser humano. Uma vez que a técnica é adquirida, está pronta para ser jogada fora. Para passar ao estado de criatividade.

FILMARGEM

Haroldo de Campos

Em tempo de pós-reflexão – ou seja, em um segundo pensamento beneficiado pelo recuo retrospectivo – parece-me, hoje, que o chamado “cinema marginal”, “udigrúdi” ou, como seria mais exato designá-lo, o cinema “à margem da margem” (para servir-me de uma bela fórmula cunhada por Augusto de Campos) não é um “anticinemanovo”, uma filmica adversa ao movimento cinenovista que renovou, profundamente, a sétima arte no Brasil. Não. Em um processo

hegeliano de AUFHEBUNG – SOBRE-SUS-P(RE)ENSÃO – o cinema que se lhe antepôs, ou melhor, que o pervadiu pelas “margens”, não visou, ao fim e ao cabo, a “suprimi-lo” polemicamente; antes, suspendeu-o, “aboliu-o” (enquanto o mantinha como virtualidade), “sobre-prendendo-o”. Assim, em uma nova instância problematizadora pôde deflagrar uma estética outra, para, a seguir, apreendê-lo de novo, conservando-o no horizonte, em um movimento dialético de negação-preservação. O “udigrúdi” é parente “cardial” (não necessariamente “cordial”) do cinema novo. Procede das entranhas deste, de seu epigastro, de seu ventre desventrado (e assim re-ativado em sua vis parturiente do novo), justamente quando o cinenovismo já começara a dar sinais de exaustão criativa, pela repetição de estilemas e estereótipos.

O cinema “da margem”, como um surto cancerígeno (benigno do ângulo da invenção), “desconstruiu” o cinenovismo por seu “dentro”, reconstruindo-o em modo usurpador, abusivo, mas desnudador do núcleo mais íntimo desse nosso novo cinema, do seu centro pânico, por assim dizer, reprimido e sequestrado pelo que havia ainda de narratividade residual de tipo “realista-socialista”, de otimismo programático (mas utopicamente idealizado, deceptivo) na “estética da fome” cinenovista, teleologicamente voltada para a apoteose rebelionária do sertão convertido em mar, da redenção edênica, positivo-“salvacionista” (soterológica), infelizmente ao arrepio das lições da práxis. Dessa maneira, o udigrúdi exsurgiu de uma crise da certeza, da ruína da verdade dogmático-ideológica que se pretendia encarnada nas leis “científico-dialéticas” de uma história messianicamente predeterminada, fadada ao “*happy-end*” emancipador, impelida por vocação a um desfecho feliz, inscrito no céu absoluto da ideologia travestida de teologia. O cinema “da margem” investe-se no momento de “negatividade” do processo cinenovista (esse momento que ressalta nítido em um Glauber também “marginado”, o de *Câncer*), fazendo-lhe, em lance sucessivo, no que este inclui de “positividade”, o resgate, seja no plano crítico, seja no da forma filmica, como no Glauber das primícias, do filme-poema-concreto *Pátio*, herdeiro do *Limite* de Mário Peixoto, o marco fundador, que seria, já em plena marginália udigrúdi, parafraseado e recomido em contraponto corrosivo – auto-e-hetero-irônico – pelo desolado *A agonia*, 1976, de Bressane. Destravando da clausura tautológica, na qual se ensimesmara, a linguagem cinenovista, os “marginais” puseram de manifesto o furor do negativo em latência, algo já visível no Glauber de *Terra em transe* (1967) e, explicitamente agora, em *A idade da Terra* e na filmografia glauberiana

subsequente: em *O leão das sete cabeças* ou nesse admirabilíssimo *Di, feérie* desabusada, em que a morte, dessacralizada, extraída com violência do mórbido cenário de um velório burguês, é catapultada carnavalescamente em plenitude de vida, como se Di Cavalcanti fora o Quincas-Berro-d’Água do melhor momento da ficção jorge-amadiana, e suas exéquias, subitamente, se metamorfoseassem em perpétuo móbile epifânico de vivência e errância.

O “Angelus Novus” dos cineastas derrisores “da margem” é *O anjo nasceu* (1969), de Bressane, ensaiando seu voo benjaminiano pelo “avesso do avesso”, à bandida “luz vermelha” de Rogério Sganzerla. A “estética da fome” glauberiana converteu-se em “desestética do disforme” pela câmera dos udigrudistas: além de Bressane e Sganzerla, os pioneiros da Belair, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, Ivan Cardoso (o criador do “ivampirado” *terrir*) e outros, sem esquecer dois quase-antecipadores: o sempre deslembado Walter Hugo Khouri, do pornô-urbano-cínico-metafísico, e o sempre lembrado Zé do Caixão (José Mojica Marins), com seu cinecrofilismo “brega”. Fez, portanto, amadurar um novo (e apocalíptico) profeta: as(céptico), desértico, resseco, cuja arma não é o fuzil graciliânico do cortante e belo filmenovo de Ruy Guerra (*Os fuzis*, 1963), mas a pluma trans-semiótica do eremíTradutor magno do Ocidente, São Jerônimo, santo patrono do gesto tradutório antropofágico. Um gesto decisivo que, desde o *Limite* de Mário Peixoto ao *Terra em transe* de Glauber e aos inventores despiedosos – nus e crus – do *Kitsch do Kitsch* filMarginal (exponenciação crítico-zenital-barroquista do feísmo esteticamente belo), os brasileiros “experimentais” do cinema-inovação assumiram e desfraldaram, a modo de bandeira, para devorar desrespeitosamente o cinema universal e devolvê-lo, remastigado, ao ecúmeno fílmico, já agora “abrasileirado” (em termos de consciência profunda, não de regionalismo pitoresco, tropicolorido) sob a espécie irrasurável de nossa diferença civilizatória “verbívorovisual”; um traço marcante, herdado de nosso barroco mestiço-praguejador, com o mazombo Gregório de Mattos, o Boca-do-Inferno, à frente, satirista implacável e contundente repórter *ad hoc* de nosso primeiro “jornal-falado”, criticando costumes e mazelas em pleno regime censório do colonialismo ibérico seiscentista.

OPUS INCERTUM

Sylvio Lanna

O fotógrafo – indicado pelo Veloso, autor de um filme apresentado no JB-Mesbla de 1996 – Andrea Tonacci, acaba de chegar de São Paulo. O jantar da Ivone, na República da avenida Afrânio de Melo Franco, 120/402, Leblon/RJ, vai ser servido. Mal dá tempo para as apresentações. Tenho que sair. Como combinado há três meses, agora que está tudo pronto é hora de ir à casa do Mário Carneiro buscar emprestado o equipamento 16 mm que me aguarda. Filmagem amanhã. Conseguiu-se o porco lá pros lados da Barra. Barra mais que pesada. Conseguiu-se o porco para o sacrifício. De norte a sul deste país, homens, mulheres, jovens principalmente, cabeças conscientes, corações românticos começam a rolar. É a castração, a impotência.

E, no entanto (entretanto!), a existência era pura juventude, esperança constituída do melhor quilate de amor e paz. De paz e amor. Dos morros, descíamos a maconha em um ritual sagrado para aplicar a cidade careta, enquanto das universidades chegavam os lisérgicos para definitivamente revolucionarmos o mundo. O sonho mal havia começado.

Na verdade o mundo, a fria guerra, o país, a dura dita iam sendo esfacelados a golpes de baioneta e torturas. A erva daninha do individualismo grassa nas rachaduras provocadas entre nós. Depois o sonho acabou.

De repente, tão mais quanto em tempo presente em tendo agora o ágora, cada vez mais na arte somente o horizonte se alarga. Seguir em frente é então a força mesma, a crença em si. Correr contra o tempo perdido, aproximar o futuro do presente, num presente de cor e harmonia.

O ASSOBIADOR E SEU CÃO

Geraldo Veloso

Perdidos e malditos é um filme que considero isolado dentro de um contexto de referências e, ao mesmo tempo, prenhe de influências as mais diversas. Minha trajetória no cinema começa desde quando não sei exatamente. Meu pai e minha mãe sempre me levaram ao cinema, meus irmãos sempre foram “fãs” e leitores sistemáticos de críticas. Logo me misturei, no colégio, aos doze anos de idade, no segundo grau, aos “gambás” (não se diz por aí que “gambá cheira gambá”?) da cinefilia. Mas já tinha em minha memória as cinco ou seis vezes que tinha visto *Depois do vendaval*, de John Ford. E na revista caseira que meus irmãos publicavam, *O assobiador e seu cão*, li as primeiras críticas falando em Neorealismo, Rossellini e por aí afora. Minha irmã cortava e

empilhava, metodologicamente, as críticas do nosso mestre Cyro Siqueira (um dos criadores do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, há mais de cinquenta anos – e que hoje tenho a honra de dirigir –, e da *Revista de Cinema* – não essa de hoje, do Hermes, mas aquela que ouvi de Glauber Rocha, há muitos anos, que tinha aberto o seu interesse para a realização de cinema, chegando até a viajar a Belo Horizonte para conhecer os seus colaboradores e editores), escritas, pelo menos três vezes por semana, no jornal de maior circulação do estado, o *Estado de Minas*. E depois líamos religiosamente, no suplemento literário do *Estado de São Paulo*, todos os sábados, os textos do gênio Paulo Emilio Salles Gomes, de Rudá Andrade, de Gustavo Dahl, de Maurice Capovilla, de Jean-Claude Bernardet, que eram objeto de discussões intermináveis na porta da livraria Itatiaia, na galeria do edifício Dantés e depois na rua da Bahia, em Belo Horizonte. E, à noite, o papo continuava nas sessões do Centro de Estudos Cinematográficos (o velho e glorioso CEC), no topo do Cine Arte Palácio, onde semanalmente víamos e debatíamos os filmes soviéticos, poloneses, americanos, suecos, italianos, franceses, alemães, indianos, espanhóis, mexicanos, argentinos, japoneses, brasileiros e... Além das “amarelinhas” (*Cahiers du Cinéma*), do *Positif*, do *Sight and Sound*, do *Cinema Nuovo*, do *Bianco e Nero*, do *Films and Filming* etc. Daí para o cinema de realização (depois da reflexão – Michel Subor no *Le Petit Soldat* dizia: “Terminou o tempo da reflexão. Começou o tempo da ação”) foi um passo.

Nelson Pereira dos Santos (que nos ajudava num sonho de realização do primeiro projeto de longa-metragem, a ser realizado depois de muitos anos em BHZ, *Namorados*, de José Haroldo Pereira) vinha, a nosso convite a Belo Horizonte, e numa dessas chegadas anunciou que três filmes iriam ser realizados em Minas (um dele, Nelson, um do Roberto Santos e um do Joaquim Pedro de Andrade). Capitaneados pelo recém-revelado produtor Luiz Carlos Barreto, Joaquim e Roberto realizaram os seus: *O padre e a moça* e *A hora e vez de Augusto Matraga*. Nelson não rodou, naquele momento, o seu projeto. Daí surgiu a geração que veio a iniciar um novo processo no cinema realizado em Minas (Carlos Prates Correia, Flávio Werneck, Guaracy “Guará” Rodrigues, Harley Carneiro e eu).

Voltando do filme, fundamos o Centro Mineiro de Cinema Experimental (que, em seguida, vai produzir os filmes de Carlos, de Flávio, de Schubert Magalhães, de Neville d’Almeida, de Alberto Graça e de outros).

Parto para o Rio a convite de Joaquim Pedro e começo a formar, com Maurício Gomes Leite (meu mestre e maior influência), a Tekla Filmes Ltda.,

para produzir *O velho e o novo*, *Vida provisória*, *Tostão*, *a fera de ouro*, vários curtas e parcerias com filmes de Paulo César Saraceni (*Capitu*), João Carlos Horta, Davi Neves, Antônio Calmon, Antônio Carlos da Fontoura e por aí afora.

Nesse meio tempo vai amadurecendo o projeto de *Perdidos e malditos*. Enquanto isso monto dezenas de filmes, documentários, institucionais, *trailers*, numa geração de montadores da qual muito me orgulho de fazer parte (Nelo Melli, João Ramiro Mello, Eduardo Escorel – meu mestre de montagem –, Mair Tavares, Gilberto Santeiro, Amauri Alves, Manoel de Oliveira e outros). E começa a surgir o núcleo do udigrúdi brasileiro em torno dos filmes do Festival JB de 1966. Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Neville d’Almeida, Márcio Borges, Fausto Balloni, Sílvia Ferreira, os irmãos Sérgio e Gilberto Santeiro, Edson Santos, Ivan Ferreira, Joel Macedo, José Alberto Lopes, Wilson Cunha, Klaus Schell, José Carlos Avellar e outros começam a desenvolver uma irmandade “fatal”. E os filmes começam a surgir. *O Bandido*, *Blá, blá, blá*, *Jardim de guerra* vêm à luz e inicia-se a gênese de um movimento que hoje começa a ser visto como um capítulo fundamental da trajetória da cultura cinematográfica brasileira do século passado.

Depois de fazer *Bang bang*, com Tonacci (filme irmão de *Sagrada família*, de Sylvio Lanna), em Minas, volto para o Rio e filmo *Perdidos e malditos*, em agosto de 1970. Filme em quatro dias e uma manhã vinte e poucos planos-sequência, monto em duas rodadas de moviola (som direto, sem trilha sonora – só temos uma música no final do filme, “Miles runs to voodoo down”, de Miles Davis – ninguém falava em Dogma 95 naquela ocasião) e mixo em uma tarde, sob a magia do mestre Carlos de la Riva.

Súmula de todas as referências cinéfilas, literárias, pictóricas e culturais (Jean-Marie Straub, Godard, John Ford, Joseph Losey, Joshua Logan/*Pic Nic*, Rossellini, Fellini, Hopper, Nelson Rodrigues, Maiakovski e por aí afora), o filme queria ser o resultado minimalista e confessional da observação de uma trajetória existencial que estava ocorrendo com toda uma geração. Moldado no modelo do *film noir* (via Monogram Pictures, lembrada por *Acosado*), o tema falava de conflitos conjugais deflagrados por diferenças sociais (*The crowd*, de King Vidor) e transformações determinadas por anjos exterminadores (*The servant*, *Boom*, de Losey e *História do zoo*, de Albee). A súmula de tudo o Carlão (Carlos Figueiredo da Silva, meu ator e amigo querido) trouxe: “O homem é o que ele come” (Buda). Orson Welles dá a chave da arrogância caricata: “Eu escrevi, produzi, montei e dirigi este filme. Meu nome é Geraldo Veloso”. E Alberto Cavalcanti, anos depois, quando vou trabalhar com ele na montagem de *Um homem*

e o cinema, vê o filme e me recomenda para seu amigo e colaborador, Gilvan Pereira, para realizar o roteiro do seu filme, *Os sensuais, crônica e uma família pequeno-burguesa*. E depois conspira para me dar o prêmio pelo trabalho de roteirização, no Festival de Cabo Frio.

Hoje, depois de *Toda a memória das Minas* (curta realizado por mim para a Funarte), de *Homo sapiens* (ensaio provocativo realizado sob a inspiração do Super-8 – que usei muito –, dos ensaios familiares de Stan Brakhage e das idéias de Carmelo Bene – *Caprici* e *Nostra Signora dei Turchi*) realizei, em parceria com os amigos e companheiros Paulo Augusto Gomes, Jorge Moreno, Milton Alencar Júnior, Cunha de Leiradella (roteirista), *O circo das qualidades humanas*.

