

ADRIANE MARIA PURES A FONSECA

# OS ERRANTES DO CINEMA MARGINAL

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Mestrado em Artes

2012

ADRIANE MARIA PURES A FONSECA

## OS ERRANTES DO CINEMA MARGINAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração:  
**Arte e Tecnologia da Imagem**

Orientador:  
**Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha**

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes | UFMG  
2012

Puresa, Adriane, 1964-  
Os errantes do cinema marginal [manuscrito] / Adriane Maria  
Puresa Fonseca. – 2012.  
142 f. : il.

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

1. Cinema brasileiro – 1960-1970 – Teses. 2. Cinema – Brasil –  
História – Teses. 3. Cinema experimental – Teses. 4. Crítica  
cinematográfica – Teses. I. Cunha, Evandro, 1950- II. Universidade  
Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 791.430981



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de dissertação da aluna **ADRIANE MARIA PURESA FONSECA** Número de Registro **2010718610**.

Título: OS ERRANTES DO CINEMA MARGINAL

Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha – Orientador - EBA/UFMG

Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario – titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Leonardo Álvares Vidigal – titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 14 de setembro de 2012

## AGRADECIMENTOS

Esse trabalho é fruto de um interesse que começou na adolescência admirando a mágica de transformar sonhos em imagens em movimento.

Agradeço ao meu companheiro Adriano Esteves e aos meus pais pelo estímulo e apoio emocional.

Aos meus amigos Marta Neves, Rúbia Gonzaga e Frederico Camara,

À Escola de Belas Artes, pela oportunidade.

Ao Prof. Dr. Luiz Nazario, pelo suporte,

Ao Prof. Dr. José Américo Ribeiro, pelo apoio.

Ao Prof. Dr. Evandro Cunha, pela paciência e confiança.

Dedicado a Adriano Esteves (in memoriam)

“O Brasil precisa ser atualizado em questão de gramática, sintaxe e pontuação fílmica.”

**Rogério Sganzerla**

## **Resumo**

Estudo sobre o conceito da errância no Cinema Marginal, que ocorreu no Brasil no final dos anos 1960 e início dos 1970, que aparece com recorrência na construção dos personagens, na narrativa e na recepção dos filmes pelo espectador. O estudo também analisa as influências do trabalho de Brecht e Eisenstein na construção do conceito nos filmes produzidos no período e do legado deixado pelo movimento para o cinema contemporâneo.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; vanguarda; errância.

## **ABSTRACT**

Study on the concept of wandering in the Cinema Marginal, which occurred in Brazil in the late 1960's and early 1970's, appearing with recurrence in the construction of the characters, the narrative and the reception of the film by the viewer. In addition, the study also analyzes the influence of the work of Brecht and Eisenstein in the construction of this concept in the films produced in this period, and the legacy of this movement to the contemporary cinema.

**Keywords:** Brazilian cinema; vanguard; wandering.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** ..... 42  
Fotograma do último plano de *Copacabana Mon Amour*, de Rogério Sganzerla.
- Figura 2.** ..... 45  
Fotograma de Sônia Silk, a “fera oxigenada” (Helena Ignez), caminhando em *Copacabana Mon Amour*.
- Figuras 3 e 4.**..... 46  
Fotogramas de Sônia Silk, (Helena Ignez) em ritual de candomblé, em *Copacabana Mon Amour*.
- Figura 5 e 6.**..... 47  
Fotograma de uma casa na favela em *Copacabana Mon Amour*. **Figura 6.** Mãe (Laura Galano) de Sônia Silk gritando com os filhos.
- Figura 7 e 8.**..... 47  
Fotogramas de Sônia Silk (Helena Ignez) e do seu irmão, Vidimar (Othoniel Serra), recebendo espíritos, em *Copacabana Mon Amour*..
- Figura 9 e 10.** ..... 48  
Fotogramas de Vidimar (Othoniel Serra), irmão de Sônia, comendo e cantando, em *Copacabana Mon Amour*.
- Figura 11 e 12.** ..... 49  
Fotogramas de Vidimar (Othoniel Serra) e a mãe (Laura Galano), no quintal de casa. Na sequência, fotograma da mãe de Sônia gritando e xingando os filhos, em *Copacabana Mon Amour*.
- Figura 13 e 14.** ..... 49  
Fotogramas de Sônia Silk (Helena Ignez) e do seu irmão, Vidimar (Othoniel Serra), se preparando para sair de casa, em *Copacabana Mon Amour*.
- Figura 15 e 16.** ..... 49  
Fotogramas de Sônia Silk, (Helena Ignez) olhando o Rio de Janeiro da favela em que reside, em *Copacabana Mon Amour*.
- Figura 17 e 18.** ..... 51  
Fotogramas de Sônia Silk, (Helena Ignez) com sua cliente (Lilian Lemertz), em *Copacabana Mon Amour*.
- Figura 19 e 20.** ..... 52  
Fotogramas de Sônia Silk, (Helena Ignez) subindo uma rua que vai para a favela e conversando com um habitante dessa favela, em *Copacabana Mon Amour*.
- Figura 21** ..... 53  
Fotograma da atriz Lilian Lemertz, se preparando para tomar um banho, em *Copacabana Mon Amour*.
- Figura 22** ..... 53  
Fotograma do personagem de Paulo César Pereio, terminando seu banho, em *Bang Bang*.

<b>Figura 23 e 24</b> .....	<b>54</b>
Fotogramas de Sônia Silk (Helena Ignez), caminhando no calçadão de Copacabana, em <i>Copacabana Mon Amour</i> .	
<b>Figura 25</b> .....	<b>55</b>
Fotograma de Sônia Silk (Helena Ignez) proclamando seu pavor da velhice para o personagem interpretado por Lilian Lemmertz enquanto caminham pela rua, em <i>Copacabana Mon Amour</i> .	
<b>Figura 26</b> .....	<b>55</b>
Fotograma do fantasma que ronda Sônia Silk pelas ruas, em <i>Copacabana Mon Amour</i> .	
<b>Figura 27 e 28</b> .....	<b>56</b>
Fotogramas do malandro (Guará Rodrigues) após recitar um poema sobre a beira de edifício, em <i>Copacabana Mon Amour</i> .	
<b>Figura 29</b> .....	<b>57</b>
Fotograma de Vidimar (Othoniel Serra) cantando um “ponto” de candomblé, em <i>Copacabana Mon Amour</i> .	
<b>Figura 30</b> .....	<b>57</b>
Fotograma de Vidimar (Othoniel Serra) correndo loucamente pelas escadas da favela, depois de assassinar o seu próprio patrão, em <i>Copacabana Mon Amour</i> .	
<b>Figura 31</b> .....	<b>59</b>
Fotograma de crianças dançando em volta da fogueira, com a música de candomblé, em <i>Copacabana Mon Amour</i> .	
<b>Figura 32</b> .....	<b>59</b>
Fotograma da imagem de São Jorge em <i>O bandido da luz vermelha</i> .	
<b>Figura 33 e 34</b> .....	<b>61</b>
Fotograma de Helena Ignez como Ângela Carne e Osso, em <i>A Mulher de Todos</i> .	
<b>Figura 35</b> .....	<b>62</b>
Fotograma de dr. Plirtz (Jô Soares) conversando ao telefone com sua esposa, Ângela Carne e Osso (Helena Ignez), em <i>A Mulher de Todos</i> .	
<b>Figura 36</b> .....	<b>62</b>
Fotograma de dr. Plirtz (Jô Soares) em seu escritório, nas empresas Plirtz & Plirtz associados, em <i>A Mulher de Todos</i> .	
<b>Figura 37 e 38</b> .....	<b>64</b>
Fotogramas de dr. Plirtz (Jô Soares) vestido de nazista, agarrando, chupando e beijando um grande balão negro que flutua sobre as ondas de uma praia, em <i>A Mulher de Todos</i> .	
<b>Figura 39 e 40</b> .....	<b>66</b>
Fotogramas Flávio Asteca (Stênio Garcia) combinando de fugir do país com Ângela Carne e Osso (Helena Ignez) no aeroporto, em <i>A Mulher de Todos</i> .	
<b>Figura 41 e 42</b> .....	<b>68</b>
Fotogramas de Ângela Carne e Osso (Helena Ignez) com Vamp (Antônio Pitanga), num encontro amoroso, em <i>A Mulher de Todos</i> .	

<b>Figura 43</b> .....	<b>69</b>
Fotograma de Polenguinho (Renato Corrêa e Castro), capanga de dr. Plirtz (Jô Soares), recebendo instruções para seguir Ângela Carne e Osso em <i>A Mulher de Todos</i> .	
<b>Figura 44</b> .....	<b>69</b>
Fotograma de Polenguinho (Renato Corrêa e Castro) tirando fotos de Ângela Carne e Osso para mostrar para dr. Plirtz, em <i>A Mulher de Todos</i> .	
<b>Figura 45 e 46</b> .....	<b>70</b>
Fotogramas de Armando (J. C. Cardoso) empregado de dr. Plirtz (Jô Soares) num encontro sexual com Ângela Carne e Osso (Helena Ignez), em <i>A Mulher de Todos</i> .	
<b>Figura 47 e 48</b> .....	<b>71</b>
Fotogramas de um carona (Antônio Moreira) que Ângela Carne e Osso (Helena Ignez) pega na estrada, quando ia para a Ilha dos Prazeres, no litoral paulista, em <i>A Mulher de Todos</i> .	
<b>Figuras 49 e 50</b> .....	<b>75</b>
Fotogramas de Sônia Silk (Helena Ignez) descendo a favela, em <i>Copacabana Mon Amour</i> .	
<b>Figuras 51 e 52</b> .....	<b>76</b>
Fotogramas do assassinato de dr. Grilo (Paulo Villaça), cometido por Vidimar (Othoniel Serra) e Sônia Silk (Helena Ignez), em <i>Copacabana Mon Amour</i> .	
<b>Figura 53 e 54</b> .....	<b>80</b>
Fotogramas de Sônia Silk (Helena Ignez) sob possessão espiritual, sendo benzida por Joãozinho da Goméia, em <i>Copacabana Mon Amour</i> .	
<b>Figura 55 e 56</b> .....	<b>85</b>
Fotogramas da sequência do táxi e do homem com máscara de macaco, tomando leite de magnésia e cantando no banheiro, em <i>Bang Bang</i> .	
<b>Figura 57</b> .....	<b>85</b>
Fotograma dos meliantes, da esquerda pra a direita, travesti/bicheiro (Abraão Farc), homem (Paulo César Pereio), cego (Ezequias Marques), travesti/janota (José Aurélio Vieira) no elevador, em <i>Bang Bang</i> .	
<b>Figura 58</b> .....	<b>85</b>
Fotograma dos meliantes, da esquerda pra a direita, travesti/bicheiro (Abraão Farc), cego (Ezequias Marques), travesti/janota (José Aurélio Vieira), num carro conversível no meio do nada, em <i>Bang Bang</i> .	
<b>Figura 59</b> .....	<b>87</b>
Fotograma de Aranha (Jorge Loredó), o exilado, em <i>Sem essa, Aranha!</i>	
<b>Figura 60</b> .....	<b>87</b>
Fotograma de Aranha (Jorge Loredó), com suas três esposas, (Helena Ignez, Maria Gladys, Aparecida), em <i>Sem essa, Aranha!</i>	
<b>Figura 61 e 62</b> .....	<b>88</b>
Fotogramas de duas esposas (Helena Ignez, Maria Gladys) de Aranha (Jorge Loredó), dançando num cabaré, em <i>Sem essa, Aranha!</i>	

<b>Figura 63 e 64</b> .....	<b>89</b>
Fotogramas de duas esposas (Helena Ignez, Maria Gladys) de Aranha (Jorge Loredó), dançando juntas e depois vomitando a força pela janela no cabaré, em <i>Sem essa, Aranha!</i>	
<b>Figura 65</b> .....	<b>91</b>
Fotogramas da primeira esposa (Helena Ignez) de Aranha (Jorge Loredó) dando um beijo na testa de Luiz Gonzaga, em <i>Sem essa, Aranha!</i>	
<b>Figura 66</b> .....	<b>91</b>
Aranha, caminhando por um quintal discursando para ninguém ao vento, em <i>Sem essa, Aranha!</i> .	
<b>Figura 67 e 68</b> .....	<b>92</b>
Fotogramas da segunda esposa (Maria Gladys), andando por um terreno cheio de roupas dependuradas no varal e cheio de lixo; ela grita que está com dor de barriga, em <i>Sem essa, Aranha!</i>	
<b>Figura 69 e 70</b> .....	<b>93</b>
Fotogramas que mostram Moreira da Silva e Luiz Gonzaga, músicos que fazem parte da cultura popular, em <i>Sem essa, Aranha!</i> .	
<b>Figura 71.</b> ....	<b>95</b>
Fotograma da primeira esposa (Helena Ignez) vestida como um orixá africano e da segunda esposa (Maria Gladys) cantando uma marchinha de carnaval, em <i>Sem essa, Aranha!</i>	
<b>Figura 72.</b> ....	<b>95</b>
Fotograma de um ator (Lelé) completamente histérico e seminu gritando como se tivesse sendo atacado, em <i>Sem essa, Aranha!</i> .	
<b>Figura 73</b> .....	<b>96</b>
Fotogramas da primeira esposa (Helena Ignez) pisando, esfregando o pé numa imagem de Cristo na cruz, em <i>Sem essa, Aranha!</i>	
<b>Figura 74.</b> ....	<b>96</b>
Aranha (Jorge Loredó) com sua primeira esposa à beira duma piscina numa cobertura e uma estranha aranha de plástico, em primeiro plano. Cenas que são exemplos do uso de imagens que causam efeito de estranhamento, em <i>Sem essa, Aranha!</i> .	
<b>Figura 75 e 76.</b> .....	<b>97</b>
Fotogramas de criança (não ator) de uma favela com aparelho na perna, que assistia à cena sendo feita, se afastando da câmara que se aproximava, e plano da equipe do filme, refletida num espelho oval (nota-se Rogério Sganzerla entre outros da equipe nessa imagem). Cenas que são exemplos do uso de imagens que causam efeito de desconstrução, em <i>Sem essa, Aranha!</i> .	
<b>Figura 77.</b> .....	<b>99</b>
Fotograma dos viajantes (Rüdiger Vogler) defecando, em <i>Im Lauf der Zeit</i> (No decorrer do Tempo) de Wim Wenders.	
<b>Figura 78</b> .....	<b>99</b>
Fotograma de Paulo César Pereio, depois de correr a toda velocidade por uma estrada de terra, para defecar no mato, em <i>Bang Bang</i> .	

**Figura 79. .... 104**

Fotograma da mãe (Mink Stole) de *Divine*, comendo ovos sentada em um berço, em *Pink Flamingos* (Pink Flamingo), de John Waters

**Figura 80. .... 104**

Fotograma da mulher de Babaloo (Wilza Carla) comendo sardinha com pão, em *Os monstros de Babaloo*, de Eliseu Visconti.

**Figura 81. .... 105**

Eddie (Richard Edson), amigo de Willie, esperando na porta do carro, em *Strangers than Paradise* (Estranhos no Paraíso), de Jim Jarmusch.

**Figura 82. .... 105**

Fotograma dos bandidos excêntricos, em *Bang Bang*, de Andréa Tonacci.

**Figura 83. .... 106**

Fotograma da chegada de Eva (Eszter Balint), prima húngara de Willie (John Lurie), em *Strangers than Paradise*.