Hoje sou um operário do cinema. Dirijo entidades de classe, um cineclubes histórico (o CEC), ajudei a criar a TV Minas (a televisão pública do estado), onde coordeno a produção de um programa semanal sobre cinema há mais de seis anos. E o trajeto no cinema continua. Quero produzir mais (tenho pelo menos cinco projetos de filmagem de longas em desenvolvimento) e, eventualmente, voltar à direção (quero filmar *Alguns vieram correndo* e *As caixas de Pandora*, projetos pessoais autorais) logo que tiver tempo e fôlego para isso.

Vejam *Perdidos e malditos* com generosidade e com o devido distanciamento histórico. Tenham paciência com a arrogância juvenil de um menino que dizia para si mesmo que, “se Welles e Godard rodaram seus primeiros longas em torno dos 26 anos de idade, eu também tenho que fazer o meu...”. E aí está *Perdidos e malditos* (em uma sessão do filme em Nova York, um cinéfilo americano perdido – não sei se maldito –, completamente estranho a mim, acrescentou mais uma influência involuntária ao filme: os planos longos, frontais – a câmara não estava no nível do chão e sim na altura do olho, como em Hawks –, além do olhar minimalista sobre o cotidiano, lhe lembravam Yasujiro Ozu; bem, essa foi demais para mim!). Será que temos alguma lição a apreender desse período da produção brasileira da Belair (de Júlio, Rogério e Helena), de Elyseu Visconti, de Carlos Frederico, de André Luiz Oliveira, de Alvinho Guimarães, de Emílio Fontana, de Carlos Alberto Ebert, de José Sette de Barros Filho, de Paulo Bastos Martins, de Carlão Reichenbach, de Antônio Lima, de João Silvério Trevisan, de João Batista de Andrade, de Antunes Filho e de dezenas de outros? Vamos pensar sobre isso?

UMA GERAÇÃO MARGINAL

João Silvério Trevisan

Ao contrário de outros cineastas que compartilharam as experiências radicais do cinema brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970, eu não tenho medo de ser chamado de marginal. Ainda que o termo possa estar sendo usado com um objetivo marqueteiro e até mesmo oportunista, há nele um sentido muito acurado. Colhida de surpresa pela ditadura de 1964, essa parte da minha geração que buscou expressar-se no cinema estava mesmo à margem dos caminhos oferecidos tanto por seus opositores da direita quanto por seus “companheiros” da esquerda cinematográfica. Sabíamos que algo estranho estava acontecendo ao nosso redor, e nos deixamos embeber nisso, sem entender exatamente do que se tratava. Sofríamos de angústias políticas dolorosas. Estética e moralmente, oscilávamos entre chutar o balde e tentar pisar firme nalgum terreno possível. Amávamos a sordidez do cinema japonês, o experimentalismo da Nouvelle Vague e os mergulhos antonionescos, além de acompanhar com encantamento os passos “fundadores” do Cinema Novo, com o qual nos digladiávamos amorosamente. Uma salada que pareceria indigesta aos estômagos mais bem regrados. O tempero, então, era pior ainda: vivíamos (com endereço comercial e tudo) na chamada Boca do Lixo, em plena zona de prostituição de São Paulo, por onde circulavam desempregados, aventureiros e jovens sem rumo, comendo e bebendo nos botecos, por entre produtores semi-analfabetos, prostitutas e cafetões. Dali nos desdobrávamos em direção aos grandes cinemas do centro e ao bairro da Liberdade, onde se projetavam as obras-primas do cinema japonês, em pelo menos meia dúzia de salas exclusivas para a produção nipônica. Na década de 1960, São Paulo era, no mundo todo, a cidade que mais exibia filmes japoneses fora do Japão. Muito antes dos *Cahiers de Cinéma* terem dado o alarme anos mais tarde, já curtíamos alucinadamente Shohei Imamura, Naguisa Oshima, Tadashi Imai, Eizo Sugawa, Kenji Misogushi, Keisuke Kinoshita, Massaki Kobayashi, Kon Ishikawa, Mikio Naruse, Yasujiro Ozu, Kaneto Shindo, Tomu Uchida (e aquele seu inesquecível *Estranho amor*, que eu não cansava de ver). Akira Kurosawa, bem ele era mal visto como ocidentalizado, talvez com exagero purista da nossa parte. E Tatsuya Nakadai era o ator icônico, com seu rosto dramático sempre prestes a enfrentar a grande tragédia do mundo. Os ingredientes dessa salada se completavam com leituras esporádicas de Marx, textos do anarquismo (que eu e Carlão Reichenbach fomos buscar na biblioteca de Paulo Emilio Salles Gomes) e obviamente o rechaço à ditadura militar. Jovens de classe média, vivíamos atormentados

à procura do nosso papel. Lutávamos contra os milicos, fumávamos maconha para ampliar a consciência, experimentávamos expressões sexuais novas, corríamos atrás de qualquer notícia de um novo experimento estético de acordo com nossa realidade. Mas qual era nossa realidade? Guerrilheiros, marginais, putos, artistas? Aos olhos do Cinema Novo, éramos um bando de porras-loucas, irresponsáveis, pequenos burgueses. Para Glauber Rocha, não passávamos do udigrúdi, imitação barata do cinema *underground* americano.

Dos pontos de vista ideológico e estético, é espantoso como o esquerdismo cinemanovista tinha certezas sobre seu papel revolucionário, que lhe dava aquele ar de insolência, impondo regras. Vale lembrar que o Cinema Novo nasceu e produziu no eixo Bahia-Rio de Janeiro. Não por acaso o assim chamado Cinema Marginal apareceu sobretudo como o “cinema da boca-do-lixo”, em São Paulo. São Paulo era desprezada pelo *stablishment* cinemanovista, com aquele ar aristocrático das duas antigas capitais rechaçando os novos-ricos filhos de imigrantes pobres. Trabalhando em São Paulo, os cineastas Roberto Santos, Luís Sérgio Person, Maurice Capovilla, Geraldo Sarno e Sérgio Muniz, mais ligados umbilicalmente ao grupo cinemanovista carioca, eram na verdade apenas tolerados em seu seio. A minha geração, um pouco mais jovem, viveu sua primeira inadequação cinematográfica justamente com a sensação de sermos rejeitados pelo pai, como filhos bastardos do Cinema Novo. Não por acaso, inicialmente meu filme chamava-se *Foi assim que matei meu pai* – e inicia-se com um pai sendo assassinado pelo filho. Antes de mudar-se para o Rio, Rogério Sganzerla fez seus dois filmes-fetiche (*O Bandido da Luz Vermelha* e *A mulher de todos*) dentro dos esquemas de produção e da “estética” da boca-do-lixo. Esses aspectos ilustram em grande parte por que, apesar das ramificações cariocas, o epicentro do Cinema Marginal era mesmo a horrenda boca-do-lixo da confusa e cruel capital do capitalismo paulista. O Cinema Marginal nasceu no meio das prostitutas. E não tinha nenhum charme.

Ao contrário do suposto refinamento do Cinema Novo, o nosso queria ser um cinema da feiura. Lembro de alguns bate-bocas (criativos, é claro) que tive com meu fotógrafo Carlão Reichenbach durante a filmagem de *Orgia ou o homem que deu cria*. Eu lhe dizia que queria um filme feio, estava cansado da câmera bem colocada recortando o mundo e tornando-o bonitinho. Eu achava que era muito fácil qualquer merda ficar atraente através do olho estético da câmera. Isso valia tanto para o Cinema Novo como para os filmes experimentais soviéticos ou as grandes obras de Hollywood:

mistificava-se o olhar em nome de um conjunto de regras estéticas que tornavam palatável o mais duro dos mundos. Lembro dos livros de estética cinematográfica tentando consagrar belos enquadramentos até mesmo nos improvisados filmes da primeira leva neorrealista, para que tivessem um apelo de beleza digestiva.

Com essa experiência composta basicamente de angústias e dúvidas, eu me pergunto se teríamos algo a oferecer hoje, às novas gerações. E acho que respondo com a mesma pergunta: temos a oferecer nossas angústias e dúvidas daquele tempo, para que se articulem melhor as angústias e dúvidas da atualidade. Num contexto diferente, estávamos sem saída tanto quanto as novas gerações de hoje, espremidas entre sua confusa generosidade interior e as certezas mesquinhas do mercado. Acho que queríamos sair da nossa dor basicamente através de uma forma de expressão que ajudasse nossa comunicação, precisando o menos possível do mercado. Daí nossos filmes serem baratos, caóticos e cheios de imaginação. Ora, filme barato é hoje ainda mais viável graças às câmeras digitais e a todas as facilidades técnicas. E o caos continua fazendo sentido, pois nada mais adequado a isso do que a era dos apagões. E a imaginação... ah, essa nunca morre, essa é o sentido da nossa vida e da poesia. Talvez seja a hora de acabar com a ditadura de um cinema brasileiro de orçamentos altos, bela fotografia e cenários de bom gosto. Talvez seja a hora de meter um pouco mais de transgressão e inconformismo no tempero da globalização. Talvez com uma câmera na mão, pouco dinheiro no bolso e muita imaginação na alma. Quem sabe então os fantasmas do Cinema Marginal estariam apaziguados.

DEPOIMENTOS



JOÃO BATISTA DE ANDRADE

Gamal & O filho da televisão

Sempre que se fala em Cinema Marginal, vejo-me diante de uma questão mal resolvida: eu teria participado desse movimento? Iniciei como cineasta em 1963, trazendo comigo a experiência de militância da política universitária. Meu primeiro filme “solo” é o politizado e criativo *Liberdade de imprensa* (1966), apreendido pelo Exército em 1968, durante o Congresso da UNE. No entanto, *O filho da televisão* e *Gamal*, ambos de 1969, são como um mergulho no caos, na irracionalidade; são frutos de uma profunda crise pessoal. E *Gamal* é o auge dessa crise, um filme estranho, carregado de medos, perseguições, frustrações, fugas – marcas do ano de sua produção, sob o domínio do AI-5. O filme nascera como pura emoção, sem controle narrativo; o roteiro feito em uma noite, como vômito diante do sentimento de inviabilidade que sufocou meu esforço por manter a consciência.

Contraditoriamente, em *Gamal* nós exercitamos um cinema de realização livre: eu ensaiava antes com os atores e depois, já nas locações, o Bodanzky filmava a cena como um documentário. Tudo muito rápido, fugindo à repressão policial da ditadura, que nos proibia de filmar nas ruas.

Gamal é um belo filme, me valeu até o prêmio Air France/1969 e teve uma excelente receptividade justamente na área do Cinema Marginal. Mas não era exatamente o que eu queria. E passei a buscar o reencontro da trilha de minha formação, a idéia de um cinema criativo sem perder minhas raízes, como apontava o *Liberdade de imprensa*.

Hoje, os dois filmes devem ser vistos como um hiato em minha carreira. Mesmo que belos, são registros caóticos desse momento de pesadelo, de perda de caminho, carregado de conflitos e medos. Ou, quem sabe, devem ser revistos, reinterpretados.

FERNÃO RAMOS

Marginal é um nome como outro. Aponta para o estado de espírito de uma geração que decidiu fazer cinema, remoendo por dentro um universo ideológico novo, sob o choque múltiplo de uma revolução de costumes e de uma revolução social. Na realidade, ainda vivemos hoje nos anos 1960. Esse é o eixo da produção, muito mal conhecida, que dá o tom no cinema brasileiro entre 1968 e 1974. A vanguarda sempre existiu e vai existir depois. O canto melancólico dos excluídos da mídia também. Mas o marginal-herói, o marginal no centro, o marginal como proposta de choque, de ruptura, o marginal sob a pele, construindo sua densidade enquanto movimento, vive nesse período. E mais – nunca poderemos esquecer: o horror, a proximidade agonizante do inimigo prepotente e autoritário; a ameaça da lenta e ignóbil destruição física: a tortura. Os filmes do Cinema Marginal trazem esse horror, com todas as suas letras, em uma representação

reiterada das figuras da abjeção. Essa é a marca de uma ruptura que mais tarde seria diluída, absorvida, e transformada em ideologia dominante na virada do século 20. Na intensidade dilacerante destes filmes, nas estruturas rompidas da representação, um grito de agonia e horror percorre o universo ficcional. Como a lembrar as dores do parto de um contexto ideológico que nascia ali e que, talvez por isso, também lá possui sua intensidade maior.

JOSÉ MOJICA MARINS – ENTREVISTA

Eugênio Puppo e Vera Haddad

Cinema Marginal

O Cinema Marginal é um cinema puro, um cinema verdadeiro, pureza e verdade resumem tudo. [...] Na realidade, era o cinema feito com garra, com criatividade, com vontade de fazer cinema, mas que não estava ligado a grupos. Nós tivemos inicialmente o movimento do Cinema Novo, mas o Cinema Novo fazia uns filmes um pouco individualistas.

[...] Nos anos 1966 cheguei a ter uma comunhão através do próprio Glauber, que me pediu para juntar com Gustavo Dahl e uma série de outros seguidores dele, Júlio Bressane, e uma série de pessoas do Rio, e a gente fez uma reunião explicando por que eles faziam o Cinema Novo, e por que o Cinema Novo não tinha público nenhum. Então eu achei que o problema de não ter público era uma questão de se juntar o útil ao agradável, ou seja, a pessoa que quer ir ao cinema... a maioria queria ir por diversão, então em primeiro lugar eu falei pro Glauber e uma série de cineastas seguidores dele, eu acho que tinha que se dar o espetáculo e atrás do espetáculo mostrar a mensagem e quem queria via a mensagem... [...] E o público, que é o que paga, via um espetáculo. Parece que isso deu efeito, porque muitos deles partiram para os cinemas comerciais. O Cacá Diegues também teve na reunião e tal, então ele partiu de lá e muitos foram partindo e começaram a fazer um cinema que realmente podia chamar público.

[...] Nasce a marginalização de onde? Era uma época em que eu fazia cinema jogando primeiro o que era meu, e quando acabava eu jogava o que era do outro. Depois que eu não tinha mais verba é que eu fazia as ações, né? O que eu tinha, eu implantava primeiro, quer dizer, essa foi mais ou menos a receita pra fazer um cinema independente, e esse cinema passou a chamar Marginal, Cinema Maldito, Cinema de Criatividade, Cinema de Invenção e muitos nome para o cinema que eu fazia; eu acho até um crime aqueles nome que eles davam, mas a gente estava dentro daquela marginalização [...]. E assim uma série de pessoas que achavam que não dava para fazer cinema acharam uma forma, quer dizer, era algo que você fazia, com meia dúzia de pessoas, ou dez, ou vinte, e cada um tinha sua parte na cota. Então nós tivemos uma série de diretores, como

João Callegaro, Ivan Cardoso, Júlio Bressane, que na época fizeram um cinema criativo e barato. O Júlio Bressane chegou a fazer filmes como *A agonia* em quatro dias, o que realmente era uma agonia. A gente foi passar em Brasília, com uma sessão lotada, e acabou só eu, Neville d’Almeida, o Ivan Cardoso e ele. E o que eu perguntei foi: o que você acha disso? Ele falou: o que é que você sentiu? E eu falei, eu senti agonia. Ele falou: então é o que eu quero fazer! Tem um casal que começa andando na fita, fica andando a fita toda, falam duas ou três palavras, não chegam nem a se beijar, né? E vai dando aquela agonia no público e o público vai saindo do cinema, saindo, e ele falou: não, eu fiz para isso, para dar agonia, e aí deu certo, era um cinema mais individualista...

Película e digital

Mas eu ainda acredito que neste ano de 2001 ainda vai muita gente juntar uma câmera e realmente partir para a luta. Hoje, com digital, pode ser que muitos partam para o digital, mas quem realmente gosta da película vai querer fazer sempre, sempre, sempre.

Ditadura

O grande problema que a gente tinha era a ditadura, isso era muito forte, a censura era muita, era terrível, terrível, terrível, entende? [...] Houve fitas minhas que não chegaram a passar, a maior obra-prima minha, como *O despertar da Besta*, que o primeiro título era o *Ritual dos sádicos*, que depois eu tive que trocar o título e a censura chegou a dizer que se fosse para não cortar só deixaria o título. Realmente o cinema naquela época... [...] pela perseguição da censura, pelos pseudo-intelectuais, críticos que não conseguiram fazer cinema, nos perseguiam, né? Um agitação dos próprios exibidores que começaram a montar as suas produtoras.

[...] Fazer cinema nos anos 1960/70 era um foguete, era mais fácil fazer um foguete ir pra Lua que fazer cinema aqui. Entrava polícia no meio, eu sei que muitos eram chamados pra fazer depoimentos, eu mesmo cheguei a ser preso, com alegações, sempre haviam alegações terríveis... [...] Chegaram a dizer que eu fazia terror só para simular debaixo do meu terror a minha mensagem política, quando eu nem quero entender de política... Meu Deus do Céu, prefiro ser qualquer coisa no mundo menos político, quem sabe até ser padre, ser pastor, qualquer outra coisa, vendedor, qualquer coisa é melhor do que ser político. Nessa época, a pessoa que tinha realmente amor... não seria difícil um elemento roubar até uma lata de negativo e se for preciso até passar trinta dias numa cadeia para ver sua obra realizada.

Trucagem

As pessoas acham que nosso cinema no passado era realmente de uma criatividade, de um bom gosto, era um cinema precário em questão financeira, mas em questão de técnica de história as pessoas se desdobravam e faziam muito o que

hoje eu acredito que ficou quase igual ao mundo inteiro, [...] um cinema quadrado feito com falta de criatividade, diferente daquele cinema artesanal, em que a gente de repente tinha que fazer uma trucagem, a gente tinha que inventar o que já estava inventado. [...] Mas era um negócio muito valioso, porque naquilo que eles gastaram fábulas lá no exterior a gente conseguia o mesmo efeito aqui, e os americanos e os europeus ficavam: “Ahhh! Mas como pode?”... e eles olham.

[...] Um exemplo, vamos supor: *À meia-noite levarei sua alma*. Eu precisava de um cara que desse a impressão de morto, maquiado, mas que tivesse uma auréola em torno dele. Não tinha jeito... [...] a coisa mais prática foi pegar purpurina: purpurina preta no negativo ficava, na imagem, branca. Pusemos purpurina preta quadro a quadro, fomos colando, colando, colando, aí tiramos daquilo um *master*, um contratipo, e não deu outra: o público vem abaixo, “nossa, como é que vem?” [...] Letreiros? já chegamos a fazer letreiros escrevendo no próprio negativo. “Nossa, que criatividade! Que truca foi essa?” Foi a truca de um cara que faz desenho animado e escreveu o letreiro. Então, as trucagens a gente fazia com o que era possível, tentava fazer, entende?

Para essa nova geração

O cinema praticamente convencional que todo mundo segue, eu acho que as pessoas podem aprender o currículo, mas dentro do convencional, da coisa certinha... [...] a pessoa tem que realmente pensar em renovação. Cinema é uma coisa que nunca terá fim em sua criatividade, você está sempre criando coisas dentro do cinema. Então é a hora de quem faz o cinema convencional quebrar um pouco as regras, não quero dizer com isso que ele vai entrar no Cinema Marginal, esse é outro tipo de pessoa, mas aquele que gosta das coisas certinhas, pode fazer as coisa certinhas mas usar um pouco a sua criatividade. Ele tem que parar para pensar e ver que ele tem realmente condições de fazer, e ele vai fazer, entende? Então melhorar o cinema quadrado, que eu acho que é hora de se melhorar, e temos tudo para isso, principalmente vontade, eu sei que as pessoas que estão fazendo fazem por vontade.

É a vida a morte ou será a morte a vida?

A morte é a vida, certo? A morte é a vida porque a morte é quase que umas férias para a nossa mente, né?... [...] não sei, só não sei se a gente volta aqui, em uma outra alma, em uma outra dimensão, em um outro planeta, não sei, mas que a gente prossegue depois, aqui nós estamos somente passando por um teste. A Terra nada mais é que um satélite experimental, estamos passando por um teste. [...] Extinção é muito mais que a morte, a extinção da essência, a extinção do espírito, vai virar somente energia para juntar lá em cima, mas a morte é um descanso.

OZUALDO R. CANDEIAS – ENTREVISTA *Eugênio Puppo e Vera Haddad*

Cinema Marginal

Para ser marginal, teria de ser um tipo de cinema feito sem compromisso naquele momento, nem com o público nem com a censura. Todos esses filmes tidos como marginal têm tudo isso [...]. O meu filme tem, por exemplo, um quê meio de experimental, mas por causa de um cinema de baixo custo e trabalhando só com principiantes, ou usando atores; essa é mais ou menos uma característica do meu filme, o que não quer dizer que isso seja marginal. Eu prefiro, como meu personagem, aquele mais ou menos excluído e aquele que nem procura por aquilo que era meio moda - a pequena burguesia. Personagens também não têm isso; de alguma maneira eles são, eles querem viver.

A margem – filme precursor

O meu cinema é perfeitamente comercial, ele é mais ou menos embasado no godarismo, cinema de autor, né? Agora, nele não tem família nenhuma à margem de nada, o que tem é um grupo de gente que vive como pode – não sei se isso teria sido opção dessas pessoas. Então o que eles poderiam ser? Estavam à margem do rio e poderiam estar à margem da sociedade [...]. Com alguma característica de indústria, assim muito diluída, naquele momento foi criado o cinema da Boca do Lixo, e depois naturalmente o cinema brasileiro. Mas isso por causa da criação do Instituto Nacional de Cinema e depois da Embrafilme. Meu filme motivou um bocado de coisas, porque ele fez um certo sucesso crítico a partir de Brasília. *A margem* ficou muito em evidência e agradou de certa maneira muito, muito, [...] cheio de simbolismo etc. etc. etc.; [...] tinha sido feito por um motorista de caminhão. E, como motorista de caminhão, tinha que ser meio analfabeto; se um analfabeto fazia esse tipo de fita, um bocado de gente começou a dizer: “Se esse cara faz, eu também faço”. E começou todo mundo a fazer, sabe? E fez naturalmente.

Por que fazer *A margem*

Um dia eu me preparei pra fazer longa-metragem... já tinha feito um monte de documentários, meu documentário que deu meio certo foi o chamado *Polícia feminina*... a fita foi muito premiada porque a polícia feminina no Brasil era a primeira polícia que estava sendo instituída. [...] Precisava fazer um longa e naturalmente saiu *A margem* porque eu devo ter uma posição... uma consciência ou uma posição ideológica baseada nas ingratidões sociais [...]. Depois de ter feito *A margem* eu passei a ter consciência de que deveria fazer filmes sobre a nossa cultura... não é bem para criticá-la, é para mostrar que as coisas não estão certas e que de alguma maneira isso talvez não tivesse chegado ao conhecimento dessas autoridades.

Eu não investi em futuro nem invisto hoje, quer dizer, logo no meu caminho eu tropecei no cinema, como tropecei em muitas coisas mais. Eu estou

andando, o cinema está passando, olhei, marquei nele, só isso. Nunca me passou pela cabeça, e nem gostava muito de cinema também. Quando eu comprei caminhão você acha que eu queria ser chofer de caminhão?

Boca do Lixo e Cinema Marginal

Ninguém se reuniu para fazer um cinema, ninguém discuti “vamos fazer isso”, não tinha nada de Cinema Novo, não. Não era nada absolutamente nada. Cada um passou a fazer suas coisas à sua maneira, e isso deve ter durado muito pouco, porque depois cada um saiu fazendo a sua fita, atrás de público e tal, da censura e tal. Mas isso teria que acontecer e acontece em qualquer canto, [...] as pessoas se identificam por parentesco, por ideologias ou por um bocado de coisas. Então, um cara que pensava nisso ou naquilo por um tipo de cinema poderia se reunir, porque seria muito difícil, por exemplo, eu falar com Galante e com outros caras sobre cinema. Não era possível. Mas depois as coisas se equalizaram num determinado momento, lá pela segunda ou terceira fita. Carlão já fez fita que não tinha ideologia nenhuma, Sganzerla também fez e daí por diante. Mas no começo houve uma certa identidade, isso que você chamou de identificação, creio que tenha havido. Agora, quem acabou chamando isso tudo de Cinema Marginal, se eu não me engano, foi Roberto Santos. Claro que ninguém prestou muita atenção. Ele pintava na Boca e dizia “você fez essa fita?”, ele gostava muito de *A margem* – “mas essa é uma fita maldita, é uma fita marginal, isso não vai dar nada não, mas é muito bonita”. Então ele disse: “Ah, a fita de não sei quem também é uma fita maldita”. E esse negócio entre maldito e marginal acabou ficando marginal.

Zézero/Godard

O *Zézero* é uma fita crítica à atitude do governo. Eles tinham lançado aquele negócio de loteca, então eu notei que o cara, para jogar na loteca, não comia o sanduba ou o ovo na marmitta porque tinha que jogar. Então eu fiz a história. O cara veio lá não sei da onde, chegou, começou a trabalhar em uma obra... e mandava um dinheirinho para casa. Mas de repente ele tinha que resolver o problema sexual, tinha que dar um dinheirinho para uma mulher, e tinha que botar o outro na loteca. E nesse negócio ele não mandou mais dinheiro para casa também. E a família disse: “Ah, não vem mais dinheiro, o que tá havendo? O que aconteceu lá?”. E depois a reclamação por carta de que o dinheiro não estava chegando, e as pessoas estavam morrendo de fome... Eu falei do Godard não porque eu via fita dele, mas porque lia as entrevistas, o que ele achava do cinema e como ele deveria ser feito. Então eu achei que era exatamente uma proposta de se fazer um filme ao arrepio da fita americana.

Fórmulas

Hoje, nos filmes, por exemplo, toda perseguição tem correria e desde que cinema é cinema toda

vez que um cara foge ele nunca vai para baixo, ele sempre fica subindo, e eu fico pensando que eu não vou subir porque aí eles vão me atirar lá de cima [...]. Mas todo ele tem essa correria, e tem a correria de automóvel, correria de cavalo, correria de bicicleta e várias coisas. São fórmulas que todo mundo usa. Eu não sei se é por falta de imaginação, por falta de não sei o quê, que fica mais fácil fazer isso porque todo mundo tá acostumado.

Mojica

Se tivesse feito um horror inglês e tudo mais ele tinha quebrado a cara, porque horror inglês é uma coisa que custa muito dinheiro. Então, ele fez aquilo que eles chamaram de “meio primitivo e meio primário”, e ficou um negócio muito bom. E fez um tipo de filme que tem uns curtidores no mundo ocidental. De vez em quando tem um festival de fitas de horror, e a fita dele de horror, como Terceiro Mundo, é a melhor coisa que tem. Não existe nada no Terceiro Mundo ou na América do Sul tão boa como essa coisa do Mojica, assim tão emblemática, né? Isso que é importante. E a outra é que depois de 35 ou quase quarenta anos ele ainda é o Zé do Caixão. Isso é que é ter competência.

Fim da Boca do Lixo

Ela acabou porque tinha que acabar, porque num determinado momento não tinha mais militares para obrigar que as leis fossem cumpridas, e você perdeu o espaço; em síntese, é isso. Não tem espaço para você pôr a fita, não tem mais filme. [...] Tinha uns puristas que achavam que o cinema boca-do-lixo era mal-feito, que as mulheres não pareciam com as Catherine Deneuve, as Brigittes, nem com as Greta Garbo. Então achavam que era uma fita desprezível, só isso. Agora, essa fita evitou que se exportasse mais de 1 bilhão de cruzeiros para fora! Isso é o que se tem que saber.

Filmes nacionais

O momento em que o cinema brasileiro estava perto de 25% de espaço, era o momento Boca do Lixo. Tinha perto de 25% de espaço, dava pra fazer cem fitas por ano. E com volta. Todo o cinema Boca do Lixo – por exemplo, 90% – deve ter rendido mais de 95%, todo ele se pagou. Então, nós tínhamos 25% mais ou menos de espaço... cinema francês e italiano deviam ter 60% ou 70% de espaço. Segundo Costa Gravas, Solanas e mais um outro cara, nesse momento o cinema americano já tinha reduzido para 30% ou 35% o espaço do cinema italiano ou francês.

Shakespeare sem diálogo

Você já viu alguém fazer Shakespeare sem nada? Sem aquela metodologia, sem aquela linha? Eu fiz. E isso me valeu um prêmio em Curitiba, onde fizeram há dois ou três anos um concurso lá da embaixada dos ingleses. Eles fizeram para ver qual era a melhor adaptação de Shakspeare feita em cinema. Pegaram todos e eu entrei, minha fita estava lá, passou e todo mundo tinha visto. E eu ganhei [*risos*], foi incrível, incrível, isso é incrível

mesmo, eu ganhei. Ganhei a adaptação. Estava o Kurosawa, o Laurence Oliver, todos esses caras na parada. Mas eu sei por quê: exatamente porque eu fiz um negócio que não é aquele milenar que tá aí.

Recado para os jovens

Tenho para falar que se foi ao cinema valeu a pena. E continuem indo ver filme brasileiro, se tiver filme na praça para ver, porque vai ser meio difícil. É que o cinema é um negócio tão importante, foi tão importante principalmente para os Estados Unidos, que foi por causa da participação de uns 35% ou 40% do cinema americano que o governo americano impôs seu dedo na cara dos outros por tudo quanto é canto, esse tal de colonialismo cultural que estava muito na moda lá pelos anos 1970.

Eisenstein / Griffith / Irmãos Lumière

O Eisenstein fez um filme que ensinou um monte de gente, construiu um filme numa moviola. Isso é dado... E outra coisa que tem muita importância dos irmãos Lumière é pendurar as pessoas na parede. É o seguinte: os caras foram mostrar, na Amazônia, um filme para os índios e eles acharam muito bonito, só que perguntaram “por que que vocês dependuram todo mundo na parede?”. O fato de os irmãos Lumière terem dependurado as pessoas na parede foi muito importante porque foi possível fazer o espetáculo de maneira coletiva, e eles se propagaram.

Cinema brasileiro

Olha, tudo que foi feito ontem deve trazer ensinamentos hoje, como técnica de cinema, como e por que teve uma Boca do Lixo, por que que teve um cinema brasileiro naquele momento [...]. Tem ensinamentos aí bem definidos. Só não vê quem não quer [...], porque outro dia o jornal estava todo eufórico, dizendo que tal empresa inaugurou cem cinemas, não sei que mais. Então, eu já escrevi isso, quer dizer que os exibidores podem estar eufóricos, mas os produtores que querem fazer filmes não têm nada para estarem eufóricos, porque esse espaço não é para cinema brasileiro.

ALOYSIO RAULINO *Lacrimosa*

1969 Marginal do Tietê a Luna a câmera-olho o fusca a chuva de um lado o rio do outro os povoadores avança mostra a cidade por dentro vai Luna mais depressa esses paredões terremotos pára Luna vou descer entrar na favela esse homem com a máscara de gás achada no lixo/por Vertov! ele tem uma faca íntima depois avança eu recuo esses meninos com sapatos de mulher enormes achados no lixo esse guarda-chuva quebrado achado no lixo esses sorrisos ah não reconheço essa forma de mostrar junto revolta sentimento está impregnada que confusão estou gostando o menino está ferido na testa chora grita de medo eu avanço ele me olha grita vida e morte eu avanço ele grita explode o Réquiem Mozart Lacrimosa.