**Figura 84. .... 106**

Fotograma do bandido (Paulo Villaça), em o *Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla. Dois personagens errantes que habitam filmes de países e anos diferentes

# SUMÁRIO

Introdução .....	16
Capítulo 1	
1.1 O Cinema Marginal .....	22
Capítulo 2	
2.1 Os Errantes.....	35
Capítulo 3	
3.1 Personagens Errantes .....	40
3.2. Em Copacabana Mon Amour .....	41
3.3 A Mulher de Todos .....	59
Capítulo 4	
4.1 A Errância como um processo narrativo.....	74
Capítulo 5	
5.1 A Errância e o espectador.....	83
Capítulo 6	
6.1 A Errância em Cinemas não brasileiros.....	83
Conclusão .....	98
Anexos	
Entrevista .....	116
Sinopses	
Copacabana Mon Amour .....	128
A Mulher de Todos .....	128
Sem essa, Aranha! .....	131
Fichas Técnicas	
Copacabana Mon Amour .....	132
A Mulher de Todos .....	133
Sem Essa, Aranha! .....	134
Referências bibliográficas .....	136
Filmografia de referência .....	141

# OS ERRANTES DO CINEMA MARGINAL

## INTRODUÇÃO

Cinema Marginal; Cinema Udigrudi, expressão cunhada por Glauber Rocha que parodia o nome do cinema underground, versão norte-americana do cinema independente dos anos 1970; Cinema de Invenção, segundo Jairo Ferreira; Cinema de Poesia, segundo Júlio Bressane. Esses são alguns dos nomes para a produção de diversos filmes que eram considerados malfeitos, esteticamente feios, tendo cortes de imagens displicentes, alterações na altura da câmera e fazendo uso de angulações de “mau gosto”. Segundo o próprio Rogério Sganzerla, um dos principais cineastas do Cinema Marginal, a ideia era criar uma estética oposta ao excesso de requinte e “beleza” usados em Hollywood, como um reflexo da realidade brasileira, uma verdadeira estética do lixo. “Era o cinema da Boca do Lixo, muitas ideias, poucos recursos”.<sup>1</sup>

Procuo utilizar o mau gosto para poder chegar a uma compreensão intuitiva da realidade brasileira e dos problemas que nos afligem hoje em dia, dos mais pequenos aos mais fortes. E eu acho que, quando se faz um filme sobre o Brasil, sobre a realidade brasileira, não se pode ignorar o elemento mau gosto. É mesmo uma questão estética a utilização do mau gosto: se você não o utiliza, está falseando, está deixando de captar a realidade como ela é. Eu posso, amanhã ou depois, fazer um filme bonito, um filme plástico, mas desde que seja sobre a realidade brasileira, terei de utilizar elementos de mau gosto, vulgares, cafajestes. Se nós não nos aproximarmos desse lado - tradicionalmente considerado ruim -, não poderemos entender as contradições brasileiras.<sup>2</sup>

A denominação de Cinema Marginal, ou “Udigrudi”, foi cunhada pela crítica para aglutinar cineastas que vinham da Boca do Lixo, zona de prostituição que também

1 FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Max Limonad, 1986, p. 62.

2 CANUTO, Roberta (Org.). *Rogério Sganzerla - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 33.

congregava produtoras de pornochanchadas, em São Paulo. Rogério Sganzerla se juntou à intelectualidade carioca, representada principalmente pelo cinema de Júlio Bressane.

Cinema rico em alegorias e simbolismos visuais, o Cinema Marginal surgiu no final de 1960, terminando em meados de 1970, em pleno Tropicalismo. No meio de uma abundância de estilos e gêneros que se misturam, confundindo a mente do espectador, uma “imagem” recorrente foi observada e aparece de variadas formas no Cinema Marginal: a imagem do **homem errante**. Esse período do cinema brasileiro foi voltado para o desenvolvimento de um cinema de autor. Diversos desses filmes foram produzidos naquele curto período de tempo, alguns foram realizados por um “diretor de cinema” do qual depois nunca mais se ouviu falar; outros se tornaram diretores reconhecidos e consagrados, como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci e Ozualdo Candeias. Poucas cópias foram feitas e normalmente as exibições aconteciam em cineclubes, onde o acesso era mais elitizado, como no caso de *Sem essa, Aranha!* (1970), de Rogério Sganzerla, que nunca foi lançado no cinema comercial.

*Copacabana Mon Amour*, 1970, de Rogério Sganzerla foi o filme que gerou a ideia do homem errante. Os filmes desse diretor sintetizam bem o contexto da errância, como ela aparece e se aplica à narrativa e à mudança do olhar causada no espectador através da observação de três contextos recorrentes: a **errância dos personagens**, que perambulam por ruas sem fim ou vagueiam pelas cenas sem objetivo - eles não são usados para conduzir a história, mas sim para dispersar o espectador; a **errância da narrativa**, que acontece principalmente pela ausência de uma lógica linear, e é uma tentativa de mudar a forma de assistir um filme, pois

nos obriga a pensar para onde a história está sendo conduzida, mas isso não acontece - a ideia é tornar caótica a narrativa, desestruturando-a, mudando-a, a fim de criar uma nova construção fílmica; a **errância para o espectador**, visível através da falta de um envolvimento catártico com a história, causada pelo estranhamento das imagens que se sucedem e provocando um distanciamento que o levará a refletir sobre o que se assistiu.

O primeiro capítulo deste trabalho descreve o que foi o Cinema Marginal, conceituando-o com base em livros, seminários, documentários sobre diretores como Rogério Sganzerla, atores como Guará Rodrigues, Helena Ignez e Oswaldo Loureiro, e apoiando-se em estudiosos do período, como Jean-Claude Bernadet, Jairo Ferreira e Fernão Ramos.

O capítulo dois introduz o conceito do homem errante, utilizando *Copacabana Mon Amour* como um filme âncora. Para que se pudesse achar mais exemplos dessa imagem, foram analisados outros filmes de Sganzerla, tais como *O bandido da luz vermelha* (1968), *A mulher de todos* (1969), *Sem essa, Aranha!* (1970), além de filmes de outros diretores que surgiram nesse período, como *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), ambos de Júlio Bressane, além de *Bang bang* (1970), de Andrea Tonacci, *Copacabana me engana* (1968), de Antônio Carlos Fontoura, *Jardim de guerra* (1968), de Neville d'Almeida, *Meteorango kid, o herói intergaláctico* (1969), de André Luiz Oliveira, *Os monstros de babaloo* (1970), de Elyseu Visconti e *O pornógrafo* (1970), de João Callegaro. Glauber Rocha, diretor que pertenceu ao Cinema Novo, apresenta em *Câncer* (1969) uma estética similar aos filmes considerados do período Marginal/Invenção.

No capítulo três desenvolve-se o que seria a errância dos personagens, que se apresenta de forma literal em *Copacabana mon amour*, através do personagem de Sonia Silk, que possui uma moral duvidosa e caminha literalmente sem destino dentro do filme, vagando pela história sem objetivo. Da mesma forma se faz em *A mulher de todos*, através da personagem de Ângela Carne e osso, que está sempre emocionalmente à deriva, uma errante sexual, buscando através da sucessiva troca de amantes encontrar sentido para sua vida burguesa, sem sucesso.

No capítulo quatro desenvolve-se uma reflexão sobre a questão da errância encontrada na narrativa, investigando como ela acontece no Cinema Marginal. Observa-se a aplicação do conceito da montagem de atrações de Eisenstein, mas com objetivos diferentes. Para os diretores do Cinema Marginal, a provocação era mais importante do que contar uma história. Para Eisenstein, uma montagem deveria seguir o raciocínio que compara e define significações claras, que interrompe o fluxo dos acontecimentos através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético para se transformar em parte integrante da exposição de uma ideia. No seu cinema a sucessão de eventos não obedece a uma estrita causalidade linear e não existe uma evolução dramática; a ideia era fazer uma “justaposição de planos” no lugar do encadeamento, mas com o objetivo de contar uma história através de colagens de imagens em sequências,<sup>3</sup> criando estruturas dramáticas visuais para serem absorvidas mais rapidamente, sem a necessidade de contá-las verbalmente. Segundo Ismail Xavier, a montagem de atrações é:

praticamente uma sistemática “disjunção”: (1) Na evolução de um acontecimento, é aberta uma brecha na cadeia que liga várias ações, e temos a inserção de imagens não pertencentes ao espaço

<sup>3</sup> XAVIER, ISMAIL. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 108

da ação, construções metafóricas tendentes a comentar determinados fatos particulares; (2) Na própria “representação dos fatos”, não é obedecido o critério naturalista - a interpretação dos atores é estilizada no sentido de compor uma tipologia de agentes históricos e a montagem de planos que dão conta de uma mesma ação é feita de modo descontínuo, com repetições do mesmo gesto, fixações de um instante através da multiplicação de detalhes que distende a temporalidade do acontecimento.<sup>4</sup>

Ao mesmo tempo, os diretores do Cinema Marginal usavam uma narrativa quase contrária à de D. W. Griffith, conhecida como montagem clássica. Ismail Xavier esclarece que:

O cinema de Griffith não conhece esse tipo de construção na montagem (o figurativo). Seus close-ups criam atmosfera, delineiam traços de caráter, alternam diálogos das personagens principais, e os close-ups do perseguidor e do perseguido aceleram o tempo da caçada. Mas Griffith permanece sempre no nível da representação e objetividade, e nunca tenta formar um significado ou uma imagem através da *justaposição* de planos” (*Film Form*, p. 240).<sup>5</sup>

No capítulo cinco, o filme analisado será *Sem essa, Aranha!*. Será demonstrado como a errância pode atingir o espectador por meio dos conceitos estabelecidos por Brecht em seu *Teatro Épico*.

No capítulo seis observamos a errância em alguns filmes de outros países que não fazem parte do Cinema Marginal. São analisados os filmes: *No decorrer do tempo* (*Im lauf der zeit*), 1976, de Wim Wenders; *Pink Flamingos*, 1972, de John Waters; *Estranhos no paraíso* (*Strangers than Paradise*), 1982, de Jim Jarmusch; e *Easy Rider* (Sem Destino), 1969, de Dennis Hopper. Estabelecemos as relações entre

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> XAVIER, ISMAIL. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 109.

esses cinemas independentes que mostram muitas semelhanças na construção da narrativa e dos personagens e como se associam à ideia da errância.

Na conclusão, são feitas considerações sobre o conceito de errância, as influências herdadas do Cinema Marginal e seu potencial criativo para a produção cinematográfica no Brasil.

## CAPÍTULO 1

### O CINEMA MARGINAL

Neste capítulo, primeiramente, antes de discorrer sobre o que é esse “Cinema Marginal”, é necessário esclarecer sobre qual tipo de cinema marginal está se abordando, o porquê do uso desse termo e as confusões causadas por essa alcunha. José Sette esclarece aqui o espírito e o clima vividos pelos representantes dessa estética.

**O mundo é dos boçais.** Frases soltas inesquecíveis que eu e o Rogério Sganzerla lembrávamos num final de tarde, entre um chope preto e outro, no bar do clube militar da praia vermelha, quando queríamos comentar alguns dos acontecimentos da política brasileira: – Neste bolso aqui nunca entrou dinheiro público... Calça nova governador! O seu discurso é um purgante! E você é o efeito. Nada fiz, nada dei-xo, um abraço Pedro Aleixo. Mas governador, estão todos esperando que o senhor me convide para o governo! Como eu vou explicar isso ao povo? É simples, diga-lhe que eu o convidei, mas que você não aceitou e se me perguntarem eu confirmo. À apreciação do Senhor Secretário. Apreciei muito! Não devo a minha eleição ao povo e nem a ninguém, comprei todos os meus votos! Está na hora de abrimos a alfaiataria e afiarmos as tesouras, dizia-me ele em tom de gozação, tampando a boca com a mão, para logo em seguida destrinchar, com inteligência e muito humor, o cinema brasileiro. Segundo ele, era preciso apreciar todos os nossos filmes, defendê-los, pois eles nunca perdiam a sua característica cômica, como uma velha chanchada: “quanto piores fossem, mais engraçados eram”. Nenhum cineasta filmaria tão bem Nelson Rodrigues como ele. Lembro-me com saudade disso quando leio algumas notícias sobre mercado, exibição, televisão, distribuição, cinema, eleições, e aí eu sinto uma falta danada daqueles textos e dos comentários irônicos expostos em frases curtas, soltos, combinados de maneira aleatória ao fato retratado, confundindo e criando personagens cômicos que esculhambavam com todos aqueles boçais do mundo dos deslumbrados, no corte fino do fio da navalha, no detalhe realista, no mínimo, visto por uma lupa e no máximo, fantasiosa e larga, a geral enfocada pelo seu potente binóculo de raios-X, que permitia ver o homem e sua arte por dentro como naquele filme b do R. Corman. Havia luz no seu cinema obsessivo, e essa luz é que caracterizava de maneira única, o pensamento lúcido e louco deste grande artista, que por ser autêntico e naturalmente perigoso, foi massacrado por um sistema oligárquico financeiro que sempre organizou e estabeleceu a política cultural deste país. Signos do Caos. Foi preciso extinguir o perigo negro de um cinema transformador e popular, matar o bandi-

do, apagar a luz ofuscante, tingir o vermelho de rosa, para poder, no final, lhe render singelas homenagens.<sup>6</sup>

Segundo o manifesto escrito por Rogério Sganzerla, os diretores do Cinema Marginal faziam um *mix* de vários gêneros e estilos cinematográficos: musical, *far west*, documentário, policial, comédia, ficção científica, terror, chanchada, rádio e suas locuções sensacionalistas, Cinema Novo, *Nouvelle Vague*, Neo-realismo italiano e Vanguardas europeias de 1920. Seus filmes expressavam a conturbada cena política e social da época, demonstrando a desilusão diante das falsas promessas dos governantes através do deboche de seus personagens, do abjeto, da imagem do grotesco, da ambientação em lixões e periferias da cidade. E apresentando pessoas se comportando como animais (*Bang bang*), ingerindo alimentos achados na rua ou em depósitos de lixo (*Copacabana mon amour*); dilacerações físicas; castrações (*Orgia ou o homem que deu cria*); vômitos; deglutição aversiva de comida, comer deixando escapar pelos cantos da boca (*Os monstros de Babaloo*); babas escorrendo pela boca (*A família do barulho*); defecação (*Bang bang*); deterioração de comidas sobre a mesa ou pelo chão; corpos imundos; normalmente rolando na lama ou se arrastando no lixo (*Gamal, o delírio do sexo*); o horror, temores pré-históricos e incomensuráveis; além de excesso de sons guturais; locação em periferias das cidades, como lixões ou áreas semidestruídas ou no meio de um trânsito caótico; enquadramentos desleixados, entre outras coisas que tentavam mostrar o ser humano na sua condição mais primitiva.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> SETTE DE BARROS, José. Folhetim *Elétrico* II - 11- jsette\_br@yahoo.com.br, 7/06/2007, 3h1min37s GMT 03:00

<sup>7</sup> RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968/1973) - A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987. p. 117-121

Segundo Fernão Ramos e Jairo Ferreira, considera-se o início do cinema marginal o ano de 1968, com a produção dos filmes: *O Bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla; *Hitler no III mundo*, de José Agripino de Paula; *Gamal, o Delírio do sexo*, de João Batista de Andrade; *Jardim de guerra*, de Neville d’Almeida; *Blá, Blá, Blá*, de Andrea Tonacci; *O Despertar da besta*, de José Mojica Marins; *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Cony Campos; *O Bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl; *Copacabana me engana*, de Antônio Carlos Fontoura; *Trilogia do terror* (filme com três episódios que contém *O Acordo*, de Ozualdo Candeias, e *Procissão dos mortos*, de Luiz Sérgio Person). Essas obras abriram portas à produção cinematográfica de baixo custo orçamentário e recursos técnicos limitados para os padrões da época. Foi uma geração de jovens cineastas cultos. Alguns, como Carlos Reinchenbach, foram alunos da faculdade de cinema de São Luís, em São Paulo, uma das primeiras do país. Rogério Sganzerla era um devorador de livros de filosofia e literatura, de onde muitas das suas referências partiram. Isso criou um terreno fértil para esses jovens determinados colocar em prática suas ideias e pretensões de criar uma nova linguagem. Esse período findou-se por volta de 1974.