ROMAN STULBACH

Um momento na realização do filme Por exemplo, Butantã

A sequência final do *Por exemplo, Butantã* ia ser uma série de *travellings*, com a câmera sempre recuando, saindo do instituto, atravessando os Jardins, o centro da cidade, recuando pela Boca do Lixo, pela marginal, subúrbios, zona rural, até acabar literalmente no brejo. Ao mesmo tempo, no áudio, ia acontecer uma discussão de cineastas sobre o momento de então, os problemas, as perspectivas.

Com a ajuda de Roberto Santos, juntamos alguns cineastas presentes na época em São Paulo: além do Roberto, o Capovilla, o Carlão, João Batista, Sérgio Ricardo, Rogério Sganzerla, o Plácido, o Aloysio e eu, da ECA. Tinha umas vinte pessoas, mas não lembro de todos.

Foi na Odil Fonobrasil, um antigo estúdio caindo aos pedaços, onde eram sonorizados quase todos os filmes da Boca e outros com pouca grana. Aliás não era um, mas alguns estúdios e restos de moviolas, um conjunto que o Pereio, durante as dublagens do *Bang bang*, do Tonacci, sentenciou: "Isto não é um estúdio, é uma pensão de estúdios!".

Em volta de um microfone, sentaram os vinte cineastas e começaram a falar à vontade, enquanto rolavam algumas garrafas de Velho Barreiro.

No dia seguinte, em casa, ouvi as quase três horas de gravação resultantes. Acho que senti tudo ao mesmo tempo: revolta, desespero, nojo, vergonha. Não porque as línguas dos depoentes fossem ficando pesadas à medida que o tempo passava, mas porque tudo foi um festival de incoerências e contradições, um caos de expectativas e frustrações, sonhos, rebeldia, incôgnitas, pavores. A última frase audível, das mais significativas, foi a do Roberto Santos, dirigindo-se a alguém: "Tá com medo de ouvir a própria voz?".

Era setembro ou outubro de 1968. Acho que tínhamos mesmo medo das nossas próprias vozes e não gostávamos de escutar as dos outros. O cinema não tinha cumprido a sua missão. E nós, os mais jovens, o que faríamos?

O Roberto me pediu a fita para escutar e eu entreguei de bom grado, porque ela queimava os meus ouvidos. Aí veio o AI-5, o Roberto deu sumiço na fita e o que sobrou na memória daqueles tempos foi a nossa enorme perplexidade.

Demorei alguns meses para terminar o *Butantã*, até que me enchi o saco e, mesmo sem o desfecho, botei o letreiro "fim". Não pintava nenhum desfecho para o filme e menos ainda um desfecho interessante para qualquer um de nós.

ALVARO GUIMARÃES

Telas em transe

Havia no ar uma selvagem alegria, junto com a fumaça dos baseados e dos incensos, a cítara de Ravi Shankar, a guitarra de Jimi Hendrix e muitos carimbos no passaporte: Nova York, Paris, Londres... Ali na esquina do Eletric Cinema apareceu, uma noite, Neville d'Almeida, usando um longo cachecol vermelho. Todos eram rebeldes com causa: é proibido proibir, um recurso eficiente para escapar da ditadura dos militares e da do proletariado. Segundo os críticos, o plangente vilão dos Dragões da Independência de Samba estava ameaçado pelos acordes eletrizantes de uns cabeludos antropofágicos, pequenos burgueses niilistas. Depois reconhecidos como tropicalistas, eles produziam a trilha sonora da sequência de Antônio das Mortes, cansado de guerra, contra um dragão imbatível. Foi padrinho do *Bandido da Luz Vermelha* e num gesto impensado os dois atiram contra o sol. Lembra *Acossado*, de Godard? Com as bênçãos de *Deus e do Diabo*...

Herdeiros do Cinema Novo (mesmo à sua revelia), também acreditavam numa câmera na mão e uma idéia na cabeça, e a penúria rodando as produções. Júlio Bressane cometeu um massacre nos códigos das patrulhas ideológicas com *Matou a família e foi ao cinema*, um filme emblemático. Depois da primeira exibição em São Paulo, Jean-Claude Bernardet, com seu inacreditável sotaque, revelou, quase em lágrimas: "É genial, a câmera parada, imóvel, só a estrada com os carros, indo e vindo, nada acontece... tudo acontece!".

Os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, eram o figurino predileto dos artistas quando jovens, todos banidos para a marginália, para os porões do DOPS, eventualmente. Para as sessões de *Velvet underground*, de Andy Warhol. Para assistir *Bang bang*, de Andrea Tonacci, *Meteorango Kid*, de André Luiz Oliveira, e todos os Super-8 do pedaço, uma febre do Oiapoque ao Chuí. Ivan Cardoso registrou *Os últimos dias de Paupéria*, e o poeta Torquato Neto encarnou um Nosferatu tentando sobreviver à caça às bruxas e vampiras.

Era unânime a admiração pela Boca do Lixo, capaz de atrair José Mojica Marins e Carlos Reinchenbach. *Piranhas do asfalto*, de Neville d'Ameida, vem com fúria, uma antinovela urbana. Bandidos e prostitutas poéticos, drogados, martirizados por uma mídia que viria a consagrar a pornochanchada.

Andavam na contramão, com suas películas em preto-e-branco, títulos insólitos para paisagens surpreendentes, inesperadas. Mas tudo já estava previsto pelo *Deus da chuva e da morte*, psicografado por Jorge Mautner.

Antes da palavra "FIM", uma justa homenagem a Rogério Sganzerla, que plantou para sempre em nossas mentes e corações a certeza de que, em se tratando de cinema e de história, nem tudo é verdade. *Rosebud*.

ANDRÉ LUIZ OLIVEIRA

Cinema atormentado e os esquecidos

Sempre achei pernóstico dizer "sou cineasta". Tentei outras atividades, outras profissões, tentei até viver uma vida normal sem as excitantes expectativas do cinema, mas acabei submetido a administrar esse carimbo e é o que tenho feito, sem muito sucesso, ao longo de 36 anos de carreira.

Nunca consegui expressar claramente esse desconforto profissional, embora sempre tenha declarado com segurança que não sou cineasta de carreira. Tenho procurado viver fora do cinema mas sempre termino nas malhas do cineasta. A origem dessa rejeição está no horror ao carimbo e ao estereótipo, por isso qualquer carreira sempre me pareceu uma condenação.

Quase todo cineasta é candidato a sofredor, salvo raras exceções. Como ele não aparece nos filmes tem que falar muito, tem que entender de tudo, tem que saber um pouco de todas as artes, de ciência, de religião, e de psicologia, filosofia, economia e por aí vai. Todo cineasta é empolado. Toda vez que falei sobre meus filmes soou falso, ridículo. Sou obrigado a utilizar esse personagem cineasta – em cujo perfil não me reconheço integralmente – apenas para circular, porque, na verdade, só consigo ser eu mesmo quando estou no processo de realização do filme; fora daí, tudo é desconforto e afetação.

Acho pouco evolutivo alguém viver fazendo algo sem se perguntar se gosta ou não, se quer continuar ou se pode mudar de atividade. Na verdade, o que tenho buscado é direcionar a minha vida para encontrar um certo estado de espírito no qual eu possa ser eu mesmo o maior tempo possível, e no percurso, entre outras atividades, vou fazendo filmes: primeiro na Bahia (*Meteorango Kid*), depois no Rio (*A lenda de Ubirajara*), em São Paulo (*A alma que tirou o corpo fora* – não filmado), atualmente em Brasília (*Louco por cinema*, *A entrevista* e *Sagrado segredo*, os dois últimos em vídeo). Mais importante que fazer filmes tem sido viver buscando consciência de quem sou, de onde estou e de que é que estou fazendo aqui, é isso que quero fazer? Quem disse que não posso fazer outra coisa? Sei fazer outra coisa? Vou experimentar.

Havia uma música dos anos 1970 de que eu gostava muito, "Back to Bahia", de um compositor chamado Paulo Diniz (não por acaso, admiro e me identifico com pessoas que aparecem e desaparecem da mídia e que, por isso mesmo, aparentam não terem dado certo, mas que internamente estão tranquilos, fazendo qualquer coisa em qualquer lugar). Tinha uma frase que dizia: "Quem me olha não me vê, silêncio em meu coração, nem eu mesmo sei por quê". É assim que me sinto no cenário do cinema brasileiro.

Nunca pertenci a movimento algum; esse do "cinema marginal" foi algo que aconteceu comigo e com algumas pessoas na década de 1970 que

começaram a fazer filmes da mesma maneira. Mais tarde, esse formato ganhou uma cara e o carimbo de marginal, udigrúdi, mera formalidade para qualificar um tipo de cinema que se fez no Brasil numa determinada época. Que eu me lembre, todo artista naquela época era marginal, aliás, todo o cinema brasileiro também era, e ainda é, de certa forma, marginal. "Cinema atormentado" seria um nome mais adequado a esses filmes feios, sujos, malfeitos, malvistas e, no entanto, essenciais.

Todo cineasta brasileiro além de empolado e frustrado tem tendência a romantizar o cinema, a carreira, colocando-a acima dos filmes, e os filmes acima da vida. Para mim, o cinema não é tudo, mesmo porque a vida é um filme, em que a grande aventura é o ato de viver, digo, experimentar. Durante um tempo, o "cineasta" quase sufocou habilidades naturais em mim, como a música, o texto e muitas outras que venho tentando desenvolver, como o teatro. Quem vive sob esse jugo sabe como é difícil tirar essa máscara, Jabor que o diga. Um dia achei que a havia tirado, fui viver o que era essencial para minha alma e automaticamente saí dos livros marginais, enciclopédias de cineastas, saí das mostras, das listas de convidados dos festivais etc. Qual leitor das matéria de cinema se interessaria pelo que fiz durante esses anos? O que é mais importante: viver ou fazer filmes? Foram vinte anos sem filmar longa-metragem, buscando o sentido maior da vida; não adiantou, voltei. Muitos não voltaram: quem se lembra de Luiz Rosemberg Filho? De Carlos Frederico, Luna Akalay, Júlio Calasso Jr., Luiz Carlos Prates, Tânia Quaresma, Paulo Bastos Martins, Alvaro Guimarães, Sylvio Lana, Elyseu Visconti, Sérgio Bernardes Filho, Haroldo Marinho Barbosa e de tantos outros com seus filmes maravilhosamente defeituosos que estão vivendo sua vida, cada vez mais esquecidos pelos estudiosos, críticos e principalmente pelas novas gerações... que nem sequer viram aqueles filmes? O que quero dizer é que o cinema é poderoso, é também um fetiche que alimenta a alma e ao mesmo tempo a destrói. Talvez nós, jovens naquela época, naqueles momentos tormentosos dos anos 1970, antevendo tudo isso, inconscientemente quisemos destruí-lo e por isso fizemos filmes tão estranhos. Tenho essa consciência porque longe do cinema aprendi da vida muitas outras lições preciosas.



Ninguém pensa friamente, claramente, com o estômago vazio. A fome ainda é o clichê continental, a relação concreta entre personagens. Continuo a fazer um cinema subdesenvolvido por vocação e condição, bárbaro e nosso, paleolítico e atonal, anticulturalista, realizando o que o público espera desde o tempo da chanchada: fazer do cinema brasileiro o pior do mundo. Ah! Como seria maravilhoso e sensato! Falar de política no Brasil é uma piada, e o cinema político, sob esse aspecto, só comporta humor negro, pois a principal realidade nacional é o otimismo. Enfim, meus filmes são antes de tudo óbvias autocríticas, que alguns jamais poderão compreender. São, também, os seus próprios defeitos; aquilo que a produção não conseguiu; exata e concretamente, são aquilo que não conseguimos filmar pois, como todos sabem, o cinema brasileiro é o máximo porque é o impossível.



TRECHO DO ROTEIRO
LUZ NAS TREVAS
FILMADO EM 2012

(Legenda sobre filme projetado)

Todos os meus filmes, de maneira geral, são reconstituições históricas, extremamente assumidas, tentando levantar os problemas nacionais e resolvê-los livremente, invertendo tudo. Horror e beleza estão intimamente ligados. Bem e mal se tocam o tempo todo em um jogo de atração permanente.

Luz (off). Sempre tive vontade de acertar, mas o destino quis o caminho contrário (luz continua sem mostrar o rosto), Deus é testemunha. Sou prisioneiro de mim mesmo. Tenho a impressão de que fui retirado da minha época. Se eu pudesse encontrar a pessoa que fui no passado certamente eu me desprezaria. Fui um homem marcado (vira-se em close mostrando a idade, com sorriso sardônico). Só Deus sabe e está comigo porque sabe.



ROGÉRIO SGANZERLA 1946-2004

JAIRO FERREIRA

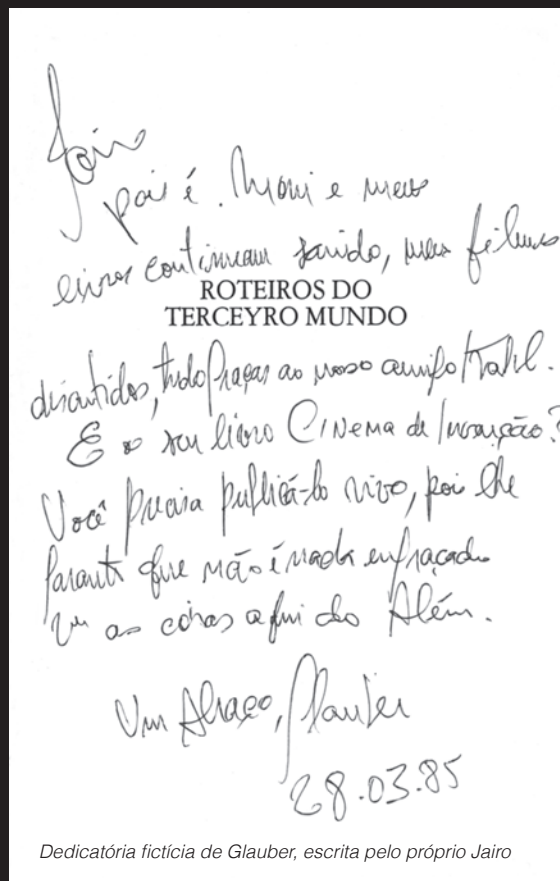
1945-2003



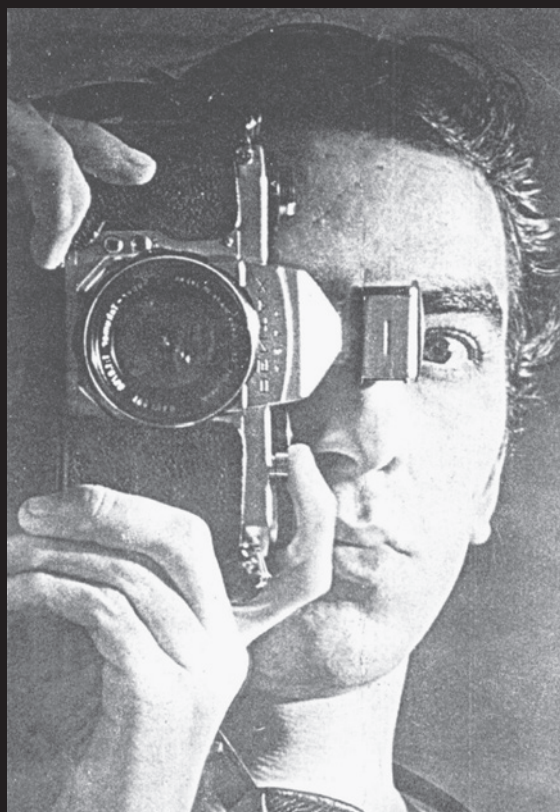
O ÉBRIO E O SÓBRIO

Deixei de ser ébrio, agora sou sóbrio.
Homem nada sombrio.
Faço o que penso e o que falo.
Não entro em roubada, sou robalo.