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.<sup>8</sup>

Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e a atriz Helena Ignez fundaram a produtora *Belair*, com “a proposta de demolição do discurso cinematográfico acadêmico e convencional. Tiveram uma atuação muita benéfica dentro do princípio de produzir

<sup>8</sup> XAVIER, Ismail. O Cinema Marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. [www.cinemamarginal.com.br](http://www.cinemamarginal.com.br)

filmes bons, bonitos e baratos. Entre março e setembro de 1970 produziram sete longas-metragens”.<sup>9</sup> Entre eles: *Copacabana, mon amour*; *Sem essa, Aranha!*; *Carnaval na lama (Betty Bomba, a exibicionista)*; *A família do barulho*; *Cuidado Madame*; *Barão Olavo, o horrível* e *A miss e o dinossauro* (curta metragem). “A Belair se desfez, porque era impossível para seus fundadores continuarem no Brasil. Tiveram que se exilar, levando consigo praticamente as latas dos filmes embaixo do braço, sem saber o que iria lhes acontecer. Foram para a França e os filmes se salvaram”.<sup>10</sup>

Rogério Sganzerla e Júlio Bressane inicialmente faziam parte do Cinema Novo, mas resolveram deixar o grupo por acharem que a proposta inicial havia se perdido. A ideia de se produzirem filmes experimentais sem influências externas, para conseguir a construção de um “autêntico” cinema brasileiro, a princípio “guiada pelos ideais políticos partidários de uma esquerda que tentava construir uma cartilha ideológica através da arte, como forma de combate ao regime ditatorial militar, [...] criada sob o ideário do Centro Popular de Cultura (CPC)”<sup>11</sup>, havia se esvaecido.

Dessa forma, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, de “crias” e admiradores do Cinema Novo, acabaram por se tornar dissidentes por incompatibilidade de opiniões e ideais, criando assim um grupo distinto. A rivalidade do Cinema Novo com o Cinema Marginal vem da decadência e do fim de um ideal. Assim como o filho vem para substituir o pai, havia entre eles um “conflito de gerações”. O fator agravante dessa “briga” foi que ela se tornou pública. Os dois grupos travavam

<sup>9</sup> CANUTO, Roberta (Org.). *Rogério Sganzerla - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 120.

<sup>10</sup> IGNEZ, Helena. *A miss e o dinossauro - bastidores da Belair*. Lume produções Cinematográficas, Heco Produções. São Paulo, 2005, Super-8, son., duração: 18 min. Coleção Cinema Marginal Brasileiro nº 2.

<sup>11</sup> CANUTO, Roberta (Org.). *Rogério Sganzerla - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 15.

verdadeiras batalhas verbais através da imprensa, e a alcunha “Cinema Marginal” veio dessa querela, tendo sido um termo pejorativamente atribuído por alguns membros do Cinema Novo à produção daqueles cineastas que não compartilhavam dos mesmos ideais.

Quando se definiu a polêmica entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, este foi rotulado, pelos inimigos, de *udigrudi* ou Cinema Marginal, em função de seu teor radical, associado a movimentos de contracultura. Tal rotulação teve seu lado confuso, principalmente porque parecia marcar um estilo de cinema pelo tipo de personagem e de ação (violência, criminalidade) mais frequente em seu imaginário, nivelando experiências, no fundo, distintas em estilo e envergadura.<sup>12</sup>

Diante das controvérsias em torno de uma denominação para o tipo de Cinema abordado na presente pesquisa, optou-se por usar o termo **Cinema Marginal**. Como citado acima no texto, o uso do termo **Marginal** atualmente não tem mais a mesma conotação pejorativa do passado e se tornou uma denominação que foi incorporada à história do cinema brasileiro. Destaca-se o experimentalismo dessas produções, que criticam até o inovador Cinema Novo, sem deixar de também se apropriar de elementos desse último. Isso revela um cinema de invenção, ou “reinvenção”, pela combinação de um universo de referências a todo tipo manifestações culturais, à literatura, ao rádio, à TV, ao próprio cinema, também a divindades de diferentes religiões, dentre tantos mundos ou fragmentos de mundos que se aglutinam nessas produções. Esse processo é, aliás, típico, segundo vários autores, dos artistas da pós-modernidade, como os expoentes da “pop art”, que, no dizer de Heleanor Hearntey:

Deslocando-se, como apontou o crítico Hal Foster, “da produção para a reprodução”, adotaram o teatro, a fotografia e o filme como ferramentas adequadas para a arte do fim do século XX. Por meio

<sup>12</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 268.

delas, poderiam explorar o único tema legítimo deixado para a arte com a morte do modernismo. Esse tema foi o da representação - chavão pós-moderno que se referia ao influxo da mídia e das mensagens comerciais na composição daquilo que nossos sentidos ilusórios percebem como ego e realidade.<sup>13</sup>

Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, antes de se unirem e montarem a produtora Belair, eram amigos de Glauber Rocha e de outros participantes do Cinema Novo. Em uma entrevista dada ao *Pasquim*, Rogério Sganzerla diz:

Eu sou contra o cinema novo porque eu acho que depois dele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor de 1962 a 1965, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita. Hoje em dia, como eu estou num processo de vanguarda, eu sou um cineasta de 23 anos, eu estou querendo me ligar às expressões mais autênticas e mais profundas de uma vanguarda e eu acho que o cinema novo é exatamente a antivanguarda. O cinema novo está fazendo hoje exatamente aquilo que em 1962 ele negava. O cinema novo passou pro outro lado, [...] eu acho que tenho que romper também com esse condicionamento e partir para outra jogada sem saber o que seja essa outra jogada mas, de qualquer maneira, fazendo o que eu acho. Sou um cara em liberdade [...] eu sou uma das poucas pessoas que estou continuando a me manter livre o que eu acho extremamente difícil no Brasil de hoje. Eu estou feliz porque estou mantendo minha liberdade.<sup>14</sup>

Sganzerla, ao caracterizar o Cinema Novo como um movimento de elite, paternalizador, conservador e de direita, refere-se à maneira como passaram a ser produzidos seus filmes, através de dinheiro público, de verbas destinadas à cultura pelo governo, que, na época, era de direita, militar e ditatorial, contrariando fundamentalmente o que esse movimento havia pregado anteriormente.

A outra vertente da intelectualidade cinematográfica do Brasil, naquele momento, seguiu os passos transgressores propostos por Oswald de Andrade, para deglutir antropofagicamente a liberdade

<sup>13</sup> HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 27.

<sup>14</sup> Trechos da entrevista de Rogério Sganzerla e Helena Ignez ao *Pasquim*, n° 33, de 5-11 de fevereiro de 1970.

existencial e linguística propostas por cineastas como Jean-Luc Godard e Orson Welles, trilhando o caminho da ousadia e da ironia para construir um cinema absolutamente ruptor, e ficou conhecida, na época, como Cinema Marginal. Este não era um movimento movido por manifestos, como o foi o Cinema Novo. [...] Nascia, ali, um abismo estético e um contraponto entre estas duas escolas: uma absolutamente comprometida com os ideais políticos do CPC, e a outra voltada para os ideais libertários da vanguarda e para a tradição de deboche e ironia da arte brasileira, iniciada principalmente com Oswald de Andrade.<sup>15</sup>

O Brasil passou por um golpe de Estado em 1964. O poder ditatorial implantado começou a censurar a liberdade de expressão dos meios de comunicação e os direitos civis se tornaram cada vez mais frágeis. O medo no meio cultural era geral e, finalmente, em 1968, com o Ato Institucional nº 5 estabelecido, também conhecido como AI-5, o povo brasileiro perdeu completamente as garantias constitucionais e aos militares foi garantido pleno poder. Dessa forma, qualquer pessoa poderia ser presa, torturada, deportada ou morta por qualquer motivo, desde que fosse considerada opositora ao governo estabelecido.

A partir de 1968 um movimento de contracultura aconteceu em vários países, manifestando suas influências também no Brasil. Os jovens cineastas, estimulados pelo movimento, expressando-se sem constrangimentos, livremente, subvertendo conceitos morais, sociais e políticos, produziram muitos filmes com temas polêmicos que denunciavam as contradições sociais, a repressão política, a falta de perspectivas de uma população moralmente enfraquecida; eles queriam mudar as pessoas através de seus filmes, fazê-las reagir diante da opressão política. Inicialmente, alguns puderam contar com o apoio do Estado para produzirem seus

<sup>15</sup> Trechos da entrevista de Rogério Sganzerla e Helena Ignez ao *Pasquim*, nº 33, de 5-11 de fevereiro de 1970.

filmes, mas isso se demonstrou inconciliável devido ao conteúdo exageradamente explícito sobre sexo, política, torturas e outros temas importantes.

Após 1970, o Brasil se fechou completamente a qualquer manifestação cultural que fosse passível de influenciar as pessoas contra o regime político, e, a partir desse momento, todos os filmes passariam por um conselho de censura. Os mais polêmicos e subversivos seriam impedidos de serem exibidos em salas de cinemas comerciais. Em função do impasse, os cineastas viram-se obrigados a fazer seus filmes de forma alternativa, o que lhes rendeu a consequência positiva de poderem expressar mais livremente suas ideias, mas negativamente tornaram-se pouco conhecidos, mal divulgados e assistidos apenas em pequenas sessões fechadas de cineclubes. Inconscientemente ou não, acabaram por se tornar um grupo coeso em ideias; porém, nunca tendo se unido oficialmente, alguns de seus autores são, talvez por isso, considerados cineastas de um único filme.

Quando chegou nos anos 1970, a concentração de poder se tornou tão exclusiva e restritiva, que o próprio ato de você colocar uma câmara na mão ou no tripé e você tentar registrar a realidade a 24 quadros por segundo, já se tornava um empecilho, uma grande provocação, quando, na verdade, não era esse o nosso intuito, nós estávamos vindo de uma formação filmológica, tínhamos estudado na *Sociedade Amigos da Cinemateca*, frequentávamos todas aquelas sessões na rua Sete de Abril, no *Museu de Arte Moderna*, no MASP, e fazíamos duas faculdades, mas vivíamos voltados para esses estudos.<sup>16</sup>

Uma das marcas do Cinema Marginal era se deixar influenciar por todo tipo de gênero e estilo de cinema, resgatando assim estilos como a chanchada brasileira, esquecida e erradicada pelo Cinema Novo, que considerava esse gênero uma cópia

---

<sup>16</sup> SGANZERLA, Rogério, *Entrevista com Rogério Sganzerla*. Pesquisadora: Sônia Maria de Freitas. Lume produções Cinematográficas, Heco Produções. São Paulo, 2009, DVD, son., duração: 30 min. Coleção Cinema Marginal Brasileiro nº2.

“tupiniquim” dos musicais norte-americanos. Mesmo que fosse um gênero “mal” copiado, havia peculiaridades e particularidades que eram típicas da cultura brasileira. Além disso, qual o problema em explorar um gênero que em sua época fazia sucesso? Dessa forma, deixaram um legado para a cultura brasileira, cheia de influências e hibridismos culturais.

Nesse aspecto refletiram a postura dos artistas do Modernismo brasileiro, como Oswald e Mario de Andrade, Tarsila do Amaral, dentre outros, que acreditavam ser possível o aparecimento de algo inovador, com personalidade própria, somente através da ingestão “antropofágica” de outras culturas e sua conseqüente digestão. Buscavam deixar-se influenciar, tornando a criação não uma busca obsessiva pela originalidade pura, mas uma reciclagem de tudo o que viesse para o desenvolvimento de novas ideias. Uma amostra dessa herança modernista é o fato de que em *A mulher de todos*, de Sganzerla, Flávio Asteca, um dos personagens-amantes da protagonista Ângela, de uma cabine de telefone do aeroporto, antes de partir para o exílio, apropria-se de duas frases do poema *hip! hip! hoover!* (1928), de Oswald de Andrade, ao dizer: “América do Sul, América do Sol”.<sup>17</sup>

Além desse viés antropofágico do Cinema Marginal, seus filmes, diferentemente do Cinema Novo, são fundamentalmente associados a um ambiente urbano, onde os personagens vagueiam a esmo (a já mencionada errância que marca esses filmes e que será abordada adiante). Não se pode negar que o Cinema Novo trouxe uma evolução em termos de estética, experimentalismo e temática, mas havia uma tendência a se filmar a paisagem rural e seus problemas sociais. Da sua concepção

<sup>17</sup> Transcrição completa do poema na página 128.

de um cinema brasileiro autêntico, a representação da realidade urbana e contemporânea foi pouco aproveitada.

Um dos diretores desse cinema de “invenção”, termo usado por Jairo Ferreira (1986), Rogério Sganzerla faz com que seus personagens andem sem parar. Em *O bandido da luz vermelha*, o personagem principal, um meliante, quando não está roubando ou pichando alguma parede com frases erradas ou escritas fonéticas, está em movimento, numa sequência de *travellings* pela cidade.

*Sônia Silk*, a fera oxigenada, personagem de Helena Ignez, de *Copacabana Mon Amour*, caminha por toda a orla de Copacabana com um microvestido vermelho, parando apenas para receber seus espíritos, a benção de algum pai-de-santo ou para fazer sexo com algum cliente.

*Ângela Carne e Osso*, personagem de Helena Ignez, em *A mulher de todos*, passeia por aeroportos ou pelas praias de São Paulo atrás de drogas e amantes, preferindo os homens boçais ou fugitivos da ditadura no país.

Andrea Tonacci também tortura seus personagens e, em *Bang Bang*, um de seus protagonistas, interpretado por Paulo César Pereio, deixa um taxista louco, por não dizer para onde quer ir, gesticulando que o mesmo siga em frente. Mais adiante, três personagens vestidos de forma bizarra vagueiam após um assalto que não se sabe se bem ou mal sucedido, pelas estradas no entorno de Belo Horizonte.

Os expoentes do Cinema Marginal tentavam estimular uma plateia passiva através do choque criado por suas imagens. Transportavam para o cinema a revolução dramática proposta por Brecht, negando o envolvimento catártico do público e propondo, pela agressão audiovisual, não a empatia, mas a antipatia. Segundo

Roland Barthes, há vinte e quatro séculos o teatro é aristotélico. Acreditava-se que quanto mais o público ficava emocionado, mais ele se identificava com o herói, mais o palco imitava a ação, mais o ator encarnava o papel, mais o teatro era mágico e melhor era o espetáculo, o que começa a ser questionado a partir de Brecht, como vemos abaixo nas palavras de Barthes:

Ora, surge um homem cuja obra e pensamento contestam radicalmente essa arte nesse ponto ancestral que acreditávamos, pelas melhores razões do mundo, ser "natural"; que nos diz, desprezando toda tradição, que o público só deve engajar-se pela metade no espetáculo, de modo a "conhecer" o que lhe é mostrado, ao invés de se submeter a ele; que o ator deve dar à luz essa consciência denunciando seu papel; que o espectador não deve nunca identificar-se com o herói, de sorte que ele permanece sempre livre para julgar as causas, depois os remédios de seu sofrimento; que a ação não deve ser imitada, mas contada; que o teatro deve cessar de ser mágico para se tornar crítico, o que será ainda para ele o melhor modo de ser caloroso.<sup>18</sup>

É notável a influência de Brecht no Cinema Marginal. O filme *Sem essa, Aranha!*, 1970, de Rogério Sganzerla, explora os aspectos do *Teatro Épico* de Brecht. Existe, nesse filme, uma falta de carisma, um estranhamento, uma dificuldade mesmo de assisti-lo. É necessário paciência, pois os longos planos-sequências geram a desconstrução na narrativa, e o tempo alongado imposto pela interpretação dos atores, num ritmo lento, sem o excesso de edição que normalmente cria uma ação mais frenética, causa distanciamento e obriga-nos a lembrar que assistimos a uma ficção. O processo de identificação com o espectador é, por outro lado, comumente encontrado nos filmes que baseiam sua estrutura narrativa nas regras de construção do cinema clássico, algo difícil de se encontrar nos filmes do Cinema

<sup>18</sup> BARTHES, Roland. *Críticas e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.129.

Marginal, pois é exatamente essa a intenção dos diretores: a experimentação, a busca de novas linguagens, propondo até um cinema brasileiro autêntico.

Ainda hoje, há polêmica sobre esses filmes formarem ou não um movimento cinematográfico. Sua similaridade estética e temática é indiscutível, e o que anteriormente foi considerado tecnicamente “malfeito”, hoje em dia é considerado vanguarda. Seus autores pareciam prever o que estaria por vir, em termos de novas tecnologias audiovisuais, contribuindo com a indicação de um caminho estético e narrativo para as novas gerações.