21 de agosto de 2003
(poema inédito)

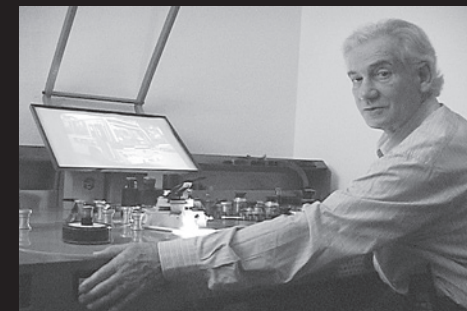


Dedicatória fictícia de Glauber, escrita pelo próprio Jairo



SYLVIO RENOLDI

1942-2004



Quando o processo de montagem de um filme se inicia, é normal o diretor encontrar-se muito desgastado com as etapas anteriores em que esteve envolvido: criação do roteiro, pré-produção, produção e filmagem. Tradicionalmente, fazer um filme demanda muito tempo e energia e ao sentar-se na mesa de montagem o diretor inevitavelmente traz consigo uma boa dose de insegurança em relação a todo o material filmado.

A figura do montador de cinema é aquela que, em geral, lê o roteiro, assiste o material filmado ou gravado, debate amplamente com o diretor e estrutura o filme, tanto do ponto de vista prático como do conceitual. O montador de cinema exerce também a função de um psicoterapeuta ou "aquele que se utiliza de técnicas sugestivas, persuasivas e tranquilizantes, com o paciente".

Sylvio Renoldi nunca gostou de ler o roteiro do filme que iria montar. Dizia que, quando isso acontecia, o filme não ficava tão bom, e que ele nunca havia montado um filme que tivesse ficado próximo do roteiro. Ele pedia para o diretor contar o filme – adorava esse momento, isso o fazia descobrir as possibilidades da história. "Quando o diretor insiste muito para eu ler o roteiro, é que ele não está muito seguro do filme que está fazendo, aí eu penso, poxa, esse cara vai me deixar louco! Vou ter que fazer ele entender o óbvio: aquilo que ele imagina estar lá no roteiro não é necessariamente o filme que ele filmou. O cara escreveu, produziu, filmou, comeu o pão que o diabo amassou para fazer o filme, bem ou mal ele sabe o que não deu muito certo; se ele me conta a história, todo mundo sai ganhando, ele pensa o filme de novo levando em conta tudo o que deu certo e o que não deu, ao invés de a gente ficar dias discutindo, vamos fazer o melhor para o filme dele. Se o camarada tiver essa visão, a fita pode ficar a melhor do mundo e eu quero que fique mesmo. Eu nunca caio na besteira de falar mal do filme do cara, porque quem está fazendo um filme está fazendo o melhor filme do mundo. Aí vou mudando devagarzinho, um planinho pra lá, um planinho pra cá, que você acha, hem?"

Renoldi montou mais de setenta longas-metragens e um sem-número de curtas. Começou na Maristela, da qual era vizinho de muro, e aos dez anos ficava conversando com o ator Luigi Picchi; depois trabalhou como terceiro assistente no filme *Mulher de verdade*, de Alberto Cavalcanti. Trabalhou com Roberto Santos em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, entre outros, montou o primeiro longa-metragem de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*, com quem estabeleceu uma amizade e uma parceria profissional invejável. Tinha obsessão por som, dava tanta importância à montagem da imagem quanto à do som, adorava imitar sons de objetos e de animais para os ruídos de sala. Montou filmes na Boca do Lixo, pornochanchadas, experimentais, cangaço etc.

Conheci Sylvio pessoalmente em 2001, éramos amigos de tomar cafezinho e comer pastel de queijo, que ele adorava. Tive o privilégio de compartilhar a mesa de montagem com ele durante dois meses. Esperei dois anos o Sylvio se preparar e se recuperar de uma intervenção cirúrgica no rim, para realizarmos juntos a montagem de um filme ainda inédito. Um dia ele me ligou e disse: "E aquele filme, esta precisando de um montador ainda?". Eu respondi: "Estou esperando você!". Ele retrucou: "Bom, é o que eu sei fazer, né? Então amanhã a gente começa". Ficamos mais de cinquenta dias montando intensamente um filme de quinze minutos. Poderíamos ter feito em menos tempo, mas quem seria louco de apressar as coisas. Quando a discussão se prolongava muito ele ficava "brabo" e começava a falar palavrão com um sotaque italianado e muito divertido: "Porra, mais que cassete! A gente perde mais tempo discutindo do que montando, é melhor colocar o plano lá e ver se funciona. Se ficar bom deixa ele lá, senão a gente joga fora e começa de novo". Todos os dias era uma alegria, ele contava muitas histórias sobre o cinema. Ele trazia um envelope de suco de laranja em pó e a gente se divertia trabalhando, naquele que seria o último filme que ele montaria. Era de uma simplicidade ímpar, um verdadeiro parceiro, que deixa muitas saudades. Mesmo com a perna inchada, ele nunca reclamava, estava sempre rindo. Só queria ficar bom e voltar a montar três, quatro filmes ao mesmo tempo como em outras épocas. Lembro que quando o computador ficava "renderizando" o material ele olhava para aquela barrinha na tela e fazia cara de entediado. Pegava o telefone e ligava para o Sganzerla e ficavam papeando muito. Por várias vezes presenciei Rogério ponderando as palavras de Sylvio, eram parceiros, se adoravam.

Sylvio nos deixou algumas semanas depois que Sganzerla faleceu.

Eugênio Puppo

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

Elaborada por Arthur Autran

A bibliografia inclui textos que se relacionam com o Cinema Marginal – cujo período básico estaria compreendido entre 1968 e 1973 – ou com filmes que se encontram na “fronteira” desse movimento. Catalogamos o maior número possível de livros e teses. Por limitação de tempo e espaço, optamos por indexar somente os artigos e entrevistas de periódicos que tenham cunho reflexivo e que tenham sido publicados em revistas de cinema ou acadêmicas; mesmo aí, a relação tem um caráter apenas indicativo. Para qualquer pesquisa aprofundada sobre o assunto recomendamos consultar os artigos de Jairo Ferreira para o jornal *São Paulo Shimbun*.

AGRA, Lúcio José de Sá Leitão. “Monstrutivismo: reta e curva das vanguardas”. Tese de doutorado apresentada à Comunicação e Semiótica da PUC-SP. São Paulo, 1998. 167 pp.

Além de temas ligados às vanguardas brasileiras da virada dos anos 60 para os 70, o autor aborda em capítulos específicos *O Bandido da Luz Vermelha*, *Nosferatu no Brasil* e os filmes de José Mojica Marins.

AVELLAR, José Carlos. “A guerra não acabou”. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. LXIV, n. 5, jun.-jul. 1970. pp. 55-60. Reflexão sobre os problemas do cinema brasileiro para expressar uma imagem crítica da realidade, inclui filmes do Cinema Marginal.

_____. “Objectos no identificados”. *Cine al Dia*, Caracas, n. 14, nov. 1971. pp. 10-6.

Artigo sobre o Cinema Marginal, com destaque para os filmes *Matou a família e foi ao cinema*, *Pecado mortal* e *Gamal, o delírio do sexo*.

_____. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 192 pp.

Coletânea de críticas. “A máquina de sonhos” (pp. 20-4) e “O filme antes do filme” (pp. 166-8) se relacionam com o Cinema Marginal ou suas fronteiras.

_____. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986. 383 pp.

Reunião de ensaios. “Vozes do medo” (pp. 82-111) e “As três mulheres do sabonete Araxá” (pp. 238-72) abordam com mais ênfase o Cinema Marginal ou suas fronteiras.

BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998. 446 pp.

Biografia do cineasta José Mojica Marins.

BERNARDET, Jean-Claude. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978. 264 pp.

Coletânea de textos. Ver especialmente: “A maturação de Bressane” (pp. 109-10), “Bressane, jovem promissor” (p. 111), “*Cara a cara* e a crítica” (p. 112), “Política, ouro, jacarandá, guerrilha, palavras, suicídio” (pp. 119-25) e anotações complementares a “*Joana Francesa*, um filme fechado?” (pp. 237-46).

_____. “Nota sobre Bressane”. *Cine Olho*, São Paulo, n. 5-6, jun.-ago. 1979. pp. 56-8.

Comentários sobre *O anjo nasceu*, *O rei do baralho* e *Amor louco*.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 320 pp.

Parte do capítulo “A voz do documentarista” (pp. 73-102) é dedicada à análise do filme *Lavra dor*.

_____. *O voo dos anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1991. 262 pp.

Análise de cunho psicanalítico de *O Bandido da Luz Vermelha*, *A mulher de todos*, *Cara a cara*, *Matou a família e foi ao cinema* e *O anjo nasceu*.

_____.;AVELLAR, José Carlos & MONTEIRO, Ronald. *Anos 70: Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979. 130 pp.

Além do texto “Do udigrúdi às formas mais recentes de recusa radical do naturalismo” (pp. 120-30), de Ronald Monteiro, há referências a filmes fronteiriços em “A voz do outro” (pp. 6-27) e “Operário, personagem emergente” (pp. 28-47), ambos de Jean-Claude Bernardet.

BORGES, Luiz Carlos R. *O cinema à margem: 1960-1980*. Campinas: Papirus, 1983. 72 pp.

Ver o capítulo “Cinema Marginal” (pp. 43-50).

BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 95 pp.

Coletânea de textos sobre cinema e outros assuntos culturais.

_____. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. 99 pp.

Coletânea de textos sobre cinema e outros assuntos culturais.

CARDOSO, Ivan e LUCCHETTI, R. F. (orgs.). *Ivampirismo: O cinema em pânico*. Rio de Janeiro: Ebal/Fundação do Cinema Brasileiro, 1990. 374 pp.

Coletânea de artigos sobre os filmes de Ivan Cardoso.

CARVALHO, Bernardo. “Filme-filme”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 43, jan.-abr. 1984. pp. 105-7.

Crítica do filme *Câncer*.

CICLO de cinema bandido: entrevistas. São Paulo: Cineclubes Oficina, s. d. 52 pp.

Entrevistas com Andrea Tonacci, Ozualdo R. Candeias, Carlos Reichenbach, Neville d’Almeida e Emilio Fontana.

CINEMA inocente: retrospectiva Júlio Bressane 2003. São Paulo: Sesc, 2003. 100 pp.

Catálogo da mostra da obra de Júlio Bressane. Além das fichas técnicas dos filmes e da rica iconografia, destaca-se a entrevista “Júlio Bressane: trajetória” (pp. 9-29), realizada por Ruy Gardnier.

“COMO transformar a falta de condições em instrumento de criação: Conversa com Carlos Reichenbach”. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 18, jul.-ago. 1999. pp. 7-48.

Entrevista na qual o realizador repassa toda a sua carreira, incluindo o final dos anos 60 e o início dos 70.

CORREIA, José Celso Martinez; LUCAS, Celso; NASCIMENTO, Álvaro; NOILTON. *Cinemação*. São Paulo: 5º Tempo/ Cine Olho Revista de Cinema/ Te-Ato Oficina, 1980. 160 pp.

Relato sobre as experiências e o ideário cinematográficos da comunidade Oficina Samba.

COSTA, Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60-70): Dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. 162 pp.

Os capítulos “O Cinema Marginal: a imagem-oscilação e a imagem-inação” (pp. 84-107) e “À procura de uma imagem ou a invenção do Rio de Janeiro” (pp. 108-32) abordam filmes do Cinema Marginal.

COSTA, Flávio Moreira da. “Notas para um cinema underground”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, vol. III, n. 16, set.-out. 1970. pp. 28-31.

Artigo que defende o cinema *underground* no Brasil como forma de resposta a um cinema industrial, então em surgimento.

COSTA, Flávio Moreira da. “A margem em questão”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, vol. IV, n. 18, jan.-fev. 1971. pp. 56-61.

Artigo que define diferenças entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

“CRIATURAS de Capovilla, As”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, vol. III, n. 17, nov.-dez. 1970. pp. 36-41.

Entrevista com Maurice Capovilla.

CURY, Antônio Alves. “As rosas da estrada”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, vol. XV, n. 40, ago.-out. 1982. pp. 82-3.

Crítica do filme *Aopção*, de Ozualdo R. Candeias.

“Eu nunca pensei ser o dono da verdade”. *Revista de Cinema Cisco*, Goiânia, vol. I, n. 3, 1986. pp. 9-13.

Entrevista com Rogério Sganzerla.

FABRIS, Mariarosaria. “Margem de toda maneira”. *Revista Comunicações e Artes*, São Paulo, vol. XII, n. 16, 1986. pp. 75-85.

Análise do filme *O rei do baralho*.

FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. *Delírios do obscurantismo: diálogos com Terra em transe*. Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP. São Paulo, 1991. 176 pp.

Aborda o diálogo entre *Terra em transe* e *O Bandido da Luz Vermelha*, *Cara a cara* e *Blá, blá, blá*.

_____. “Entre la demence et la transcendence: José Mojica Marins et le cinéma fantastique”.

Tese de doutorado apresentada à Universidade Paris III. Paris, 2000. 400 pp.

Análise dos principais filmes de José Mojica Marins — incluindo os do Cinema Marginal —, através das relações com o gênero terror e com elementos da cultura popular brasileira.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. 2ª ed. São Paulo: Limiar, 2000. 251 pp.

Ensaio sobre a produção experimental brasileira com destaque para a abordagem da obra de diretores egressos do Cinema Marginal.

FONSECA, Carlos. “Candeias na estrada do cinema”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, vol. II, n. 10, jul. 1968. pp. 20-7.

Bio-filmografia e entrevista com Ozualdo R. Candeias.

GAMO, Alessandro Constantino. *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. Dissertação de mestrado apresentada ao IAU-Unicamp, Campinas, 2000. 99 pp.

O autor discute *A margem*, *Meu nome é Tonho*, *A herança* e *Zézero*, entre outros filmes de Ozualdo R. Candeias.

FRAGA, Ody. “Candeias, o pioneiro”. *D. O. Leitura*, São Paulo, vol. II, n. 24, maio 1984. p. 14.

Análise que comenta *A margem*.

GARSULT, Alain. *Esta noite encarnarei no teu cadáver| O estranho mundo de Zé do Caixão. Positif*, Paris, n. 160, jun. 1974. p. 32-3.

Crítica dos filmes *Esta noite encarnarei no teu cadáver* e *O estranho mundo do Zé do Caixão*.

GLAUBER por Glauber. [Rio de Janeiro:] Embrafilme, [1985]. 72 pp.

Catálogo da mostra completa dos filmes do cineasta. Destaque para a ficha técnica e para o texto do próprio diretor sobre *Câncer* (p. 33). Contém uma ótima cronologia da vida de Glauber Rocha.

GOIDA. *Nas primeiras fileiras*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1998. 350 pp.

Coletânea de críticas do veterano da imprensa gaúcha, com artigo sobre o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (pp. 96-7).

GOMES, Paulo Emilio Salles. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980. pp. 71-87.

Ensaio sobre o cinema brasileiro, que contém uma reflexão sobre o que o autor chama de “Cinema do Lixo”.

_____. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. Organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado.

São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986. 401 pp.

Nesta coletânea há artigos sobre os filmes: *O anunciador*, *o homem das tormentas* — “Cataguases Cosmos 70”

(pp. 277-80) —, *Bang bang* — “*Bangue-bangue na sac*” (pp. 281-3) —, *Orgia ou o homem que deu cria* —

“Uma orgia saudável” (pp. 287-9) — “*Zézero*” (pp. 300-2).

GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sérgio Botelho do & GOULART, Sônia. *Cinema brasileiro: três olhares*. Niterói: EDUFF, 1997. 242 pp.