## CAPÍTULO 2

### 2.1 OS ERRANTES

Como o homem do conto “Um Homem na Multidão”, de Edgar A. Poe, que caminha continuamente e sem rumo pelas ruas de Paris, apenas acompanhando o fluxo da massa humana circulante, como um errante, *são os personagens do Cinema Marginal: errantes, andarilhos que “pulam” de um plano a outro, sem parar, sem rumo, em ações e planos repetitivos e compulsivos.*

A errância é uma característica especialmente notória quando se assiste a alguns desses filmes, ao ponto de transformá-los em um único e longo filme, contraditoriamente à própria essência do termo. São filmes que aparentam falta de objetividade na história, onde devaneios entre perambulações se destacam, mas independente disso existe uma correlação entre eles, justamente pelo uso de estéticas, narrativas, personagens, *decór* e montagens semelhantes.

Outro aspecto importante da errância no Cinema Marginal é a grande influência da antropofagia oswaldiana sobre seus cineastas, principalmente Rogério Sganzerla. Na virada dos anos de 1960, houve uma redescoberta de Oswald de Andrade na cultura brasileira. Ismail Xavier estabeleceu uma ponte entre esse cineasta e Oswald em sua análise do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, quando escreveu:

Colecionador bem-humorado, Sganzerla deixou muito bem inscrita na fala de seus narradores a citação do texto oswaldiano, homenagem e empréstimo a selar esta aproximação patente que o movimento intertextual, agilíssimo e voraz, de *O Bandido* sublinha a cada passo. [...] *o brasileiro à-toa na maré da última etapa do capitalismo, o grande Pi-ca-re-ta, oportunista e revoltoso, casado na polícia, dançarino boçal, ex-turista sexual. Como solução, o nudismo transatlântico*”. Os trechos grifados foram extraídos do

célebre prefácio, de 1933, que Oswald de Andrade escreveu para a edição do Serafim Ponte Grande. Correspondem ao trecho em que o escritor descreve criticamente o Serafim, com o tom de desabafo característico. A expressão “fanchono”, que conota homossexualismo, foi substituída aqui por picareta;<sup>19</sup>

Através das metáforas de devoração, de influência oswaldiana, observa-se também que existem características que aludem a um sentimento que dominou as pessoas em consequência dos problemas sociais, políticos, morais, éticos e culturais pós-1964, principalmente aquelas que não concordavam com essa ação política antidemocrática. Segundo Ismail Xavier:

O cineasta faz seu jogo, liberta-se de culpas e álibis do “popular” e coloca a discussão de cinema no Brasil em novo patamar. Faz um metacinema não porque ostenta na tela trabalho de realização do filme – dimensão *desconstrutiva* muito própria ao fim dos anos 60 em escala internacional, com o cinema político preocupado em criticar o ilusionismo cinematográfico – mas também porque, na sua reflexão, instaura uma poética do espaço urbano marcada pela tensão entre olhar e objeto, pela definição de uma nova atitude do sujeito atrás da câmara, deliberadamente oposta, irônica, ante a câmara participativa do Cinema Novo. Não procura a identificação – entre personagem e plateia, cineasta e público, cinema e real –, reconhece a dissociação, a separação.<sup>20</sup>

Observam-se nos filmes analisados alguns aspectos recorrentes e repetitivos nas imagens, nos diálogos e no som, os quais serão conceituados como errantes. O que levou à observação desses aspectos foi o uso da elipse de tempo usada de forma contrária. Em filmes que possuem uma narrativa linear, as cenas que não são necessárias para o entendimento de uma história são omitidas, a fim de se condensar o tempo. No Cinema Marginal acontece o oposto, as ações que seriam omitidas para acontecer a elipse são evidenciadas, repetidas e mantidas por um

<sup>19</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 90.

<sup>20</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 78.

longo tempo no decorrer do filme. Percebeu-se então que esses aspectos se configuravam de três maneiras distintas: a errância dos personagens; a errância na narrativa; e a errância do espectador.

A **errância dos personagens** acontece de diferentes formas. Uma delas é que eles não têm um objetivo específico na história ou na trajetória dentro do filme, como se não houvesse um roteiro previamente escrito, mas que foi se desenvolvendo cena a cena, durante o processo de filmagem. Esses personagens podem ser vistos literalmente errando pelos filmes, vagando sem finalidade, apenas caminham pelas cenas sem ir a lugar nenhum, nem para uma outra sequência fílmica que traria sentido à história. Existem também os personagens que evocam a ideia de errância seja através de uma conduta moral deturpada (*O bandido da luz vermelha*, 1968, e *A mulher de todos*, 1969, de Rogério Sganzerla), seja pela falta de objetivo na vida (em *Jardim de Guerra*, 1968, de Neville d'Almeida), ou em função da pressão paterna e do excesso de hormônios (em *Copacabana me engana*, 1968, de Carlos Antônio Fontoura), ou ainda pela falta de dinheiro e insatisfação com a carreira profissional (em *O pornógrafo*, 1970, de João Callegaro), e mesmo de um personagem surrealista, um homem usando durante todo o filme uma máscara de borracha com cara de macaco (*Bang Bang*, 1970, de Andrea Tonacci). Segundo Ismail Xavier,

[...] no mundo da Boca onde a errância da personagem se dá num cenário grotesco, infernal: o mal-estar na incivilização é o sentimento dominante nesta paródia [referindo-se ao *Bandido da luz vermelha*, de 1968] cujo bom-humor não esconde o lado grave de sua simulação de apocalipse. [...], a configuração do mundo de Sganzerla define *uma experiência de periferia* já em princípio

degradada, onde a fragmentação tem estilo próprio e revela os disparates de uma formação truncada, de segunda mão, reflexa.<sup>21</sup>

Outro aspecto observado é a **errância da narrativa**. As histórias ignoram o “começo, meio e fim”, compreendido na sua aceção clássica de uma narrativa aristotélica. Não existe ordem na montagem das cenas, de acordo com a lógica da decupagem clássica. A maioria dos filmes tem uma edição caótica, fragmentada e solta, com cortes abruptos e secos. Em *Copacabana Mon Amour*, 1970, de Rogério Sganzerla, observam-se cenas repetidas, que aparecem aleatoriamente em outro contexto narrativo do filme, ou diálogos que pertenciam a uma cena são ouvidos numa cena diferente que não corresponde ao que está sendo falado pelos personagens, criando assim outros significados à medida que as repetições acontecem.

A “desordem” é necessária porque a força do Fragmento está precisamente em suas potencialidades anárquicas que provocam tensões. Podemos então considerar a confusão como provisória e a ordem fragmentária como ordem em construção, em transição, intermediária, em transformação contínua, o *Fragmento* é força daquilo cuja natureza não conhecemos, daquilo que não oferece qualquer garantia de atualização. O Fragmento semeia a dúvida. Ele pode ser um pedaço, uma etapa ou um todo, inclusive, o contrário de si mesmo. O acaso se instala.<sup>22</sup>

Entre os diretores do Cinema Marginal, a experimentação e a inovação eram uma tentativa de criar uma linguagem própria para o cinema brasileiro. Esse processo remete à dramaturgia de Brecht, que inovou o teatro, rompendo a tradição aristotélica de se narrar uma história. É também em Brecht que observamos o terceiro aspecto da errância, a do **espectador**, que é “chamado” a participar da

<sup>21</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 95.

<sup>22</sup> JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.44.

história. Para isso são utilizados os mesmos princípios que o referido dramaturgo alemão criou para o seu *Teatro Épico*.

As noções de Bertolt Brecht para um novo paradigma dramaturgicó estão próximas “daquelas dos formalistas russos, ao procurar modificar a atitude do espectador e ativar a sua percepção”.<sup>23</sup> Para isso, ele definiu uma articulação de parâmetros necessários a uma representação teatral, a fim de gerar um distanciamento daquilo que era encenado, usando o insólito, para provocar o espectador e injetar uma percepção política da realidade. Tais parâmetros (cuja articulação gera um teatro inovador) são: **o efeito do real, o efeito de reconhecimento, a denegação, o efeito teatral, o efeito de evidenciação, o efeito de estranhamento, o distanciamento e o efeito de desconstrução**. Mais adiante, no Capítulo 5, esses parâmetros serão especificados e aprofundados junto às análises fílmicas.

Os princípios citados não funcionam isoladamente, mas sua combinação é que resulta na proposta de Brecht. As técnicas teatrais se dão por intercâmbios da representação dos atores, da forma como os cenários e objetos de cena nos parecem e como, até certo ponto, funcionam como identificadores da “realidade” pelo público. Mas depois, quando aplicados os outros princípios, estranhamento, distanciamento, denegação e/ou efeito de desconstrução, essa aparente “realidade” é quebrada, colocando o espectador de volta ao seu lugar, rompendo com a identificação catártica aristotélica, quebrando com a ilusão e trazendo-o de volta a sua própria realidade, a fim de gerar um olhar crítico diante da cena apresentada.

<sup>23</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Esses procedimentos e sua articulação dentro da proposta brechtiana ficam bem nítidos também quando assistimos a vários filmes do Cinema Marginal, entre eles, *Sem essa, Aranha!*, *Bang Bang e Copacabana mon amour*, *A mulher de todos*, *Copacabana me engana*, *Jardim de Guerra*.

## CAPÍTULO 3

### 3.1 PERSONAGENS ERRANTES

No Cinema Marginal, não se utiliza o modelo clássico de cinema de Griffith de construção de um personagem, não existem heróis, mocinhas, vilões ou anti-heróis. Os preceitos usados são os de Brecht, que se interessava em gerar no espectador um distanciamento, com o objetivo de que o público pudesse ter uma leitura crítica do evento apresentado. Por isso os personagens são sempre esvaziados de seu vínculo empático, eles não interagem com o espectador, são seres perambulantes.

Para entender melhor a diferença entre esses personagens e os que são apresentados pelo cinema clássico, é necessário explicar um pouco como funciona, de forma geral, o tratado que Aristóteles escreveu a respeito do assunto: a Arte Poética. Ele prevê, para a tragédia, o ideal da imitação de certas ações humanas, aliado ao ideal de que, através dessa imitação, o público tenha um tal envolvimento emocional com a obra, que seu espírito seja aprimorado ou purificado depois do espetáculo (catarse). Para que isso tudo funcione bem, segundo o filósofo, é necessário que haja uma ação verossímil e provável em torno da qual girem os acontecimentos (unidade) e que a narrativa seja linear, numa ordenação lógica dos fatos. E é o modelo aristotélico de poética, quer dizer, esse conjunto de procedimentos, ações e intenções proposto pelo filósofo grego que fundamenta o cinema de decupagem clássica em geral.

Seguindo esse modelo, com o passar dos anos, ocorreram evoluções que acrescentariam outros parâmetros a esse paradigma. De forma geral, as narrativas se compõem de três elementos: narrador, personagens e cenário. Dentro do elemento

personagem, temos: o protagonista (herói ou heroína), o antagonista (vilão ou vilã), o par romântico (mocinho ou mocinha) e os “amigos” do protagonista (elenco de apoio), que normalmente têm uma personalidade que tende para o cômico, como, por exemplo, Batman e seu ajudante Robin. Em alguns casos, o protagonista pode sofrer uma inversão em sua personalidade e ele passa a incorporar um anti-herói, que é um sujeito de caráter e conceitos morais não aceitos socialmente e que, a despeito de apresentar todas as características de um indivíduo antissocial, um pária, um marginal, no desenrolar da narrativa desenvolveria empatia com o espectador e, por conseguinte, a identificação, tão necessária ao efeito de catarse. Um bom exemplo de anti-herói é visto no filme *Assassinos por natureza (Natural Born Killers)*, 1994, de Oliver Stone, em que os protagonistas são cruéis, psicopatas e frios. A mórbida aventura acontece enquanto percorrem a rodovia 66 nos Estados Unidos, matando qualquer um e mantendo sempre uma das vítimas viva para que contasse o que lhe aconteceu. Deixavam um rastro de terror e barbaridade pelo caminho. Um inescrupuloso jornalista, que faz tudo para conseguir um furo, os transforma em lenda através da imprensa. A ideia do filme é uma sátira/crítica sobre a mídia, a opinião pública e a distorção dos fatos. Ao contar as aventuras de dois assassinos, uma mulher e um homem que também são amantes, um detalhe importante é acrescentado: quando crianças, esses criminosos foram vítimas de abuso infantil, o que justificaria a maldade, e criaria um sentimento de compaixão junto ao espectador e uma possível empatia.

Continuando a análise do filme *Copacabana mon amour*, de Rogério Sganzerla, poderemos exemplificar melhor o conceito de errância no personagem.



Figura 1. Fotograma do último plano de *Copacabana Mon Amour* de Rogério Sganzerla.

### 3.2 COPACABANA MON AMOUR

*Copacabana mon amour* apresenta em todo o filme a manifestação do errante. Foi dirigido em 1970 por Rogério Sganzerla, que também escreveu o roteiro e divide a música com Gilberto Gil e a produção com Júlio Bressane, pela produtora Belair.

O filme conta a história de uma família pobre. Mãe, filho e filha residem em uma favela. A filha, de alcunha Sônia Silk, a fera oxigenada, é uma prostituta que deseja ser cantora da Rádio Nacional e vagueia pelas ruas de Copacabana para o seu sustento. Ela caminha por Copacabana, às vezes na orla, no calçadão, às vezes nas ruas internas do bairro, para ser vista por um possível cliente. Na realidade, ela não caminha apenas para isso, seu personagem se expressa muito mais como um ser errante do que como uma trabalhadora da rua. Em alguns momentos vemos a mulher caminhar por entre as ruas com uma garrafa de cerveja nas mãos, tomando diretamente do bico da garrafa, como uma pessoa desiludida que afogasse suas mágoas na bebida. Podemos vê-la também caminhando como um transeunte comum, olhando as lojas, e em nenhum momento do filme ela é avistada na atitude clássica de uma prostituta, que comumente fica parada em uma esquina à espera de um cliente.

Sônia acredita em espíritos e acha que vê fantasmas. Seu irmão, Vidimar, é um trabalhador doméstico, trabalha para um Dr. Grilo, que o explora de todas as formas, inclusive sexualmente. É homossexual, e Sônia acha que o irmão está enfeitado. Mesmo procurando um pai-de-santo, Joãozinho da Goméia, para livrar o irmão do feitiço, os encantos do patrão não são desfeitos. Sônia decide ir encontrar o patrão de Vidimar, ela também fica enfeitada por Grilo, mas o encanto é rompido quando Vidimar pega os dois juntos na cama, e os irmãos, num acesso de fúria, matam o patrão. Livram-se do crime e do corpo de Dr. Grilo, enterrando-o nas areias da praia de Copacabana, onde uma obra estava sendo realizada.

Existem muitas citações ao candomblé nesse filme: músicas, rituais (“despacho” que Vidimar faz na areia de uma praia). Curiosamente, Sganzerla converte uma deusa negra em loura oxigenada. Num diálogo do filme (citação p. 45), Sônia Silk é descrita como uma deusa fugida da África num navio negreiro. Essa característica é também visível pela forma despojada e segura como a personagem caminha pelas ruas e pela ausência de medo que evidencia quando um cafetão (Guará Rodrigues) tenta intimidá-la com um canivete para lhe tirar o dinheiro que ganha como prostituta. Segundo Fonseca:

No Candomblé, a complexidade feminina jamais foi vista como impedimento para que uma mulher guerreira ou sensual, jovem ou velha, feia ou bonita se transformasse em forças da natureza. Jamais uma mulher negra foi santificada como prêmio por sua castidade ou por fazer o bem sem olhar a quem. São mulheres negras que se tornaram formas de energia como consequência de viver intensamente seus amores, desamores, encantos ou desencantos buscando, ardentemente, formas de viver melhor e em plena harmonia com a consciência divina.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> FONSECA Jr., Eduardo. *Dicionário antológico da cultura afro-brasileira: incluindo as ervas dos Orixás, doenças, usos fitoterapia e fitologia das ervas*. São Paulo: Malese, 1995.