O texto “A herança maldita do Cinema Novo” (pp. 9-120), de Marcos da Silva Graça, comenta *O Bandido da Luz Vermelha* e *Matou a família e foi ao cinema*.

HEYNEMANN, Liliane Ruth. “Orfeu e os anjos: desleitura do Brasil na poética cristã-surrealista da década de 1930 e no cinema marginal”. Tese de doutorado apresentada à ECO-UFRJ, Rio de Janeiro, 1999. 232 pp.

A análise busca estabelecer relações entre a poesia de Murilo Mendes e Jorge de Lima e os filmes *Câncer* e

O anjo nasceu.

_____. “Uma desleitura de *O anjo nasceu*”. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 22, mar.-abr. 2000. pp. 163-85.

O artigo relaciona *O anjo nasceu* com a poesia de Murilo Mendes e Jorge de Lima.

JOHNSON, Randal & STAM, Robert (orgs.). *Brazilian cinema*. 2ª ed. Nova York: Columbia University Press, 1995. 491 pp.

Há menções a filmes do Cinema Marginal ou aos fronteiriços nas partes “The shape of brazilian film history”

(pp. 15-51) — escrita pelos organizadores — e “The shape of brazilian cinema in the postmodern age” (pp. 387-472)

— escrita por Robert Stam, João Luiz Vieira e Ismail Xavier. Inclui também o texto “Everybody’s woman” (pp. 84-5),

de Rogério Sganzerla, e um ensaio que discute mais atentamente o experimental: “On the margins: brazilian

avant-garde cinema” (pp. 306-27), de Robert Stam.

LABAKI, Amir (org.). *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil* [*The films from Brazil: from The given word to Central station*]. 2ª ed. São Paulo: Publifolha, 1998. 221 pp.

Coletânea de artigos sobre filmes brasileiros realizados entre as décadas de 60 e 90. Edição bilingüe em português

e inglês. Há textos sobre *A margem* (pp. 70-1) e *O Bandido da Luz Vermelha* (pp. 72-4), ambos escritos por Inácio

Araújo; sobre *O anjo nasceu* (pp. 75-8), escrito por Carlos Adriano, e sobre *Bang bang* (pp. 79-84), escrito por Ismail Xavier.

LUCAS, Celso & CHAVAGNAC, Beatrice de. *Cinema ambulante*. São Paulo: Global, 1982. 99 pp.

O livro comenta várias exhibições públicas dos filmes *O parto* e *25*, e a realização deste último em Moçambique.

MACHADO, Rubens. “Observação sobre *O anjo nasceu*”. *Cine Olho*, São Paulo, n. 5-6, jun.-ago. 1979. pp. 52-3.

Análise do filme *O anjo nasceu*.

MAGALHÃES FILHO, José Rocha. “*Orgia ou o homem que deu cria*: o radicalismo estético no manifesto em celulóide de João Silvério Trevisan”. Dissertação de mestrado apresentada à Comunicação e Semiótica da PUC-SP. São Paulo, 1999. 107 pp.

Análise do filme *Orgia ou o homem que deu cria*.

MARTINS, Ana Lúcia Lucas. "Representação da pobreza urbana no cinema brasileiro". Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, Rio de Janeiro, 1999. 273 pp.

A autora analisa a representação da pobreza em *O Bandido da Luz Vermelha*, entre outros filmes.

MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. 417 pp.

Biografia ampla da carreira do cineasta Walter Lima Jr., incluindo várias referências ao filme *Na boca da noite*.

"MAURICE Capovilla: la crociata della fame". *Bianco e Nero*, Roma, vol. xxxi, n. 7-8, jul.-ago. 1970. pp. 112-9.

Entrevista com Maurice Capovilla.

MESQUITA, Fernando. "A solidão lunar". *Cine Olho*, São Paulo, n. 5-6, jun.-ago. 1979. p. 62-74.

Análise do filme *O anjo nasceu*.

MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art, 1990. 408 pp.

O volume contém bio-filmografias de todos que dirigiram longas-metragens no Brasil.

"MITO da Boca do Lixo, O". *Revista de Cinema Cisco*, Goiânia, vol. ii, n. 7, 1987. pp. 11-5.

Entrevista com Ozualdo R. Candeias.

MONTEIRO, José Carlos. "Meu nome é Tonho". *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1970.

Crítica do filme *Meu nome é Tonho*.

MORAES, Malu (org.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986. 183 pp.

Transcrição dos debates do seminário homônimo, com destaque para o debate entre Ismail Xavier e Ipojuca Pontes intitulado "Cinema Brasileiro, os Anos 70" (pp. 7-58).

MOTTA, Carlos M. "Filme é como os outros deveriam ser mas não são". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1967.

Crítica do filme *A margem*.

MOSTRA Cine Olho de Cinema Marginalizado. São Paulo, 1978.

Catálogo da mostra organizada pela revista *Cine Olho* contendo os textos "Deflagração", sem autor indicado, "Cinema Marginal brasileiro: uma questão de resistência", de Jairo Ferreira, e "Cinema marginalizado", de Carlos Frederico.

NAZÁRIO, Luiz. *À margem do cinema*. São Paulo: Nova Stella, 1986. 109 pp.

Coletânea de textos com destaque para: "O cinema ateu de Júlio Bressane" (pp. 21-4), "A representação segundo Guará" (pp. 31-3), "Glauber Rocha acorrentado" (pp. 49-52), "A arte da fuga: João Silvério Trevisan" (pp. 75-6) e "O que aconteceu a Helena Ignez?" (pp. 107-9).

NEVES, David E. "Crônica de um industrial". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, vol. xiii, n. 34, jan-mar. 1980. p. 44.

Crítica do filme *Crônica de um industrial*, de Luiz Rosemberg Filho.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. "Crônica de um industrial [Chronique d'un industriel]". *Positif*, Paris, n. 220-221, jul.-ago. 1979. p. 51.

Crítica do filme *Crônica de um industrial*, de Luiz Rosemberg Filho.

_____(org.). *Le cinéma brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987. 323 pp.

O capítulo "Crise du Cinema Novo et apparition du Cinema Marginal" (pp. 187-97), de Fernão Ramos, trata com detalhe do movimento marginal. Os capítulos "Ruptures et continuité: les années soixante-dix - quatre-vingt" (pp. 105-33), de Paulo Antônio Paranaguá, "Critique, idéologies, manifestes" (pp. 221-9), de Ismail Xavier, e "Méandres de l'identité" (pp. 231-43), de Jean-Claude Bernardet, abordam alguns filmes mas sem se deter especificamente no Cinema Marginal.

PAUPÉRIA, São Paulo, vol. I, n. 1, [set. 1991]. 24 pp.

Único número da revista editada por alunos da ECA-USP. Quase todos os textos são dedicados ao Cinema Marginal: "Na crise" (p. 3), de Paulo Sacramento; "Na merda" (p. 4-8), de Vitor Angelo; "Ainda sobre Bressane" (pp. 19-20), de Francisco José Mosquera, e "Os descaminhos do cinema" (pp. 21-3), de Arthur Autran. Há também uma entrevista com Jairo Ferreira (pp. 10-8).

PUCCI JR., Renato Luiz. "Filmes lúdicos no cinema brasileiro: Júlio Bressane e Guilherme de Almeida Prado". FABRIS, Mariarosaria; SILVA, João Guilherme Barone Reis *et alii* (orgs.). *Estudos SOCINE de Cinema – Ano III*. Porto Alegre: Sulina, 2003. pp. 371-8.

Ensaio que compara *O rei do baralho* com *A dama do cine Shangai*.

PUPPO, Eugênio e Albuquerque, Heloisa C. (org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. 126 pp.

Livro-catálogo da mostra da obra do cineasta Ozualdo R. Candeias. Além da entrevista biográfica do diretor, redigida por Arthur Autran, Ruy Gardnier e Hernani Heffner (pp. 14-31), há textos escritos por Jean-Claude Bernardet (p. 33), José Carlos Avellar (pp. 36-8), Carlos Augusto Calil (pp. 39-41) e Inácio Araújo (pp. 43-4). O volume contém também críticas de toda a produção audiovisual de Ozualdo R. Candeias e suas respectivas fichas técnicas, bem como ampla bibliografia.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987. 156 pp.

A pesquisa procura definir o Cinema Marginal a partir da constatação de algumas características comuns aos filmes do movimento. Destaque para a ótima filmografia.

_____(org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. 555 pp.

Os capítulos "Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)" (pp. 299-398), de Fernão Ramos, e "O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)" (pp. 399-454), de José Mário Ortiz Ramos, abordam o Cinema Marginal e suas fronteiras.

_____& MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. 582 pp.

Além do verbete Cinema Marginal (pp. 141-3), escrito por Fernão Ramos, há vários outros relativos a diretores ligados ao movimento.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 175 pp.

Análise de cunho sociológico das relações entre cinema e Estado. Há menções a vários filmes e diretores ligados ao Cinema Marginal.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. 472 pp.

Coletânea de textos com várias referências ao Cinema Marginal.

_____*Cartas ao mundo*. Organizado por Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 794 pp.

Volume que reúne correspondência ativa e passiva de Glauber Rocha com várias referências a diretores e filmes do Cinema Marginal e suas "fronteiras".

ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. "Um cinema paramétrico-estrutural: existência e incidência no cinema brasileiro".

Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP. São Paulo, 2000. 113 pp.

Análise de filmes de Júlio Bressane e Andrea Tonacci.

ROSEMBERG FILHO, Luiz. "O prazer como história, como luta, como vida". *Cine Olho*, Rio de Janeiro, vol. I, n. 2, jun. 1977. pp. 10-1.

O autor contrapõe filmes como *O jardim das espumas* e *Matou a família e foi ao cinema* ao "cinemão" realizado no Brasil.

SANTIAGO, Silvano. "*Sagrada família*, filme insuportavelmente belo". *Caderno de Crítica*, Rio de Janeiro, n. 2, nov. 1986. pp. 50-1.

Crítica do filme *Sagrada família*, de Sylvio Lanna.

SGANZERLA, Rogério. "Defesa e ilustração do cinema brasileiro como um todo". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, vol. xiv, n. 38-39, ago.-nov. 1981. pp. 56-7.

Abordagem dos problemas relativos à política cinematográfica, com menção a alguns filmes do Cinema Marginal.

_____"No Urubuquaquá...". *Caderno de Crítica*, Rio de Janeiro, n. 3, mar. 1987. pp. 39-40.

Crítica do filme *Sagrada família*, de Sylvio Lanna.

_____*Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001. 119 pp.

Coletânea de artigos sobre cinema.

SILVA, Alberto. *Cinema e humanismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. 128 pp.

No capítulo "O Cinema Marginal (udigrúdi e underground)" comenta-se os filmes *A mulher de todos*, *Matou a família e foi ao cinema*, *Jardim de guerra* e *Meteorango Kid, o herói intergalático* (pp. 72-5).

SIMÕES, Inimá. *O imaginário da Boca*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. 73 pp.

A pesquisa aborda a produção da Boca do Lixo paulistana, incluindo alguns filmes do Cinema Marginal.

_____*Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac/ Terceiro Nome, 1999. 264 pp.

Estudo sobre a ação da censura cinematográfica no Brasil que faz referência a diversos filmes marginais e fronteiriços interditados em parte ou totalmente.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura, 1998. 197 pp.

História panorâmica do cinema brasileiro com um pequeno capítulo intitulado "Marginal" (p. 129). Em outros capítulos, há menção a vários filmes do movimento ou fronteiriços.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane*.

Tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP. São Paulo, 1995. 327 pp.

O autor analisa: *Cara a cara*, *Matou a família e foi ao cinema*, *O anjo nasceu*, *A família do barulho* e *O rei do baralho*, entre outros filmes de Júlio Bressane.

"TRINTA anos de cinema paulista". *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, n. 4, 1980. 87 pp.

Há depoimentos de João Batista de Andrade (pp. 35-48), Hermano Penna (pp. 49-54), Aloysio Raulino (pp. 55-62),

Jean-Claude Bernardet (pp. 63-73) e Ozualdo R. Candeias (pp. 75-87) envolvendo o Cinema Marginal e suas fronteiras.

VIANNA, Moniz. *A margem. Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1968.

Crítica do filme *A margem*.

VIEIRA, João Luiz. "Horizonte perdido". *Caderno de Crítica*, Rio de Janeiro, n. 1, maio 1986. pp. 37-8.

Crítica do filme *Aopção*, de Ozualdo R. Candeias.

_____(org.). *Cinema Novo and beyond*. West Haven: Herlin Press, 1998. 176 pp.

Catálogo da mostra homônima ocorrida em Nova York. Os seguintes textos abordam filmes do Cinema Marginal ou fronteiriços: "Four decades of brazilian cinema" (pp. 9-12), de Jytte Jensen; "New beginnings, old beginnings" (pp. 19-32), de Randal Johnson; "Modern brazilian film" (pp. 35-50), de Ismail Xavier; "Lessons from the 1960s: the carnivalesque and the avant-garde" (pp. 101-10), de João Luiz Vieira; e "Personal notes on Cinema Novo and beyond" (pp. 131-40), de Fabiano Canosa.

_____"Chanchada e estética do lixo". *Contracampo*, Niterói, n. 5, 2º semestre 2000. pp. 169-82.

Ensaio que avalia a influência das estruturas retóricas das chanchadas em dois filmes do cinema brasileiro moderno, um deles *O Bandido da Luz Vermelha*.

VOROBOW, Bernardo & ADRIANO, Carlos (orgs.). *Júlio Bressane: cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995. 174 pp.

Coletânea de textos sobre Júlio Bressane.

WOLF, José. "Por um cinema marginal". *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, vol. lxiv, n. 5, jun.-jul. 1970. pp. 21-6.

Artigo que entende o Cinema Marginal como um reflexo dos problemas políticos, sociais e culturais contemporâneos.

XAVIER, Ismail. "O mal-estar na incivilização". *Cine Olho*, São Paulo, n. 5-6, jun.-ago. 1979. pp. 54-62.

Notas sobre vários filmes de Júlio Bressane.

_____"Um cinema da crueldade: o cine 'underground' de Júlio Bressane". *Revista USP*, São Paulo, n. 4, dez.-fev. 1989-1990. pp. 103-16.

Análises de *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*.

_____"Eldorado as hell". KING, John; LÓPEZ, Ana M. & ALVARADO, Manuel (orgs.). *Mediating two worlds*. Londres: British Film Institute, 1993. pp. 192-203.

O artigo aborda a forma como vários filmes retrabalham o imaginário da descoberta do Brasil. Inclui filmes ligados ao Cinema Marginal.

_____*Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993. 281 pp.

Analisa os filmes *O Bandido da Luz Vermelha*, *O anjo nasceu*, *Matou a família e foi ao cinema* e *Bang bang*, entre outros.

_____"O cinema moderno brasileiro". *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 4, mar.-abr. 1997. pp. 39-64.

Reflexão sobre a produção dita "moderna" entre os anos 60 e 80, incluindo filmes ligados ao Cinema Marginal.

_____*O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 156 pp.

Reunião de três ensaios. O primeiro, "O cinema brasileiro moderno" (pp. 9-50), analisa filmes num amplo arco dos anos 50 aos 90, abordando obras do Cinema Marginal; o segundo, "Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor" (pp. 51-126), foi publicado no livro coletivo *O desafio do cinema*; o terceiro, "Glauber Rocha: o desejo da história" (pp. 127-55), trata de forma panorâmica a obra do diretor incluindo o filme *Câncer*.

_____; BERNARDET, Jean-Claude & PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 92 pp.

O capítulo "Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor" (pp. 7-46), de Ismail Xavier, comenta o Cinema Marginal e suas ramificações.

FILMOGRAFIA DOS DIRETORES

(as datas referem-se ao ano de produção do filme)

Luiz Felipe Miranda

Os percalços da elaboração de uma filmografia

No Brasil a inexistência ou a incompletude das filmografias de artistas e criadores ainda é um problema muito sério, porque dificulta o conhecimento da carreira dessa gente. Esse desconhecimento se estende às novelas e às peças teatrais. No caso específico do cinema brasileiro, a filmografia dos longas-metragens ainda não foi sistematicamente levantada, problema que começa a ser parcialmente solucionado com o lançamento de biografias de artistas e dicionários e enciclopédias de cinema. No caso dos curtas, a situação é mais dramática. As equipes são mínimas, quase sempre não-profissionais, formadas por quatro ou cinco pessoas, e o custo de filmagem é bastante pequeno. Esses filmes curtos funcionam como uma espécie de vestibular para o longa e, por não serem lançados comercialmente, é difícil encontrar dados sobre eles. Faltam informações como: bitola (super-8, 16mm, 35mm), minutagem, ano de produção, nomes da equipe (por exemplo, do fotógrafo, do montador, do cenógrafo, entre outros) e até mesmo saber se os filmes foram finalizados ou não, se são coloridos ou p&b. Ficamos quase órfãos, dependendo de poucos catálogos de mostras, de raros livros, de algumas filmografias e das quase inexistentes sinopses.

Alô, Alô Cinédia

Aloysio Raulino: curtas: *São Paulo* (1967); *Retorna, vencedor* (1968); *Ensino vocacional* (direção coletiva, 1968/69); *Rua 100/ Nova lorque* (co-direção: Plácido Campos Jr., 1969); *Lacrimosa* (co-direção: Luna Alkalay, 1969/70); *Arrasta a bandeira colorida* (co-direção: Luna Alkalay, 1970); *Jardim Nova Bahia* (1971); *Atelia/Atelier Infantil de Arte* (1972); *Expressão corporal* (1972); *Teremos infância* (1974); *Tarumã* (co-direção: Mário Kuperman, 1975); *Apocalipsis* (1976); *Porto de Santos* (1978); *O tigre e a gazela* (1980); *A morte de um poeta* (1981); *O inventário da rapina* (1985); longas: *Vozes do medo* (episódio “A Santa Ceia”, 1970); *Noites paraguaias* (1981/82)

Alô, Alô Cinédia

Álvaro de Moya: curtas: *História em quadrinhos* (co-direção: Rogério Sganzerla, 1969); *Quadrinhos no Brasil* (co-direção: Rogério Sganzerla, 1969); longa: *A b... profunda* (1983)

Alô, Alô Cinédia

Alvaro Guimarães: curta: *Moleque de rua* (1962); longa: *Caveira my friend* (1970)

Alô, Alô Cinédia

Andrea Tonacchi: curtas: *Olho por olho* (1966); *Blá, blá, blá* (1968); *Arrastão* (1969); *Nô* (1969); *Traineira* (1969); *Tenrykio* (1969); *Hermeto, Macalé e Novos Baianos* (1978); longas: *Bang bang* (1971); *Interprete mais, ganhe mais* (1975/95); *Conversas no Maranhão* (1977); *Serras da desordem* (2006)

Alô, Alô Cinédia

André Faria Jr.: longa: *Prata Palomares* (1970)

Alô, Alô Cinédia

André Luiz Oliveira: curtas: *Doce amargo* (1969); *A fonte* (1970); *Ladeiras de Salvador* (1976); *Dia de vaquejada* (1976); *Dia de Iemanjá* (1978); ... *É dois de julho* (1980); *O Cristo de Vitória da Conquista* (1984); longas: *Meteorango Kid, o herói intergalático* (1969); *A lenda do Ubirajara* (1975); *Louco por cinema* (1994); *Sagrado segredo* (2012)

Alô, Alô Cinédia

Carlos Alberto Ebert: curtas: *Passes* (1963); *Mar Morto* (1968); longa: *República da traição* (1970)

Alô, Alô Cinédia

Carlos Alberto Prates Correia: curta: *Milagre de Lourdes* (1966); longas: *Os marginais* (episódio “Guilherme”, 1968); *Crioulo doido* (1970); *Perdida* (1975); *Cabaré mineiro* (1979); *Noites do sertão* (1984); *Minas-Texas* (1989); *Castelar e Nelson Dantas no País dos Generais* (2008)

Alô, Alô Cinédia

Carlos Frederico: curtas: *Garoto da calçada* (1965); *Manequim-Fábulas* (1966); *Noturno de Goeldi* (1967); *Isto é Lamartine* (1969); *A importância de ser sociável* (1971); *Ukiriima Krinkin* (1974); *O povo de Antonio Maia* (1974); *Par de brincos com interferência* (1975); *Zeca e Juca* (1976); *Gaiolas* (1976); *O lobo do homem ou relações humanas* (1977); *Augustin Urban, um pintor* (1978); *O mundo a sua péss* (1987); *Outros 500* (1992); longas: *A possuida dos mil demônios* (1970); *Lerfá Mú!* (1979)

Alô, Alô Cinédia

Carlos Reichenbach: curtas: *Esta rua tão augusta* (1966/69); *Sonhos de vida* (1979); *M da minha mão* (1979); *Sangue corsário* (1979); *Olhar e sensação* (1995); *Equilíbrio e graça* (2002); longas: *As libertinas* (episódio “Alice”, 1968); *Audácia, fúria dos desejos* (prólogo, episódio “A badaladíssima dos trópicos”, 1969); *Corrida em busca do amor* (1971); *Lilian M: relatório confidencial* (1974/75); *Sede de amar* (*Capuzes negros*, 1977); *Império do desejo* (1978); *Amor, palavra prostituta* (1979); *Paraíso proibido* (1980); *As safadas* (episódio “A rainha do fliperama”, 1982); *Extremos do prazer* (1983); *Filme demência* (1985); *Anjos do arrabalde* (1986); *City life* (episódio “Desordem em progresso”, 1988); *Alma corsária* (1992/94); *Dois córregos* (1998/99); *Garota ABC* (2003); *Bens confiscados* (2004); *Falsa loura* (2007)

Alô, Alô Cinédia

Celso Luccas: curtas: *O parto* (co-direção: José Celso Martinez Corrêa, 1975); *Brasília, capital dos cerrados* (1986); longas: *25* (co-direção: José Celso Martinez Corrêa, 1975); *Mamazônia, a última floresta* (co-direção: Brasília Mascarenhas, 1990/96); *Fragmentos da China* (co-direção: Brasília Mascarenhas, 2002)

Alô, Alô Cinédia

Eduardo Escorel: curtas: *Bethânia bem de perto* - a propósito de um show (1966); *O que eu vi, o que nós veremos* (1974); *Chico Antônio, o herói com caráter* (1983); *J.* (2008); longas: *Contos eróticos* (1977); *Lição de amor* (1978); *Ato de violência* (1982); *O cavalinho azul* (1984); *35* - *O assalto ao poder* (2002); *Vocação do poder* (2005).

Alô, Alô Cinédia

Elyseu Visconti: curtas: *Semana da Cultura Brasileira em Praga* (1965); *Monólogo* (1965); *Folia do Divino* (1968); década de 60 (sem data de finalização): *O Moleque e a pipa*; *Folguedos populares*; *A feira de Juazeiro*; *Romaria* (1970); *Bom Jesus da Lapa, Salvador dos Humildes* (1970); *Elyseu Visconti, arte gráfica de industrial* (1970); *As sertanejas* (1971); *Gluventu* (1972); *Índia mística* (1972); *Budismo no Ceilão* (1972); *Paquistão* (1973); *Turquia: Gorema e Capadócia* (1973); *Ticumbi* (1978); *Caboclinhos Tapirapé* (1978); *Maracatu, Estrela da Tarde* (1978); *Feira de Campina Grande* (1979); *Boi Calemba* (1979); *Cavalo Marinho* (1979); *Guerreiro de Alagoas* (1981); *Pastoril* (1982); *Sindicalimso no Brasil* (1987); longas: *Os monstros de Babaloo* (1970); *Lobisomem, terror da meia-noite* (1971)

Alô, Alô Cinédia

Emílio Fontana: curtas: *Lasar Segall* (1968); *A memória de um povo* (1979); *Vai Vai* (1979); *Bumba meu boi* (1979); *Os criadores de alegria* (1979); *Picadeiro eterno* (1979); longas: *Nenê Bandalho* (1970); *O último vôo do condor* (1982)

Alô, Alô Cinédia

Fernando Coni Campos: curtas: *Brasília, planejamento urbano* (1964); *O Cristo flagelado* (1965); *Do grotesco ao arabesco* (1965); *O sol do labirinto* (1966); *Rio amado* (1967); *Natal de Cristo* (1969); *Tarsila, 50 anos de pintura*, (co-direção: David Neves, 1969); *Brasil de Pedro a Pedro* (co-direção: Renato Neumann, 1972); *Rebolo Gonzalez* (1973); *Pelo sertão* (co-direção: Renato Neumann, 1974); *Painel Tiradentes, Portinari* (1980); *Art nouveau* (Introdução, co-direção: Sérgio Sanz, 1979);

O universo lírico de Teruz (1980); *Lívio Abramo: gravuras* (1980); *Cláudio Tozzi* (1980); *O Pinto Jenner Augusto* (1985); longas: *Morte em três tempos* (1964); *Viagem ao fim do mundo* (1967); *Um homem e sua jaula* (co-direção: Paulo Gil Soares, 1968/69); *Uma nega chamada Tereza* (1970); *Sangue quente em tarde fria* (co-direção: Renato Neumann, 1970); *Ladrões de cinema* (1977); *O mágico e o delegado* (1983)

Alô, Alô Cinédia

Flávio Moreira da Costa: curtas: *Situação* (1966); *Un jour, un film* (1967); *Chico, retrato em preto e branco* (1968); *Chico Buarque 1968* (1980); longa: *América do sexo* (episódio: “Balanço”, 1969)

Alô, Alô Cinédia

Geraldo Veloso: curtas: *Olerol* (1971); *Toda a memória de Minas* (1978/79); *N.S.O.* (1983); longas: *Perdidos e malditos* (1970); *Homo sapiens* (1975); *O circo das qualidades humanas* (co-direção: Milton Alencar, Paulo Augusto Gomes e Jorge Moreno, 2000)

Alô, Alô Cinédia

Glauber Rocha: curtas: *Pátio* (1957/59); *Amazonas Amazonas* (1965); *Maranhão 66* (1966); *1968* (1968); *Di* (1976); *Jorjado no cinema* (1977); longas: *Barravento* (1960/61); *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963); *Terra em transe* (1967); *Câncer* (1968/72); *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968/69); *Der Leone Have Sept Cabezas* [*O Leão das Sete Cabeças*] (1969); *Cabezas cortadas* [*Cabeças cortadas*] (1970); *História do Brasil* (co-direção: Marcos Medeiros, 1972/74); *As armas e o povo* (1974); *Claro* (1975); *A Idade da Terra* (1978/80)

Alô, Alô Cinédia

Haroldo Marinho Barbosa: curtas: *O pau-de-arara* (1964); *Copacabana* (1966); *Dom Quixote* (1967); *Eu sou a vida, eu não sou morte* (1970); *Petrópolis* (1971); *Nelson Rodrigues* (1978); *A mulher do Qorpo Santo* (1979); *Visita ao presidente* (1983); longas: *Vida de artista* (1972); *Ovelha negra, uma despedida de solteiro* (1975); *Engraçadinha* (1981); *Baixo Gávea* (1986)

Alô, Alô Cinédia

Ivan Cardoso: curtas: *Amor e tara* (1970); *Moreira da Silva* (1973); *Alô, alô Cinédia* (1974); *Museu Goeldi* (1974); *Ruínas de Murucutu* (1976); *O universo de Mojica Marins* (1978); *Dr. Dyonélio* (1978); *História do olho* (1978); *Curiosidades de vidas* (1978); *H. O. irregulares* (1980); *À meia-noite com Glauber* (1999); longas: *O segredo da múmia* (1977/81); *Os bons tempos voltaram, vamos gozar* (episódio “Sábado quente”, 1983); *As sete vampiras* (1984/86); *O escorpião escarlate* (1989/91); *Um Lobisomem na Amazônia* (2005)

Alô, Alô Cinédia

Jairo Ferreira: curta: *O guru e os gurus* (1973); longas em super-8: *O vampiro da Cinemateca* (1975/77); *O insigne ficante* (1978/80)

Alô, Alô Cinédia

João Batista de Andrade: curtas: *O lixo* (1963); *Liberdade de imprensa* (1966); *Cândido Portinari, um pintor de Brodósqui* (1968); *Eterna esperança* (1971); *Ônibus* (1972); *Trabalhadores rurais* (1972); *Vera Cruz* (1973); *Pedreira* (1973); *Buraco da comadre* (1975/76); *Restos* (1975/76); *Jogo do poder* (1975/76); *Volantes, mão-de-obra rural* (1975/76); *Batalha dos transportes* (1975/76); *Escola de 40 mil ruas* (1975/76); *Viola contra guitarra* (1975/76); *Mercúrio no pão nosso de cada dia* (1975/76); *O caso Norte* (1978); *Alice* (1978); *Greve!* (1979); *Trabalhadores, presente!* (1979); *Tribunal Bertha Luz por um lugar ao sol* (1981); *A ferrovia do Diabo* (1981); *1932-1982: A herança das idéias 2* (1982); *21 de julho* (1982); *Cubatão urgente* (1984); longas: *Gamal, o delírio do sexo* (1968); *Em cada coração um punhal* (episódio “O filho da televisão”, 1969); *Paulicéia fantástica* (1970); *Doramundo* (1976); *Wilsinho Galiléia* (1978); *O homem que virou suco* (1979); *A próxima vítima* (1982); *Céu aberto* (1985); *O país dos tenentes* (1987); *O cego que gritava luz* (1995/96); *O tronco* (1998/99); *Rua Seis, sem número* (2003); *Vlado – 30 anos depois* (2005); *Veias e vinhos – uma história brasileira* (2006)

Alô, Alô Cinédia

João Callegaro: curtas: *Alegria* (1967); *O suspense segundo Hitchcock* (1968); *Papagaio* (1979); *Papagaio, motocross* (1979);

Auwe (2000); longas: *As libertinas* (episódio “Ana”, 1968); *O pornógrafo* (1970);

Alô, Alô Cinédia

João Silvério Trevisan: curtas: *O&A* (1968); *Contestação* (1969); longa: *Orgia ou o homem que deu cria* (1970)

Alô, Alô Cinédia

Alô, Alô Cinédia

José Agrippino de Paula: curtas: *Candomblé no Dahomey* (1971); *Candomblé no Togo* (1971); *Timbuctu e Moptil* (1972); *Céu sobre água* (1972); *Maria Esther: danças na África* (1972); longa: *Hitler 3º Mundo* (1968)

Alô, Alô Cinédia

José Celso Martinez Corrêa: curta: *O parto* (co-direção: Celso Luccas, 1975); longas: *O Rei da Vela* (co-direção: Noilton Nunes, 1971/81); *25* (co-direção: Celso Luccas, 1975)