Percebemos, então, mais um sinal do hibridismo de referências estéticas e culturais no Cinema Marginal, que reflete bem a pluralidade cultural e a identidade do povo brasileiro. Talvez “protegido” pelos deuses africanos, o diretor fala abertamente de temas polêmicos como a homossexualidade, tanto masculina quanto feminina. O irmão homossexual de Sônia é apaixonado pelo patrão e também está possuído pelo demônio, e ela sabe que para libertá-lo terá que matar o patrão. Como uma verdadeira descendente das deusas africanas, não se intimidará e o seduzirá para dar um fim à sua vida, pois só assim seu irmão terá paz novamente. Sônia Silk, a fera oxigenada, seduz o patrão de seu irmão até o momento certo em que poderá matá-lo. Essa cena parodia a heroína de Murnau quando esta mantém consigo Nosferatu, o vampiro, até que a manhã chegue, seduzindo-o para que o mesmo se esqueça de que a luz do sol pode matá-lo.

*Copacabana Mon Amour*, além da mitologia africana, faz várias citações da história do Cinema. Vemos referências às chanchadas brasileiras através da ingenuidade de Sônia Silk, que deseja cantar na Rádio Nacional. Ao Cinema Novo e à Nouvelle Vague, através do *close up* dos rostos dos personagens ou pelos longos *travellings* que os acompanham caminhando pelas ruas, enquadramentos esses muito utilizados por esses movimentos cinematográficos. Sganzerla consegue produzir um filme à imagem do povo brasileiro por meio da devoração de gêneros e estilos de cinema. Assim como Sônia só tem medo da velhice, do futuro (repetindo-o seguidas vezes em sua fala), no filme também se vê refletida a nossa atual realidade social, pois o futuro é sempre incerto e errante; quanto pior está o presente, pior nos parece o futuro. Como para nossos personagens, o misticismo, o vício, a cachaça tornam-se um alívio, as melhores fugas para a falta de sentido em que a vida deles parece imersa.



**Figura 2.** Fotograma de Sônia Silk, a “fera oxigenada” (Helena Ignez) caminhando em *Copacabana Mon Amour*.

Em *Copacabana Mon Amour*, a metáfora da errância é literalmente vivificada pelas andanças de seu personagem principal, prostituta que *erra* pelo calçadão de Copacabana, como descrito anteriormente, à procura de um cliente. Sua “profissão” em si é errante, pois a prostituta não sabe para onde ou com quem vai ao se vender sexualmente para obter a “féria” do dia.

O filme começa com uma briga dentro de casa entre Sônia e o irmão. A mãe reclama que eles não têm nada para comer, que o único filho que poderia ajudar está longe, e manda Sônia arrumar dinheiro e esquecer a ideia de ser cantora da Rádio Nacional. Ela então sai de casa. Moradora de uma favela, desce pelos caminhos tortuosos e inclinados do morro. É uma longa cena em que vai parando, cantando, falando com vizinhos, aprecia a vista e filosofa sobre sua própria vida. O personagem usa por todo o filme um curtíssimo vestido vermelho de cetim e sapatos de salto bem alto, e tem cabelos louros, oxigenados num tom de palha, demonstrando um gosto duvidoso e vulgar. Descrição e diálogo dessa sequência inicial:

FAVELA PERTO DO PÃO DE AÇÚCAR/EXTERNA/DIA  
PAN<sup>25</sup> da orla de Copacabana com o Pão de açúcar ao fundo. *Close*  
de uma mulher loira. Início de um plano sequência, uma mulher

<sup>25</sup> N.A. PAN., abreviação de panorâmica, termo técnico para um tipo de movimento de câmera, que consiste em girar a câmara sobre seu próprio eixo com o intuito de acompanhar o movimento que o ator faz ao se deslocar durante uma cena.



**Figuras 3 e 4.** Fotogramas de Sônia Silk, a “fera oxigenada” (Helena Ignez) em ritual de candomblé em *Copacabana Mon Amour*.

loira (personagem de Helena Ignez) em estado catatônico, parada, de pé, parece estar possuída por uma entidade. Ela pede a benção a um pai-de-santo, que usa uma galinha viva para isso, ele rodopia essa galinha em torno da mulher. Assistente do pai de santo dança em volta dos dois, no ritmo de candomblé. Várias assistentes do pai-de-santo estão no quintal acompanhando o ritual. Som de atabaques e música de candomblé.

Voz em off:

— No panteão brasileiro a entidade suprema é Tupã, Chapauã, deus da peste, Elebá, deus do mal, Ocó, deusa dos vegetais, Homolu, deus dos mortos, Dada, deusa das matas. Nas proximidades da idade da pedra, ano 70, século de Serafim ou da fortuna mal adquirida. Há 345 anos o exu Corcovado, persegue Sônia, desde que ela saiu em 1635, presa da África no navio negreiro.

Pessoas no alto de um morro, olhando para algum lugar mais abaixo. Plano de uma varanda de uma casa de favela, cheia de roupas penduradas para secar.

FAVELA PERTO DO PÃO DE AÇÚCAR/INTERIOR/DIA

Em primeiro plano, uma mulher grita:

Mãe de Sônia

— Estão os dois possuídos pelo demônio! O único que presta vai pro quartel e me deixa aqui sozinha!

FAVELA PERTO DO PÃO DE AÇÚCAR/EXTERNA/DIA

Mulher loira (Sonia Silk) num quintal, de pé, com um homem deitado no chão, que segura uma galinha viva (ele cantarola um ponto de candomblé):

Sonia

— Mãe, a senhora não acredita, mas eu tô vendo aquele espírito do preto mau. Ahhh!



**Figura 5.** Fotograma de uma casa na favela em *Copacabana Mon Amour*. **Figura 6.** Mãe (Laura Galano), de Sônia Silk gritando com os filhos.

Mãe, eu vou morrer! Mãe eu vou morrer hoje!  
Eu não aguento mãe! Eu me mato mãe! Ai,  
ai, eu vou morrer, vou morrer hoje.

O homem agarra a loira e dá um beijo na boca da mulher (o homem e irmão da loira). PAN da cidade do Rio de Janeiro vista do alto.

Voz em off

– Nas proximidades da idade da pedra, ano 70, século de Serafim ou da fortuna mal adquirida. Há 345 anos o exu corcovado persegue Sônia, desde que ela saiu em 1635 presa da África, no navio negreiro. Homem sentado em na beirada de um toco de madeira com um prato na mão, comendo com a mão, mastigando e cuspidando a comida, começa a cantar um ponto de candomblé ainda com a boca cheia de comida.



**Figura 7 e 8.** Fotogramas de Sônia Silk, (Helena Ignez) e do seu irmão, Vidimar (Othoniel Serra), recebendo espíritos em *Copacabana Mon Amour*.



**Figura 9 e 10.** Fotogramas de Vidimar (Othoniel Serra), irmão de Sônia, comendo e cantando em *Copacabana Mon Amour*.

Irmão de Sônia – Bom dia macacada!

Visão de cima de um barracão, a porta se abre e lá de dentro sai uma loira, Sônia, com uma forma de bolo em uma das mãos. A mãe de Sônia briga com o filho, ele está muito agitado.

FAVELA PERTO DO PÃO DE AÇÚCAR/INTERIOR/DIA

Mãe de Sônia grita: – São 11 horas, sua macaca, nós duros e subindo pelas paredes de fome e você não faz nada. Tira da cabeça essa ideia de cantar na Rádio Nacional, não tem nada para comer. Você está proibida de cantar na rádio Nacional! Macaca de auditório!

Sônia se arruma diante de um espelho

FAVELA PERTO DO PÃO DE AÇÚCAR/EXTERNA/DIA

Sônia desce o morro. Passa por vários vizinhos, para aqui e acolá para trocar uma conversa, por um momento fica na beira de um morro e olha a paisagem do Rio de Janeiro diante dela.



**Figura 11 e 12.** Fotogramas de Vidimar (Othoniel Serra) e a mãe (Laura Galano), no quintal de casa. Na sequência, fotograma da mãe de Sônia gritando e xingando os filhos.



**Figura 13 e 14.** Fotogramas de Sônia Silk, (Helena Ignez) e do seu irmão, Vidimar (Othoniel Serra), se preparando para sair de casa.

Voz em off

— Fome, sede, dança, de Gomorra vieram seus bárbaros antepassados. Na primavera do ano 1080 estuprou uma princesa ocidental, neta de Gengis Khan, concebendo Davi e Davi gerou Don Fernandes e Don Fernandes gerou Diakuí e Diakuí gerou o preto velho Zezinho da perna dura e Zezinho da perna dura gerou Noel e Noel gerou Edmilson e Edmilson gerou Aristides e Aristides gerou, ela, Sônia Silk, a fera oxigenada.

Sganzerla inova nesse filme, quando utiliza, segundo ele próprio, a câmara na mão (ou no ombro), em totalscope, uma variação do cinemascope, estabelecendo uma errância para além dos personagens, também através da técnica utilizada: uma câmara errática, sem os recursos necessários para gerar uma imagem estável, extrapola os limites técnicos reconhecidos então pela indústria do cinema e



**Figura 15 e 16.** Fotogramas de Sônia Silk, (Helena Ignez) olhando o Rio de Janeiro da favela em que reside.

evidencia a necessidade de experimentalismo do diretor, que buscava algo novo para o cinema brasileiro:

Eu quis fazer uma lente em cinemascopé que fosse algo tão explosivo e imprevisível como a nossa própria realidade, como a nossa própria luz. Essa lente tinha sido usada por uma equipe da Cinécita, (*sic*) talvez pelo próprio Fellini em *La Doce Vida*, era uma *totalscope*, a lente estava um pouco arranhada, mas não era esse o problema. O filme não conseguiu se pagar, mas esse prejuízo foi todo meu, mas foi barato rodar em 17 dias, era um privilégio fazer um trabalho em 17 dias com uma câmara totalmente livre, *scope*, eu só tinha visto isso em cinema japonês.<sup>26</sup>

Existe também um processo de errância na narrativa no filme. Sganzerla, por várias vezes, usa um mesmo diálogo, repetindo-o numa mesma cena ou noutra, diferenciando-o pela entonação e emoção que os atores dão às frases. Por exemplo, Sônia Silk e uma amante repetem várias vezes enquanto fazem sexo de forma desinteressada um mesmo diálogo sem contexto e sem ligação aparente com o que ali acontecia, como se elas estivessem expressando pensamentos soltos, numa fuga da "realidade" ali representada, o que cria a atmosfera da errância. Abaixo o diálogo:

APARTAMENTO/INTERIOR/DIA

Sônia está no apartamento da mulher que a convidou. A mulher está defronte a um espelho da porta do guarda-roupa desenhando um coração com um batom. Sônia não aparece por enquanto, mas sua voz é ouvida em off:

Sônia

— Miséria me dá vontade de vomitar, tenho nojo de pobre, minha família é muito rica, tem carro, piscina, banheiro, mordomo... todo ano eu passava minhas férias em Mar Del Plata. TENHO NOJO DE POBRE!... Não aguento mais esse calor!... Fiquei grávida aos 13 anos, minha família me expulsou e acabei na Zona.

<sup>26</sup> SGANZERLA, Rogério, Entrevista com Rogério Sganzerla. Entrevistador: João Acácio e Paulo Sacramento. Especial homenagem à Rogério Sganzerla, TVBrasil. Rio de Janeiro, 2003, son., duração: 50 min.



Figura 17 e 18. Fotogramas de Sônia Silk, (Helena Ignez) com sua cliente (Lilian Lemertz).

Mulher

– Vem comigo pra Argentina? Passagem, estadia, tudo pago, tudo.

Sônia

– A rádio é a única coisa que me resta. Domingo ganhei o primeiro prêmio no programa da Rádio Nacional... Tô lá domingo de novo... Detesto essa miséria! Tenho nojo de pobre! NOJO DE POBRE!... Ah!... Tenho horror de pobre. Todo ano eu ia passar minhas férias em Mar Del Plata... Aihhh!!! Tô tão sozinha aqui. Tenho nojo de pobre. Fiquei grávida aos treze anos, minha família me expulsou. Domingo eu ganhei o primeiro prêmio na Rádio Nacional. Tô lá domingo de novo.

As duas mulheres estão sobre uma cama de casal. Sônia cantarola uma canção.

Sônia

– A rádio é a única coisa que me resta. Daqui a 6 meses no máximo, vou ser a maior cantora do Brasil.

Sônia e a mulher bebem cerveja, ficam rolando pela cama e se acariciam. Sônia ainda está cantarolando. As duas mulheres se envolvem fisicamente e se beijam. O sexo é omitido<sup>27</sup>. CORTE SECO. As duas mulheres aparecem sem a parte superior da roupa, fumando e sorrindo. Música de Gilberto Gil.

Esse mesmo diálogo é repetido por Sônia em outra cena, na sequência final do filme, em que ela sobe uma ladeira antes da entrada de uma favela, criando aqui,

<sup>27</sup> N.A. Consultando o *site* Memória do Cinema brasileiro (<http://www.memoriacinebr.com.br>), projeto que visa pesquisar e exibir toda a documentação sobre a censura que aconteceu entre os anos de 1964 a 1988, não foi achado nenhum tipo de censura nesse filme; logo, a omissão do sexo foi uma opção do diretor.



**Figura 19 e 20.** Fotogramas de Sônia Silk, (Helena Ignez) subindo uma rua que vai para a favela e conversando com um habitante dessa favela.

através da repetição, uma errância no diálogo ao mesmo tempo em que dá outro significado à cena. Aliás, nesse filme não apenas os diálogos se repetem em pontos diferentes do filme, mas as cenas também. Segundo Jacques:

[...] uma repetição será sempre diferente, como é o caso do teatro, onde cada apresentação é um novo espetáculo: a cada repetição se opera uma mudança, principalmente a mudança do público. Maurice Blanchot diz que sempre é preciso falar duas vezes: “Mas por que duas? Por que duas falas para dizer a mesma coisa? Por que aquele que a diz é sempre o outro.”<sup>28</sup>

Em outra cena, após um encontro sexual, a cliente de Sônia, interpretada por Lilian Lemmertz, despe-se em um banheiro. O interessante dessa cena é o tempo que o diretor “perde” para mostrar todo o ritual de banho do personagem, filmando detalhes de como ela vai se desfazendo de suas roupas e da maquiagem, passando pelo processo de ensaboar o corpo e da água retirando a espuma da pele. É evidentemente uma sequência contemplativa, acrescenta pouco à história se a mesma fosse linear, mas é exatamente nesses momentos que percebemos a errância. Ao fazer parecer que a narrativa se perdeu num devaneio visual, como se o diretor se esquecesse de avisar ao câmera para interromper a filmagem e de

<sup>28</sup> JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 55.



**Figura 21** Fotogramas da atriz Lilian Lemmert, se preparando para tomar um banho em *Copacabana Mon Amour*.



**Figura 22** Fotogramas do personagem de Paulo César Pereio, terminando seu banho em *Bang Bang*.

dizer à atriz para terminar sua atuação. Ela improvisa e começa a se desvencilhar do figurino de sua personagem, e levamos um choque quando a atriz retira naturalmente a peruca e vemos que seus cabelos são muito curtos. Temos até a impressão de que o diretor usou desse recurso para preencher falhas narrativas, mas é exatamente aí que o distanciamento ocorre e se quebra a identificação filme-espectador, impelindo-nos a pensar sobre o que estamos vendo. Em *Bang Bang*, de Tonacci, cena semelhante acontece; vemos o personagem interpretado por Pereio fazendo a barba e trocando a roupa, após tomar um banho. Essa cena dura aproximadamente nove minutos.

O olhar que observa sua figura é feito exclusivamente da máquina impassível, pois não há equipe, diretor ou fotógrafo, quando divisamos a imagem da câmara no espelho. O conjunto câmara, espelhos e macaco cria um sentido de alteridade radical, pois, no jogo de reflexos, a cena se fecha em si mesma e nos aliena. Rede forte de relações, tal cena é constelação de olhar, fala e gesto ao mesmo tempo familiar, pela estrutura, e insólita, pela feição particular de quem canta e pelo rosto do próprio cinema: há algo de sinistro neste cara a cara, entre o macaco e a câmara solitária, autônoma. De um lado, o gesto humano atrás da máscara; de outro, o vazio atrás da câmara. Quem filma?<sup>29</sup>

<sup>29</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 261.

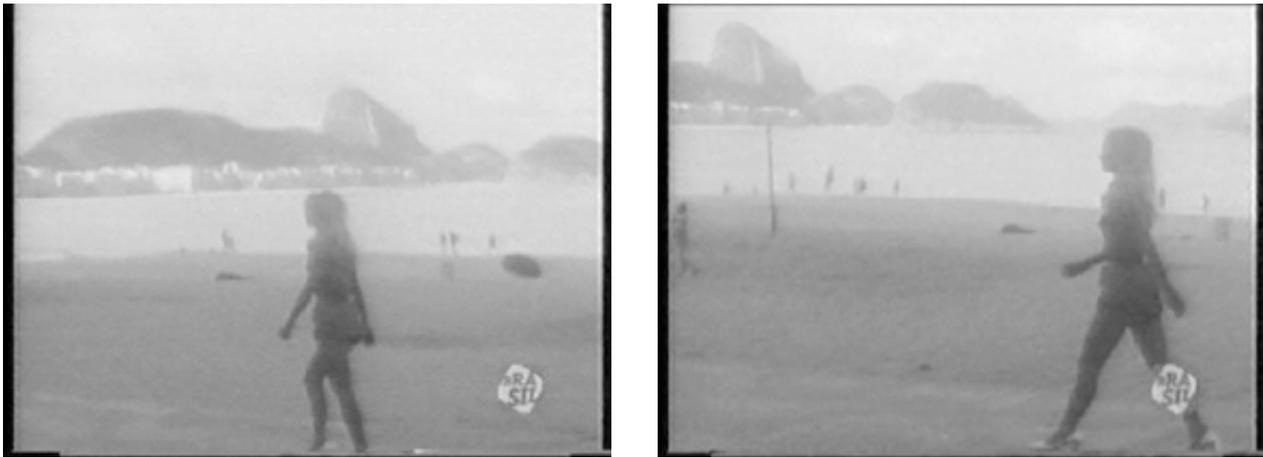


Figura 23 e 24. Fotogramas de Sônia Silk, (Helena Ignez) caminhando no calçadão de Copacabana.

Sônia Silk é perseguida em suas andanças pelo calçadão por um homem usando um lençol branco sobre si como uma fantasia tosca de fantasma, artifício teatral para criar uma possível metáfora dos medos e problemas que nos perseguem em nossa vida, em nossos pensamentos. A cena é grotesca, o figurino é tão simples que causa estupefação e muitas dúvidas. Às vezes temos a ideia de que esse personagem, o fantasma, é realmente um transeunte (não ator) que faz “hora” com a atriz, sem saber que ela estava representando. Afinal, quem representa quem? Cria-se uma confusão nas identidades atores-personagens, eles não são distintos, surge uma errância no personagem, quando se é um, quando não se é; existe um vai-e-vem na interpretação. No diálogo abaixo, percebe-se o caos da cena:

PRAIA DE COPACABANA/EXTERNA/DIA

Travelling de um minuto e quatorze segundos de Sônia caminhando pela orla da praia, numa calçada, perseguida por um fantasma (o figurino do fantasma é um lençol branco que o ator coloca sobre si).

LANCHONETE/INTERIOR/DIA

Sônia fala com uma mulher (Lilian Lemmertz), uma possível cliente, que está no telefone público dentro da lanchonete:

- |        |   |
|--------|---|
| Mulher | – Não vai dar Leitão, toca um programa.                             |
| Sônia  | – Olha a nota. Que tipo de programa?                                |
| Mulher | – Isso a gente conversa depois, vamos tomar uma cerveja lá em casa. |



**Figura 25 e 26.** Fotogramas de Sônia Silk, (Helena Ignez) proclama seu pavor da velhice para a personagem interpretado por Lillian Lemmertz enquanto caminham pela rua. Na sequência fotograma do fantasma que ronda Sônia Silk pelas ruas.

RUA/EXTERIOR/DIA

Sônia – E olha que eu tenho pavor da velhice,  
pavor da velhice!.

Voz em off – O fantasma é um pesadelo vivo.

Sônia – PAVORRR DA VELHICE!

Voz em off – O fantasma!

Sônia caminha com a mulher pelas calçadas das ruas com uma cerveja na mão, a qual é bebida diretamente no gargalo. (Música de Gilberto Gil). Fantasma continua a seguir Sônia pela rua.

Mulher – Você topa ir comigo pra Argentina? Ida e volta, tudo pago.

Sônia – Tenho PAVORRR DA VELHICE! PAVORRR DA VELHICE! PAVORRR DA VELHICE! PAVORRR DA VELHICE!

O ator Guará Rodrigues representa outro personagem errante, que cruza várias vezes o caminho de Sônia Silk pelas ruas de Copacabana. É um malandro, sem nome, com camisa listrada e boné, que vive de pequenos trambiques, anda por beiradas de prédios recitando poemas, engana os marujos gringos para tirar algum dinheirinho ou tenta se dar bem como cafetão de Sônia. Esse malandro não tem casa, parece que brotou das ruas, por ali está e parece que sempre ficará.



**Figura 27 e 28.** Fotograma do malandro (Guará Rodrigues) após recitar um poema sobre a beira de edifício em *Copacabana Mon Amour*

O irmão de Sônia Silk, “a fera oxigenada”, Vidimar, segundo a mãe, está possuído pelo demônio. O personagem é visto no decorrer do filme cantando vários “pontos”<sup>30</sup> de candomblé, fazendo “despachos” para algum santo na praia de Copacabana, comendo compulsivamente um prato de comida, revirando lixo e sujeira dentro de buracos de esgoto, correndo e rodopiando pelas ruas e escadas de uma favela. Ele é completamente transtornado, não articula as palavras, e algumas vezes diz frases sem sentido ou emite alguns grunhidos e gritos. Esse personagem é literalmente um errante, personificação de alguns tipos urbanos que vemos pelas ruas das cidades dormindo no chão, destituídos de bens, às vezes da própria dignidade. O desespero faz o ser humano se tornar algo que desconhecemos.

*Copacabana Mon Amour* dá uma pincelada no sincretismo religioso que existe em nosso país. O candomblé, religião africana trazida pelos escravos na época da colonização do país, não aparece puro, e sim miscigenado pelos negros ao cristianismo dos colonizadores portugueses. A proibição de realizarem seus cultos,

<sup>30</sup> Segundo o novo dicionário Aurélio: Cada um dos cantos religiosos particulares de cada entidade, usado para invocá-las, homenageá-las, enquanto incorporadas, e saudá-las quando partem do corpo do médium.



**Figura 29 e 30.** Fotograma de Vidimar (Othoniel Serra), cantando um “ponto” de candomblé, e, em outra sequência, correndo loucamente pelas escadas da favela, depois de assassinar o seu próprio patrão em *Copacabana Mon Amour*.

considerados pagãos pela Igreja Católica,<sup>31</sup> gerou a união dos africanos em torno de seus costumes e mitos. Burlavam a proibição na calada da noite, quando eram feitos os “assentamentos” das divindades africanas, com a montagem de altares, símbolos e adereços rituais. Depois tudo era coberto com terra e por cima colocavam uma pedra e um santo católico que mais correspondesse ao deus africano (Orixá). Por exemplo, São Jorge era colocado sobre um assentamento de Ogum, Jesus Cristo sobre Oxalá ou São Lázaro sobre Obaluaê. Assim como os escravos escondiam sob os santos católicos o seu verdadeiro culto, Sganzerla usava seus personagens para representar metáforas da “realidade” vivida naquela época.

A história da origem do povo iorubano mostra que Oduduwá era o próprio conquistador caldeu Nimrod, descendente de Noé, que era primo de Abraão, neto de Cam e filho de Kusí e ‘... que foi designado por Olodumaré para levar a remissão e a palavra de Olorum (Deus) aos filhos de Caim que, amaldiçoados, viviam na África.’ São essas coincidências que ligam a história da origem do povo africano à Cabala hebraica sendo que, a partir da análise de documentos que comprovam esta história, foi formulada a tese que liga Abraão, pai dos semitas, e Oduduwá (Nimrod), pai dos africanos. Isto pode também ser constatado se for feita uma análise do Vodou (africano) cujo símbolo é a serpente telúrica de DAN, com o símbolo de uma

<sup>31</sup> FONSECA Jr., Eduardo. *Dicionário antológico da cultura afro-brasileira*: incluindo as ervas dos Orixás, doenças, usos, fito terapia e fitologia das ervas. São Paulo: Maltese, 1995.

das doze tribos de Israel que possui o mesmo nome, DAN, e o mesmo símbolo, a serpente telúrica.<sup>32</sup>

Rogério Sganzerla cria seu próprio sincretismo ao inventar outros nomes para os “Exus”, quando o narrador diz

“– No panteão brasileiro a entidade suprema é Tupã, Chapauã, deus da peste, Elebá, deus do mal, Ocó, deusa dos vegetais, Homolu, deus dos mortos, Dada, deusa das matas. Nas proximidades da idade da pedra, ano 70, século de Serafim ou da fortuna mal adquirida.

– Há 345 anos o exu Corcovado persegue Sônia, desde que ela saiu em 1635 presa da África no navio negreiro.”

Outro costume africano era o de descobrir através do jogo de búzios os nossos antepassados. Sganzerla cita os antepassados de Sônia Silk através da narração:

“– Fome, sede, dança, de Gomorra vieram seus bárbaros antepassados. Na primavera do ano 1080 estuprou uma princesa ocidental, neta de Gengis Khan, concebendo Davi e Davi gerou Don Fernandes e Don Fernandes gerou Diakuí e Diakuí gerou o preto velho Zezinho da perna dura e Zezinho da perna dura gerou Noel e Noel gerou Edmilson e Edmilson gerou Aristides e Aristides gerou ela, Sônia Silk, a fera oxigenada.”

Se Sônia não fosse uma representação alegórica de uma deusa africana, não teria sentido ser o personagem que resolve os problemas espirituais, morais e éticos do irmão ao livrá-lo do domínio do patrão. Existe uma abundância de personagens com características muito diferentes que vagueiam pelos filmes de Rogério Sganzerla, como em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968): o personagem cresceu numa favela e conviveu com pessoas que tinham o candomblé como religião. Ouvimos por várias vezes no decorrer do filme cânticos religiosos, principalmente no final; depois da morte do bandido, vemos mulheres, crianças e homens ao redor de uma fogueira

<sup>32</sup> Ibidem,

dançando de forma ritualista. A ênfase em descrever Sônia Silk pelo aspecto dessa religião sincrética exemplifica essa riqueza e a “caotização” desses personagens tão diferentes e que convivem em uma mesma história de forma harmônica, o que Sganzerla faz com mestria. Afinal, Silk mistura eventos e épocas, vagueia, num vai-e-vem desordenado, pela história, o que poderia equivaler a uma espécie de “errância temporal”. O ano de 1080 refere-se à Idade Média, Davi e Gomorra uma referência à Bíblia. Noel, o cantor? Idade da pedra ou pré-história. “Século de Serafim”, seria o Ponte Grande, personagem de Oswald de Andrade no século XX?

### 3.3 A MULHER DE TODOS

Ângela Carne e Osso (Helena Ignez), personagem central em *A mulher de todos* (1969), segundo filme de Rogério Sganzerla produzido pela Belair, possui vários amantes e, através desses encontros amorosos, cria metaforicamente uma narrativa *errante*, que acaba, em contradição, por formar elos que conectam todo o filme. Segundo Ismail Xavier, Ângela, é “livre, manipuladora e em constante movimento, mas sob a tutela do gordo nazista, numa trama *à la* história em quadrinhos”. É a *versão sofisticada de* Janette Jane, de *O bandido da luz vermelha*,<sup>33</sup> interpretada também por Helena Ignez. Cantora frustrada que faz versos nas horas vagas, contraditória, mulher adúltera que trai o marido “boçal”, termo utilizado pela personagem, praticamente todos os dias, com alguns amantes fixos e outros esporádicos. Ela se considera “a ultra poderosa inimiga número um dos homens”, que devem ser todos amados ao mesmo tempo. Ângela Carne e Osso,

uma autoimagem clichê do burguês brasileiro, errante e alienado, interessado em festas e orgias, inoperante diante da ditadura naquela época, a qual se aproveita dessa alienação para manter o poder. Fernão Ramos explicita isso:

Personagens muito fortes estruturam os dois primeiros trabalhos de Rogério Sganzerla: *O Bandido da Luz Vermelha*, no filme homônimo de 1968, e *Ângela Carne e Osso*, em *A mulher de todos*, de 1969. O primeiro é protagonista de uma tragédia impossível, avacalhada, posto que vivida no Terceiro Mundo. A outra, de uma comédia aviltante, já que expressão cínica da cena burguesa fascistizada.

[...] O personagem de Sganzerla nasce de um tipo social sobre-determinado em suas características e sobre o qual o diretor descarrega ainda uma imensa carga de clichês, ícones e significados, atuais e imemoriais. Até o ponto em que, por excesso, esse personagem se desidentifica da origem arquetípica e passa a encarnar a sua bombástica singularidade na narrativa de Sganzerla.<sup>34</sup>

As locações do filme mudam conforme o amante do momento de Ângela, sendo que, a cada novo amante, um novo aspecto de questões ideológicas, políticas, morais e éticas é apresentado, criando a errância de Ângela através de sua inconstância sexual, refletindo os problemas que afetavam o Brasil naquela época. História aparentemente simples de um marido traído por sua mulher adúltera, na verdade o enredo é um pretexto para se fazer uma crítica ao caos político e social no qual o Brasil se encontrava durante o governo militar. Algumas das metáforas encontradas poderiam ser: marido traído como a repressão política, e a adúltera, o povo brasileiro, ausente e sem rumo (errante), interessado em se divertir sem medir as consequências, como forma de aliviar a pressão e fugir do sistema. Em determinado momento do filme, *Ângela Carne e Osso* expressa o seguinte:

<sup>33</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 75.

<sup>34</sup> RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973) - A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.



- Armando: – Onassis era garçom, hoje está com a Jack, Rockefeller também começou de baixo. Um dia também posso ser dono. Sr. Plirtz, eu vou longe. O que eu quero é subir. Me desculpa, Sr. Plirtz, mas eu gosto mais do senhor do que da minha mãe.
- Dr. Plirtz: – Dropes drogados, esses americanos são demais.
- Ângela Carne e Osso: – Nós não gostamos de gente.

Considera-se um bitolado, o homem das ideias. Antes queria mulheres e dinheiro e hoje tem tudo o que precisa. Adora balões tripulados. Dr. Plirtz é o personagem âncora do filme, tudo acontece por causa dele, ele é quem controla tudo, o pivô da história. Como se fosse um ponto fixo, uma personificação do grande balão negro que aparece no início e no fim da narrativa. Personagem contraditório, completamente insano, suas falas expressam sua loucura, analogia direta à vaidade irracional dos generais, ministros, políticos de direita e torturadores da época da ditadura, uma ironia de Sganzerla. Na sequência final, os diálogos explicitam quem ele é:

- Dr. Plirtz: – Eu sou um bitolado.
- Ângela Carne e Osso: – O que é que eu tô fazendo aqui em cima?
- Dr. Plirtz: – Eu sempre estive por dentro do caso de vocês. Desde a inauguração da minha estátua, lá no clube dos balomaníacos. Eles nasceram um pro outro. Ehhh! Eu cheguei a essa conclusão, depois da minha primeira experiência tripulada.
- Armando: – Então, patrão, perdoa.
- Dr. Plirtz: – Claro, filho.
- Armando: – Então, patrão, perdoa.
- Dr. Plirtz: – Eles não queriam subir. Oh, Ah, Ha, ha ...