Alô, Alô Cinédia

José Mojica Marins: curtas: *Reino sangrento* (1950); *Retrato de Cristo* (1950); *Fantasia cinematográfica* (1951); *Feitiçaria* (1951); *Encruzilhada da perdição* (1952); *A voz do coveiro* (1953); *A mágica do mágico* (1953); *Sonho de vagabundo* (1953); *O que vem depois da morte* (1954); *De tudo um pouco* (1954); *Beijos a granel* (1954); *Greve dos vagabundos* (1955); *Demônios e maravilhas* (1976/87); *Simplemente mulher* (1979); *Evolução — Homem vs. máquina: a luta do século no Planeta dos Botões* (1979); *É proibido caçar produtores de cinema: espécie em extinção* (1979); *Justiça, justiça* (1979); *Brincadeira fatal* (1979); longas: *Sina de aventureiro* (1957); *Meu destino em suas mãos* (1961); *À meia-noite levarei sua alma* (1964); *O Diabo de Vila Velha* (1965); *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1966); *Trilogia do terror* (episódio “Pesadelo macabro”, 1966); *O estranho mundo do Zé do Caixão* (episódios: “O fabricante de bonecas”, “A tara” e “A ideologia”, 1966); *Ritual dos sádicos* [*O despertar da Besta*] (1969); *Sexo e sangue na Trilha do Tesouro* (1970); *Finis hominis* (1971); *Dgajão mata para vingar* (1970); *Quando os deuses adormecem* (1972); *A virgem e o machão* (1973) ; *Exorcismo negro* (1974); *Como consolar viúvas* (1975); *Inferno carnal* (1976); *A mulher que põe a pomba no ar* (co-direção: Rosângela Maldonado, 1977); *Delírios de um anormal* (1977/78); *Perversão* (1978); *O mundo, mercado do sexo* (1978); *A 5ª dimensão do sexo* (1983); *24 horas de sexo ardente* (1984); *48 horas de sexo alucinante* (1985); *O dr. Frank na Clínica das Tarsas* (1986); *Encarnação do demônio* (2008); *A praga* (em finalização)

Alô, Alô Cinédia

José Rubens Siqueira: curtas: *Opus I* (1965); *Antologia* (1969); *Ocorrência nº 642* (1967); *A Semana de Arte Moderna* (1969); *Emprise* (1972); *Papo de anjo* (1974); *Sorrir* (1974); *Pequena história do mundo* (1974); *Kitsch nº 1* (1980); longas: *Em cada coração um punhal* (episódio “Clepusasana”, 1969); *O pecado de Marta* (1971); *Amor e medo* (1971/74)

Alô, Alô Cinédia

José Sette de Barros: curtas: *Cidade da Bahia* (1975); *Natureza torta* (1976); *Casa das Minas* (1977); *Naturalista Krajsberg* (1978); *Natureza e escultura* (1978); *Interior de Minas: as memórias do dr. Lund* (1978); *Dr. Lund, o homem da lagoa Santa* (1979); *O mundo gráfico de Goeldi* (1981); *Um sorriso por favor* (1981); *Encantamento de Camargo Guarnieri* (1990/98); *A janela do caos* (2000); longas: *Bandalheira infernal* (1975/76); *Um filme 100% brasileiro* (1982/85); *O rei do samba* (1999)

Alô, Alô Cinédia

Júlio Bressane: curtas: *Lima Barreto, trajetória* (1966); *Bethânia bem de perto* (co-direção: Eduardo Escorel, 1966); *Cinema inocente* (1981); longas: *Cara a cara* (1967); *O anjo nasceu* (1969); *Matou a família e foi ao cinema* (1969); *A família do barulho* (1970); *Barão Olavo, o horrível* (1970); *Cuidado madame* (1970); *A fada do Oriente* (1971); *Crazy love* [*Amor louco*] (1971); *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971); *Lágrima pantera* (1972); *O rei do baralho* (1973); *O monstro Caraíba* (1975); *A agonia* (1977); *O gigante da América* (1978); *Tabu* (1982); *Brás Cubas* (1985); *Sermões* (1989); *Oswaldianas* (episódio “Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan”, 1992); *Mandarim* (1995); *Miramar* (1996/97);

São Jerônimo (1999); *Dias de Nietzsche em Turim* (1998); *Filme de amor* (2001); *Cleópatra* (2007); *Erva do rato* (2008)

Júlio Calasso: CURTA: *Copa 66* (1966); LONGA: *O longo caminho da morte* (1970/71)

Leon Hirszman: CURTAS: *Maioria absoluta* (1964); *Nelson Cavaquinho* (1969); *Megalópolis* (1974); *Ecologia* (1974); *Cantos do trabalho: mutirão* (1975); *Cantos do trabalho: cacau* (1976); *Cantos do trabalho: cana-de-açúcar* (1976); *Partido alto* (1976/82); *Rio, carnaval da vida* (1977); *Que país é este?* (1977); *Imagens do inconsciente* (filme: *No Reino das Mães*, 1983/86); LONGAS: *Cinco vezes favela* (episódio "Pedreira de São Diogo", 1962); *A falecida* (1965); *Garota de Ipanema* (1967); *América do sexo* (episódio "Sexta-Feira da Paixão, Sábado de Aleluia", 1969); *São Bernardo* (1972); *ABC da greve* (1979/90); *Eles não usam black-tie* (1981); *Imagens do inconsciente* (filme: *Em busca do espaço cotidiano*, 1983/86); *Imagens do inconsciente* (filme: *A barca do Sol*, 1983/86); *Bahia de Todos os Sambas* (co-direção: Paulo César Saraceni, 1984/96)

Luiz Rosenberg Filho: CURTAS: *Ideologia* (1977); *A lenda do quati* (1979); *Auschwitz* (1980); LONGAS: *Balada da página três* (1968); *América do sexo* (episódio "Antropofagia", 1969); *Jardim de espumas* (1971); *Imagens do silêncio* (1972); *A\$\$untina das Américas* (1973/75); *Crônica de um industrial* (1976); *O santo e a vedete* (1981)

Luna Alkalay: CURTAS: *Arrasta a bandeira colorida* (co-direção: Aloysio Raulino, 1970); *Sangria* (1973); *Dia de vaquejada* (co-direção: André Luiz Oliveira, 1976); LONGA: *Cristais de sangue* (1974/75)

Lygia Pape: CURTAS: *O guarda-chuva vermelho* (1963); *Letreiros/ Cinemateca/ MAM* (1965); *La nouvelle création* (1967); *Matemática e futebol* (co-direção: Sanin Cherques e Frieda Dourian, 1970); *Vida com saúde* (1973); *A mão do povo* (1975); *Eat me* (1975); *Catiti-Catiti* (1978); *Sedução III* (2000); *Maiakovsky*, a viagem (2000)

Maurice Capovilla: CURTAS: *União* (1962); *Meninos do Tietê* (1963); *Subterrâneos do futebol* (1964/65); *Esportes no Brasil* (1966); *Ensino vocacional* (1968); *O rio do sono* (1968); *Terra dos Brasis* (1971); *O poder jovem* (1971); *A indústria e a moda* (1971); *O pão nosso de cada dia* (1971); *Revolução do consumo* (1973); *Do Grande Sertão ao Beco da Lapa* (1973); *Bahia de Todos os Santos* (1974); *O homem que comprou a morte* (1974); *O cantoreador do Nordeste*; *O último dia de Lampião* (1975); *As cidades do sonho* (1976); *História de um político* (1976); *O mundo maravilhoso do circo* (1977); *Os homens verdes da noite* (1977); *Raizes populares do Nordeste* (1977); LONGAS: *Bebel, a garota propaganda* (1967); *Brasil verdade* (episódio "Subterrâneos do futebol", 1968); *O profeta da fome* (1969); *Vozes do medo* (episódio "Loucuras", 1970); *Noites de Iemanjá* (1971); *O jogo da vida* (1976); *Copa 78, o poder do futebol* (1978); *O boi misterioso e o vaqueiro menino* (1980); *Harmada* (2003)

Neville d'Almeida: CURTAS: *O bem-aventurado* (1966); *Lunch-time* (1972); LONGAS: *Jardim de guerra* (1968); *Piranhas do asfalto* (1970); *Mangue-bangue* (1971); *Night cats* (1972); *Surucucu Catiripapo* (1973); *A dama do loteação* (1975); *Os sete gatinhos* (1977); *Música para sempre* (co-direção: Dudi Guper e Guará Rodrigues, 1980); *Rio Babilônia* (1982); *Matou a família e foi ao cinema* (1990/91); *Navalha na carne* (1997)

Ozualdo R. Candeias: CURTAS: *A pensão* (1951); *Tambaú, cidade dos milagres* (1955); *Uma rua chamada Triunpho 69/70* (1971); *Uma rua chamada Triunpho 70/71* (1971); *Zézero* (1974); *Boca-dolixocinema ou festa na boca* (1976); *A visita do velho senhor* (1976); *O Candinho* (1976); *Senhor Pauer* (1988); *Bastidores das*

filmagens de um pornô (anos 1990); LONGAS: *A margem* (1967); *Trilogia do terror* (episódio "O acordo", 1968); *Meu nome é Tonho* (1969); *A herança* (1971); *Caçada sangrenta* (1973); *Aopção ou As rosas da estrada* (1981); *A freira e a tortura* (1983); *As belas da Billings* (1987); *O vigilante* (1992/93); TELEFILME: *O desconhecido* (1972); *História da arte no Brasil*, série em 21 episódios (1979)

Paulo Rufino: CURTAS: *Lavra dor* (1968); *A fiandeira* (1970); *O homem habita o poeta* (1980); *Os homens do presidente* (1984); *Pequena história* (1992); *Escola básica* (1995); *Batata e Banco* (1996); LONGA: *O canto da Terra* (1991)

Rogério Sganzerla: CURTAS: *Documentário* (1966); *Histórias em quadrinhos* (co-direção: Álvaro de Moya, 1969); *Quadrinhos no Brasil* (co-direção: Álvaro de Moya, 1969); *Viagem e descrição do rio Guanabara por ocasião da França Antártica* (1976/77); *Brasil* (1981); *Noel por Noel* (1981); *Isto é Noel Rosa* (1990); *Linguagem de Welles* (1991); LONGAS: *O Bandido da Luz Vermelha* (1968); *A mulher de todos* (1969); *Sem essa, Aranha* (1970); *Copacabana mon amour* (1970); *Carnaval na lama* (1970); *Fora do baralho* (1971); *Mudança de Hendrix* (1971/77); *Abismu* (1977); *Nem tudo é verdade* (1980/86); *Tudo é Brasil* (1980/86); *Signo do caos* (1997/2003)

Roman Stulbach: CURTAS: *Por exemplo Butantã* (1968); *Ensino vocacional* (direção coletiva, 1968/69); *Steinber* (1971); *Missa do Galo* (1974); *Goteiras da alma* (1979); LONGA: *Vozes do medo* (episódio "O mundo é cor de rosa", 1970)

Rubens Maia: LONGA: *América do sexo* (episódio "Bandeira zero", 1969)

Schubert Magalhães: CURTAS: *Aleluia* (1968); *Tradição do Serro no frio* (1978); *O Círculo das Águas* (1980); LONGAS: *O homem do corpo fechado* (1970); *Ela e os homens* (1983/84)

Sebastião de Souza: CURTAS: *Festa do Divino* (1968); *Cu da mãe* (1969); LONGAS: *Em cada coração um punhal* (episódio: "Transplante de mãe", 1969); *O quarto da viúva* (1975)

Sérgio Santeiro: CURTAS: *Paixão* (1966); *O guesa* (1969); *Volta Redonda, a capital brasileira do aço* (1970); *A indústria do solúvel* (1971); *Klaxon* (1972); *Humor amargo* (1973); *Viagem pelo interior paulista* (1975); *Universidade Fluminense* (1976); *Primeiros cantos* (1977); *Morto no exílio* (1979); *Ismael Nery* (1979); *Isso é problema seu* (1986); *Encontro com Prestes* (1987)

Sérgio Bernardes Filho: CURTAS: *Venha, doce morte* (1967); *Baudelaire* (1974); *Le masque* (1976); *7/7/77* (1977); *Rio: plano político-administrativo do município* (1982); *Via Brasil* (2000); LONGAS: *Desesperato* (1968); *Tamboro* (2009)

Sylvio Lanna: CURTAS: *Roteiro do gravador* (1967); *Superstição e futebol* (1968); *Forofino (To Africa, L'Afrique, Na África*, 1973); *Eugênio Gudin: o homem de dois séculos* (co-direção: Hilton Kauffmann e Júlio Wolgemuth, 1973); LONGA: *Sagrada família* (1970)

Walter Lima Jr.: CURTAS: *Arquitetura: transformação do espaço* (1971); *José Lins do Rego* (1975); *Conversa com Cascudo* (1977); *Joana Angélica* (1978); *Em cima da terra e embaixo do céu* (1981); LONGAS: *Menino de Engenho* (1965); *Brasil ano 2000* (1967/68); *Na boca da noite* (1970); *A lira do delírio* (1973/77); *Chico Rey* (1979/85); *Inocência* (1982); *Ele, o boto* (1986); *O monge e a filha do carrasco*[*The monk and hangman's daughter*] (1995); *A ostra e o vento* (1996/97); *Um crime nobre* (2001); *Os desafinados* (2008); TELEFILME: *Meu filho teu* (2000)

Cinema Marginal Brasileiro e suas fronteiras Ano do Brasil em Portugal 2012.2013

Ministra de Estado da Cultura

Marta Suplicy

Comissário-Geral do Ano Brasil em Portugal

Antonio Grassi

Realização e produção

Cinemateca Brasileira, Cinemateca Portuguesa e Heco Produções

CINEMATECA BRASILEIRA

Diretoria

Carlos Wendel de Magalhães

Olga Futemma

Patrícia de Filippi

Conselho

Presidente - Ismail Xavier

Vice-presidente - Luiz Carlos

Bresser-Pereira

Equipe de Difusão e Programação

Alexandre Sarian

Ana Cláudia Colagrande

Cecília Lara

Leandro Pardi

Marina Couto

Nancy Korim

Rafael Carvalho

Sergio Silva

Coordenação - Vivian Malusá

Laboratório de Imagem e Som

Boris Kauffmann

Carlos Eduardo de Freitas

Cinara Dias

Gisa Millan

Gilvandro de Oliveira dos Santos

Jesus Fernandez da Silva

Johan Prijs

Maria Aparecida dos Santos

Natália Menezes

Norio Oshikawa

Pamella Cabral

Priscila Cavichioli

Rodrigo Mercês

Umberto Nunes Pinheiro

Coordenação - Patrícia de Filippi

HECO PRODUÇÕES

Idealização

Eugenio Puppo

Curadoria

Eugenio Puppo

Consultoria

Jean-Claude Bernardet

Arthur Autran

Produção executiva

Eugenio Puppo

Produção

Matheus Sundfeld

Assistência de produção

Tharik Faia

Roberta Buonacura

Direção de arte

Pedro Di Pietro

SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA

Presidente

Maria Dora Genis Mourão

Vice-presidente

Gabriel Jorge Ferreira

Coordenação de projetos

Lígia Farias

CRÉDITOS DAS FOTOGRAFIAS

As imagens deste livro pertencem aos acervos:

Agência Estado
Cinemateca Brasileira
Heco Produções
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Raiz Produções

Acervos Particulares:

André Finotti
André Luiz Oliveira
Andrea Tonacci
Carlos A. Prastes Correa
Carlos Reichenbach
Elyseu Visconti
Emílio Fontana
Fernando Duarte
Isabela Serqueira Campos
Ivan Cardoso
Jairo Ferreira
João Callegaro
João Silvério Trevisan
José Sette
José Rubens Siqueira
Lucila Meirelles
Luís Abramo
Luiz Rosenberg Filho
Luna Alkalay
Lygia Pape
Maurice Capovilla
Neville d'Almeida
Ozualdo R. Candeias
Paulo Rufino
Rogério Sganzerla
Sebastião de Souza
Sérgio Bernardes Filho
Sylvio Lanna
Victor de Almeida

i
cinemateca brasileira



BRASIL
PORTUGAL
AGORA



Ministério das
Relações Exteriores

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA



ISBN 978-85-98404-04-2



9 788598 404042