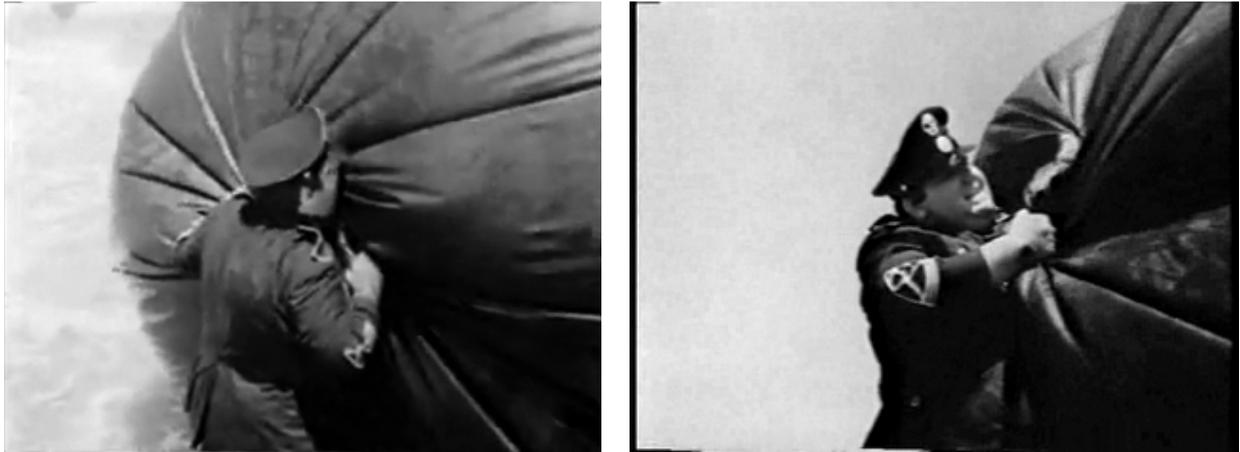


**Figura 35 e 36.** Fotograma de dr. Plirtz (Jô Soares) conversando com sua esposa, Angela Carne e Osso, e em seu escritório, nas empresas Plirtz & Plirtz associados, em *A Mulher de Todos*.

Ângela Carne e Osso: – Eu sou simplesmente uma mulher do século XXI. Eu sou um demônio antiocidental. Eu cheguei antes, por isso sou errada assim (*sic*). Um demônio antiocidental. Uma raaaçaaaa. (gritando muito alto)

Dr. Plirtz: – Mas o que ela pensa que é? O que ela quer? Afinal de contas existe uma ordem, ninguém pode fazer o que quer, assim sem mais nem menos... Ela era muito perigosa e o Armando vivia dizendo que queria subir, que queria ter o mundo a seus pés. Agora eu sou um homem de ideias... Correto? Eu sou um bitolado! Antigamente eu queria dinheiro, mulheres, hoje os balões tripulados me dão tudo, oh hoooho. Eu não calculo nunca, mas quando eu faço uma besteira eu vou até o fim.

Vigia a esposa sem que ela saiba, utilizando-se para isso de detetives particulares, que se tornam também amantes dela. Dr. Plirtz, um canalha corrupto de extrema direita, com tendências mitômanas, é o mais boçal de todos e, por isso mesmo, é aquele de quem ela mais gosta. Uma alegoria da classe média, omissa e até conivente com a ditadura militar, que Sganzerla cria com percepção dos fatos que aconteciam na época. Numa sequência, está dentro do banheiro vestido com um uniforme nazista, coloca o quepe com a caveira, discursa imitando Hitler, falando



**Figura 37 e 38.** Fotograma de dr. Plirtz (jô Soares) vestido de nazista, agarrando, chupando e beijando um grande balão negro que flutua sobre as ondas de uma praia, em *A Mulher de Todos*.

em falso alemão, faz uma saudação nazista e depois cantarola a canção “Lili Marlene”. Ele sente nostalgia dos tempos da Guerra.

O Balão Negro pode ser a representação da censura, da tortura, da intimidação, motivo pelo qual o personagem de Jô Soares o abraça e beija e mama nele como se fosse uma teta avantajada, que o supre de todas as suas necessidades e prazeres. Esse balão negro pode ser também o erro gráfico, como uma gota de tinta que pinga num papel sem querer, durante a feitura da arte-final de uma história em quadrinhos.

Flávio Asteca (Stênio Garcia), primeiro amante de Ângela Carne e Osso, vê-se obrigado a abandonar o país, pois está sendo perseguido politicamente por não concordar com o regime militar. Seu personagem levanta questões sobre o que estava sendo feito às pessoas que eram contra o governo naquela época e a atitude extrema que se deveria tomar para não ser punido ou morto. O sobrenome “Asteca” pode ser uma referência ao povo mexicano, que tem uma tradição política socialista, em oposição à ditadura militar brasileira, outra metáfora de Sganzerla para dizer o que pensava sem ser direto, evitando ser censurado pelo governo da época. Numa cena, Ângela Carne e Osso briga aos socos e pontapés com Flávio Asteca, enquanto fuma um charuto subindo a escada rolante de um

aeroporto (há ruídos exagerados de dor enquanto ela o soca e chuta). Em seguida, entram no banheiro feminino do aeroporto, onde ele lê um jornal (*Folha de São Paulo*) com a manchete: *Delfim Neto: 1969, será o ano de ouro?* Haviam combinado de saírem do país e ela tinha comprado duas passagens, mas desiste e diz que vai para a Ilha dos Prazeres. Andam pelo aeroporto, até o saguão de entrada. Abaixo segue um trecho do diálogo de Ângela Carne e Osso com Flávio Asteca:

Flávio Asteca: – Vem, vem...

Ângela Carne e Osso: – Tô noutra.

Flávio Asteca: – Vem, Ângela!

Ângela Carne e Osso: – O que você quer, Flávio Maya?

Flávio Asteca: – Maya não, ASTECA. E o seu marido debilóide? Decide de uma vez.

Ângela Carne e Osso: – Você me quer? Quer Ângela Carne e Osso só pra você?

Flávio Asteca: – Vem, Ângela!

Voz em off: – As aventuras sexuais de Ângela Carne e Osso, uma das dez mais megalomaniacas.

No banheiro feminino no aeroporto, enquanto ele lê o jornal.

Ângela Carne e Osso: – Aqui estão as passagens, a sua e a minha, mas eu não vou mais, vou ficar no Brasil.

Flávio Asteca: – Isso aqui está impraticável.

Ângela Carne e Osso: – Você tem que se mandar para fora do país. Eu vou passar o fim de semana na Ilha dos Prazeres.

Flávio Asteca: – De novo, aquela depravação. Só dá louco e imbecil lá.

Ângela Carne e Osso: – Depois de você, não dá pé, eu quero mais é ser bacana, só dá trabalho, esse fim de semana vou me dedicar aos boçais. É mais fácil.



**Figura 39 e 40.** Fotograma Flávio Asteca (Stênio Garcia) combinando de fugir do país com Ângela Carne e Osso (Helena Ignez) no aeroporto, em *A Mulher de Todos*.

Figurante: – Meu Deus! Um homem no banheiro das mulheres.

Eles estão fora do banheiro andando pelo aeroporto.

Flávio Asteca: – Mulher dá à luz a um peixe. 5ª guerra mundial à vista. Antropófagos invadem a Guanabara.

Nesse pequeno trecho do diálogo acima, há uma brincadeira do diretor, que usa a metalinguagem se referindo ao próprio cinema marginal, herdeiro da subversiva antropofagia oswaldiana:

Ângela Carne e Osso: – Tu me deixes, sou minha... Flávio Asteca, mas eu estou noutra

Flávio Asteca: – Não aguento mais o trabalho.

Ângela Carne e Osso: – Você sabe, Flávio, que eu não sou de ninguém.

Flávio Asteca: – Eu não quero que você fique só, eu te adoro.

Ângela Carne e Osso: – Eu também te adoro.

Flávio Asteca: – Você não vai, eu vou me “mandar”. Por que você não vai?

Ângela Carne e Osso: – Fugir não dá pé, Flávio Asteca. Daqui pra frente vou me dedicar aos boçais.



**Figura 41 e 42.** Fotograma de Ângela Carne e Osso (Helena Ignez) com Vamp (Antonio Pitanga) num encontro amoroso, em *A Mulher de Todos*.

Ângela se encontra com Vampiro e sai com ele de carro, e Flávio Asteca vai até um telefone público para encomendar um atestado de óbito. Enquanto espera, encosta-se em uma grade com aviões ao fundo e lê as manchetes.

Flávio Asteca no telefone público do aeroporto.

Flávio Asteca: — Na Mooca, cão faz mal a moça. Bancário se atira do 8º andar... Destrua todos os documentos... América do Sol... Consiga o atestado de óbito... Não me envolva no atentado do Mr. Wells... Pode deixar, eu entro em contato... América do Sol.

Flávio Asteca encostado em uma grade no aeroporto, com aviões ao fundo lendo as manchetes dos jornais. Continua no telefone:

Flávio Asteca: — Novo listão à vista... Franco degolado... Mulher dá a luz a peixe... Prêmio Nobel da Paz sai para o Dr. Silvana pela América Latina.

Flávio Asteca sai mancando dos chutes que Ângela Carne e Osso deu nele e joga o jornal pelo caminho, jornais voam pelo chão.

Vampiro “Vamp” (Antônio Pitanga) é rico; muito rico, segundo ele; o único negro milionário do Brasil e amante de Ângela Carne e Osso. Esse personagem levanta a questão racista, sempre omitida pela sociedade brasileira, mostra um estereótipo do negro rico no Brasil, que é traficante de drogas, ladrão, ou conseguiu esse



**Figura 43 e 44.** Fotograma de Polenguinho (Renato Corrêa e Castro), capanga de dr. Plirtz (Jô Soares), recebendo instruções para seguir Ângela Carne e Osso e executando o serviço, em *A Mulher de Todos*.

dinheiro de forma ilícita, uma concepção herdada do período da escravidão. Outro fato curioso desse amante revela-se na cena de sexo entre o casal: eles chegam aos extremos, a ponto de um morder o outro até arrancar sangue. A deglutição de carne humana se refere novamente à Antropofagia, como citado anteriormente, uma das influências de Sganzerla.

Eles estão na entrada do aeroporto e Ângela se encontra com Vampiro. Ângela sai com ele de carro.

Ângela Carne e Osso: – Olha quem tá aí. Vampiro.  
Tudo bem, Vamp?

Vampiro: – Claro, eu sou o único negro milionário do Brasil. Eu sou o maior. Você dirige?  
Ahhhhh!!!! (ele dá um grito que se junta ao som de um avião decolando).

Outro personagem é Polenguinho (Renato Correa de Castro), detetive contratado por Dr. Plirtz para saber quem é o amante de Ângela Carne e Osso e que acaba ficando “gamado” por ela, chantageando-a em troca de sexo. É um detetive particular emocionalmente carente, que vê na possibilidade de possuir uma mulher como Ângela algo como acertar na loteria. Por ela, fará qualquer coisa. É um personagem corrupto, chantagista e desleal.



**Figura 45 e 46.** Fotografia de Armando (J. C. Cardoso), empregado de dr. Plirtz (Jô Soares), num encontro sexual com Ângela Carne e Osso (Helena Ignez), em *A Mulher de Todos*.

Armando (J. C. Cardoso), ambicioso empregado de Dr. Plirtz, jovem desenhista talentoso, copia as histórias em quadrinhos americanas para seu patrão e se torna também amante de Ângela, talvez o único realmente apaixonado por ela. Na sequência final do filme, Dr. Plirtz, representando o governo militar e sua maneira de exercer o controle sobre os pensamentos e a livre iniciativa das pessoas, numa referência às formas de “limpeza” das ideias de pessoas contrárias à política praticada no país, da qual escapavam, no mais das vezes, através do exílio ou da morte, prende Ângela, a esposa adúltera, e Armando, o empregado desleal e rival, pelos pés, a um balão negro que flutua sobre a casa. Os dois gritam, Ângela proclama quem ela é e Armando pede perdão. Dr. Plirtz se regozija de prazer neste ato de vingança.

Ramon, o toureiro (Paulo Vilaça), um falso espanhol, comporta-se como um machão sedutor, ao qual nenhuma mulher resistiria. No entanto, quando Ângela se interessa por ele e demonstra querer se tornar mais íntima, confessa sua aversão ao sexo feminino, revelando-se um homossexual enrustido.

O carona (Antônio Moreira) é um personagem tipicamente errante no filme. Não tem nome, não se sabe quem é, de onde veio e para onde irá, é uma incógnita.



**Figura 47 e 48.** Fotograma de um carona (Antônio Moreira) que Angela Carne e Osso (Helena Ignez) pega na estrada quando ia para a Ilha dos Prazeres, no litoral paulista, em *A Mulher de Todos*.

Ângela e ele fazem sexo e se drogam na beira do mar. Ela injeta heroína em um dos pés do amante e depois em seu próprio braço. A sequência é intercalada por cenas de um cachorrinho preto e branco deitado no chão e de uma criança (filho de Ângela) fumando. No final da sequência, ela e o amante se deitam na areia curtindo a “onda” (do mar e das drogas) e depois ele aparece sozinho rolando à beira das águas do mar, aparentemente morto por *overdose*. O carona é uma citação explícita aos personagens de filmes do gênero *road movie* do cinema norte-americano.

O naufrago Lulu, o anárquico (José Agripino), é um terrorista, político da esquerda radical, comunista; o corpo estranho, como um vírus ou um ser mítico, guerreiro que surge do mar em um pequeno barco. Exemplifica os tipos revolucionários que existiam na época da ditadura: pobres, sem recursos, caóticos, pouco fizeram para que ocorressem mudanças verdadeiras na política militar. Eram jovens idealistas que muitas vezes não sabiam exatamente no que estavam se envolvendo. A sequência em que ele aparece começa com Ângela dançando numa praia deserta. Ela se agacha num canto e urina, olha de um lado para o outro e observa se está sozinha, então tira a roupa para ir nadar nua. Há um corte seco para uma revista *playboy* sendo folheada por um homem que está de pé sobre uma canoa improvi-

sada. Ele a vê nua e salta da canoa pro mar em direção a Ângela, os dois conversam e fazem sexo, depois ele, nu, nada mar adentro, volta para seu barquinho e segue a viagem, errando pelas correntezas do mar, sem destino e em busca de um ideal político.

Lulu, o anárquico folheando revistas pornográficas, diz em voz alta:

– Prefiro essa... Ahhh, é bem antiga... Ahh, olha só... Ahh, fico louco.

Ângela Carne e Osso: – Quem é você?

Lulu, o anárquico: – Mais um falido em transatlântico. Sou um dos naufragos do Titanic. E você, quem é?

Ângela Carne e Osso: – Sou Ângela Carne e Osso, a ultra poderosa inimiga número um dos homens... A ultra poderosa número um dos homens.

Lulu, o anárquico: – Estou fugindo da polícia mexicana, fui sem querer envolvido no tráfico de armas, pelo meu amigo naufrago do Egito.

Ângela Carne e Osso: – O que você veio fazer aqui na Ilha dos Prazeres... Ahn!

Lulu, o anárquico: – Vim arrumar passaporte para me mandar para Bolívia.

Ângela Carne e Osso: – Qual é a sua verdadeira identidade?

Lulu, o anárquico: – Lulu, o anárquico. Vou pegar meu submarino atômico afundado aqui na Ilha dos Prazeres, antes de ir para Bolívia, Ângela. Sabe, a partir de hoje acho que eu vou seguir o teu conselho. Vou deixar de ser um falido transatlântico para ser um nudista profissional. O que você acha... Ahhhhh! Você é o máximo, Ângela, o máximo, o máximo.

Ângela Carne e Osso: – Sei que sou a maior. Tchau... Onassis querido, tchau.

## COPACABANA ME ENGANA

Outro filme que apresenta também um bom exemplo de personagem errante é *Copacabana me engana* (1969), de Carlos Antônio Fontoura. Marquinhos (Carlo Mossy), jovem de classe média que mora com a família em Copacabana, faz cursinho para tentar o vestibular, mesmo não tendo certeza do que quer. Acorda tarde, passa os dias assistindo à TV, num vácuo existencial. Passa as tardes olhando pela janela do apartamento para os outros vizinhos do edifício em frente e à noite sai com amigos, tão perdidos quanto ele, criando balbúrdia pelas ruas. Rapaz bonito, forte e simpático, ele tem um caso com uma vizinha, Irene (Odete Lara), solteira que vive sozinha. Marquinhos não possui características de herói nem de anti-herói. Caracteriza-se pela sua nulidade. Por isso, por mais que tentemos sentir algum vínculo empático pelo personagem e nos identificar com ele, no decorrer da narrativa a sua falta de ação e insistente apatia cria em nós um desinteresse. O personagem é oco, sua existência na história é desnecessária, um errante em todos os sentidos, sem sentimentos, sem objetivos, não faz nada, além de percorrer os fotogramas da película, uma versão masculina de Sônia Silk.

## CAPÍTULO 4

### 4.1 A ERRÂNCIA NARRATIVA

A errância também pode ser percebida no **processo narrativo** dos filmes analisados. É visível em função do uso excessivo de planos sequências, repetições de planos e diálogos, que desconstroem e esticam o tempo, amplificando-o, fazendo-o ir além do tempo “real” e até tornando-o mais lento que o tempo natural. Sem a preocupação de utilizar vários cortes de cenas entrecortadas a fim de criar uma narrativa linear entre as sequências chaves, ou aquelas que definiriam e nos levariam ao entendimento da história, os diretores desse período trabalham de outra maneira. A ideia era subverter a linguagem tradicionalmente utilizada pelo cinema comercial e conseguir transmitir a mensagem a que cada um se propunha. Normalmente, num filme de narrativa convencional ou clássica, existe uma série de sequências chaves consecutivas que nos fazem entender a história. Por exemplo, no filme *O patriota* (2000) (*The patriot*), de Roland Emmerich, sobre a guerra de independência dos Estados Unidos, para mostrar o transporte de uma mensagem que o general inglês precisa mandar para um de seus capitães que se encontram no campo de batalha, o diretor utiliza a seguinte sequência de planos: primeiro, o general entrega um papel com a mensagem a um mensageiro; em seguida, este aparece ao longe, montado no cavalo percorrendo um campo sob uma forte neblina; desce do cavalo; e finalmente, entrega a mensagem a um dos capitães ingleses dentro de uma barraca de acampamento militar. Isso ocorre muito rapidamente, com a intenção de não formar um buraco na narrativa e criar uma continuidade de ação suave e compreensível. Ismail Xavier explica:



**Figuras 49 e 50.** Fotogramas de Sônia Silk (Helena Ignez) descendo a favela em *Copacabana Mon Amou*

Para os mais radicais na admissão de uma pretensa objetividade do registro, cinematográfico, tendentes a minimizar o papel do sujeito no registro, a montagem será o lugar por excelência da perda de inocência. Por outro lado, a descontinuidade do corte poderá ser encarada como afastamento frente a uma suposta continuidade de nossa percepção do espaço e do tempo na vida real (aqui estaria implicada uma ruptura com a semelhança). Veremos que tal “ruptura” é perfeitamente superada por um determinado método de montagem, com vantagens no que se refere ao efeito de identificação.<sup>35</sup>

Quando Sonia Silk, em *Copacabana, Mon Amour*, aparece em diversas cenas caminhando por um longo tempo, sem que nada aconteça além disso, a ação aqui não pretende nada revelar, além de provocar no espectador um desconforto, de certa forma até tedioso, numa cena longa e sem propósito objetivo, e criar um devaneio que o faz ir além do que ali é exibido. Em outra cena, Sonia Silk desce as ladeiras da favela em que mora para ir trabalhar. São várias sequências semelhantes, fazendo parecer que ela percorre um longo caminho até sair da favela. Ela para e conversa com vários vizinhos, mas o diálogo com as pessoas não é ouvido. Demora-se num mirante e aprecia o Rio de Janeiro abaixo, enquanto um narrador descreve a origem ancestral da personagem, mas mesmo assim nada de relevante é exibido. Ao mesmo tempo, em outros pontos do filme, as sequências

<sup>35</sup> XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 17.



**Figuras 51 e 52.** Fotogramas do assassinato de dr. Grilo, (Paulo Villaça) cometido por Vidimar (Othoniel Serra), e Sônia Silk (Helena Ignez) em *Copacabana Mon Amou*.

chaves, ou aquelas que nos fariam entender a história do filme, são mostradas num tempo curto, cheio de cortes, onde a ação é bem objetiva, com poucos rodeios. Vemos isso claramente quando Sonia Silk mata o patrão de seu irmão. A cena é muito rápida, com cortes abruptos, dificultando às vezes o entendimento do que está acontecendo.

Ao fazer isso, o diretor ludibria o espectador, fazendo-o perder-se em um devaneio visual e acreditar que esse é o ponto crítico do filme, mas essa maneira diferente de narrar uma história nos leva a muitos momentos de estupefação e desconforto, o que gera no público um distanciamento, lembrando-o de que está diante de uma representação da “realidade”, atípica numa narrativa clássica e semelhante ao proposto pelo *Teatro épico* de Brecht. Cao Guimarães, cineasta contemporâneo, comenta:

Ação não é simplesmente alguém atirando no outro ou correndo atrás do outro; se você filmar uma estrada vazia, onde a neblina está cruzando a estrada é uma ação, o grão pulsando na imagem é uma ação, uma formiga cruzando o asfalto ou um grilo cruzando o asfalto é uma ação, tudo é uma ação, só que, na nossa época, tudo é tão rápido, tão veloz, e a gente é tão direcionado para uma montagem histérica, quase que uma velocidade atroz, que não permite ao espectador participar na criação do filme, não só participar ou perceber o mundo. Uma outra forma, com o tempo mais dilatado, tudo tem que ser, ou seja, aparentemente não está acontecendo nada na viagem, mas sempre está acontecendo alguma coisa, as coisas sempre estão mudando, o cinema é movimento o

tempo inteiro, o cinema é esculpir o tempo, como diz Tarkovski, então o que é o tempo cinematográfico?<sup>36</sup>

Rogério Sganzerla conta uma história de folhetim policial, em *Copacabana Mon Amour*, mas a narração e a montagem do filme são feitas de uma forma aparentemente caótica. É ignorado o uso da montagem clássica, a qual respeita as regras de continuidade, que são uma sucessão de planos e sequências encadeadas de forma a tornar a história compreensível. Xavier explica exatamente como isso acontece:

As famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a “descontinuidade visual elementar” numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*. O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível.<sup>37</sup>

Eisenstein, em sua montagem de atrações, uma forma diferente da narrativa clássica para se contar uma história, utiliza-se de planos com imagens simbólicas que são unidas em nosso cérebro, à medida que o filme corre a vinte e quatro quadros por segundo, criando uma terceira imagem com outro significado, proporcionando o sentido pretendido para as sucessões dos planos. Eisenstein teve a intenção de atingir determinados ideais (revolucionários, transformadores da consciência do público, ativadores mais da reflexão crítico-criativa que da pura emoção, a catarse) e outros procedimentos (choque entre planos, conflito no interior do plano, montagem por atrações). Dessa forma, Eisenstein estabelece uma ruptura com a montagem clássica, segundo Xavier:

<sup>36</sup> GUIMARÃES, Cao. Sobre a errância no filme *Andarilho*. [maio 2009]. Entrevistador: Adriane M. Puresa Fonseca. Belo Horizonte, celular, duração 0:30 min.

Um novo método emerge – montagem livre de efeitos (atrações) independentes, arbitrariamente selecionados (fora dos limites da composição dada e das ligações entre as personagens advindas da história); livre, mas não sem uma visão que estabelece um certo efeito temático final – montagem de atrações. (“Montagem de Atrações”, em *The Drama Rewiew*, março 74, p. 79)<sup>38</sup>.

Sganzerla, ao “perverter” esses dois tipos de montagem ao mesmo tempo em que se utiliza delas, cria uma terceira forma de construir um filme, a narrativa errante, que, pela diferença e novidade, dificulta a nossa compreensão. *Copacabana Mon Amour*, *O Bandido da luz vermelha*, *Sem essa Aranha* e *A mulher de todos*, de Sganzerla, *Bang Bang* de Andrea Tonacci, *Copacabana me engana*, de Antônio Carlos Fontoura, são alguns dos filmes em que fica evidenciada a narrativa errante.

O cinema a que o espectador já havia se habituado é “deturpado” de forma a obrigá-lo a manter um distanciamento da história, sem identificação, para gerar, então, uma reflexão, ora estética, ora ideológica, aos moldes de Brecht. As sequências são interdependentes, não seguem uma lógica narrativa, não existem elos entre um plano e outro. O sentido do filme se dá através de partes que se complementam pela repetição de imagens, de diálogos, de vozes em *off* ou de trilha sonora em momentos alternados, forçando uma intercambialidade. Aparentemente se assemelha à “montagem de atrações” de Eisenstein, mas não contribui para enfatizar a ação, mas sim para esvaziar a dramaticidade da cena. Segundo Ismail Xavier, o Cinema Marginal:

Conta estórias, mas as compõe como música; trabalha as disjunções entre os procedimentos fílmicos (enquadramento, montagem, trilha sonora) e a ficção, ora retira a ação dramática do foco, a sonega ao

<sup>37</sup> XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 23.

<sup>38</sup> XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 107.

espectador, definindo uma poesia do espaço *off* (fora do campo de visão) e do tempo *off* (dá nova função à elipse narrativa, ao salto do tempo). Ora dá uma impositação especial ao fato de a ação dramática encontrar-se no centro, pela duração da imagem desconfortável, pela rigidez do enquadramento fixo ou a regularidade impassível do movimento de câmara. Cinema de simetrias, construções em abismo (o filme dentro do filme), seu estranhamento da imagem se articula a um tratamento do som que procura novo sentido para ouvir no cinema.<sup>39</sup>

Tudo isso dá à história um sentido, essa montagem errática que faz os planos correrem num fluxo não linear, mas alternados e repetitivos, cria uma narrativa caótica, randômica,<sup>40</sup> um quebra-cabeça em nosso cérebro, que é resolvido após um tempo de reflexão. São filmes que voltam à nossa memória o tempo todo, como uma provocação, um enigma que deve ser resolvido.

Os filmes de Godard não apresentam mais aquele tipo de espetáculo cuja imagem se oferecia como uma transparência reveladora dos fatos. Ele utiliza-se, de um modo crescente, de um universo visual heterogêneo, composto de diferentes materiais, e avança decididamente rumo à descontinuidade do cinema-discurso. A câmera do cinema moderno não mais se esconde, mas participa abertamente do jogo de relações que dá estrutura aos filmes. Os atores não mais pretendem ignorar a presença do equipamento de filmagem e sua ação deixou de ser “*mise-en-scene*” tradicional. Agora, eles encaram o evento acontecer diante da câmera, de improviso, e encaram a objetiva dirigindo-se diretamente à plateia.<sup>41</sup>

No início de *Copacabana Mon Amour*, essa montagem caótica já aparece muito bem exemplificada. Depois dos créditos, que são exibidos de forma pouco caprichosa, logicamente proposital, aparece um plano do Pão de Açúcar no Rio de Janeiro, seguido de um corte seco para o rosto de uma mulher loura (plano rapidíssimo,

<sup>39</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 78-79.

<sup>40</sup> N. A. Randômico é um o termo, comumente utilizado em informática, que significa um modo aleatório de se acessar dados eletrônicos em um computador, que se aplica muito bem no contexto usado neste trabalho. A montagem errante é exatamente isso, randômica, as cenas aparecem quando são necessárias, a fim de infligir no espectador uma reação.

<sup>41</sup> XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 117-118.



**Figura 53 e 54.** Fotogramas de Sônia Silk (Helena Ignez) sob possessão espiritual, sendo benzida por Joãozinho da Gomêia, em *Copacabana Mon Amour*

dura praticamente uma piscada de olhos). Na próxima imagem, um plano sequência, essa mesma mulher se encontra de pé, com olhar catatônico, sendo benzida por um pai-de-santo. Este usa como objeto de benzedura uma galinha viva, rodopiando o animal em torno da mulher ao mesmo tempo em que a câmera também se move de forma giratória. Cria-se um distanciamento da "realidade" que a cerca, projetando e expressando um estado metonímico de errância: o seu transe literal pelo transe figurado que aparece como motivo formal em todos os níveis. Segue o plano de diversas pessoas paradas no alto do morro, olhando para algo que não se sabe o que é. Depois corta para o enquadramento de um varal de roupas e finalmente para o plano de uma senhora gritando e xingando seus filhos.

O que foi descrito, a princípio, é uma sequência de imagens convencionais e nos faz aguardar um desenlace, que surpreendentemente não acontece. Pelo contrário, uma sucessão de planos desconexos é encadeada de maneira a confundir nossa compreensão da história. Essa forma randômica de narrar cria um ritmo diferenciado do que comumente é visto no cinema. A sequência da benção é longa e demorada, nos deixando tontos e atordoados como o personagem, com o qual não há uma identificação. O plano do grupo em cima do morro mal é percebido, muito

menos o do varal de roupas. Os personagens são párias sociais, estranhos, impossibilitando-nos de sentirmos empatia ou qualquer tipo de ilusão catártica. Cao Guimarães, cineasta brasileiro, nos dá um exemplo de como isso pode acontecer, ao descrever o que ele espera que um filme dele suscite no público:

Eu gosto muito da ideia de abrir o filme para o espectador ser co-autor do filme, contribuindo. O espectador tem que ser ativo e não passivo, tem que participar da criação do filme, o filme tem que ser vários filmes na cabeça de cada um, entendeu? Eu odeio uma historinha onde você começa a ver e já sabe como vai terminar, um filme assim para mim é terrível. A maioria dos filmes são assim, já começa a direcionar o espectador para determinada sensação, agora você chora, agora você ri, agora você não sei o quê. Prefiro muito mais um estranhamento, algo que deixa a interpretação muito mais aberta. Isso que eu acho interessante no cinema de alguns autores que eu gosto, geralmente a dilatação do tempo, o filme com um o tempo mais dilatado me permite maior observação, contemplação e deixa que o pensamento flua dentro de uma cena, como: Gus Van Sant, Tarkovski, cinemas mais dilatados nesse sentido.<sup>42</sup>

O Cinema Marginal desenvolveu outra forma narrativa, outros programas de ação (seguindo o raciocínio de Pareyson<sup>43</sup>), que se revelam, num dado momento, como soluções para seus processos criativos e que, a exemplo de Aristóteles e sua herança, podem inspirar e guiar gerações futuras.

<sup>42</sup> GUIMARÃES, Cao. *Sobre a errância no filme Andarilho*. [maio 2009]. Entrevistador: Adriane M. Puresa Fonseca. Belo Horizonte, celular, duração 0:30 min.

<sup>43</sup> PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

---

## CAPÍTULO 5

### 5.1 A ERRÂNCIA E O ESPECTADOR

Neste capítulo, voltamos à questão de Brecht e seu *Teatro Épico*, mostrando sua relação e estabelecendo suas influências nos diretores do Cinema Marginal.

Quando se assiste pela primeira vez a um filme do Cinema Marginal, a maneira estranha como a história é contada nos incomoda de tal maneira que não sabemos exatamente como agir, temos vontade de levantar e ir embora; mas ficar e assistir é um desafio, precisamos saber e entender que tipo de filme é esse. À medida que os planos vão se sucedendo, tendemos a divagar sobre certas imagens e sons, o que nos faz perder outros trechos, nos deixando desorientados.

Como Brecht, os diretores do Cinema Marginal também queriam romper a estrutura aristotélica e a identificação catártica, a qual comumente é utilizada no cinema comercial a fim de criar uma empatia com o público. O espectador não deveria encarnar o personagem. A ideia era um público ativo, observador, que refletisse sobre o que vê. Que pudesse entender as metáforas e alegorias usadas, uma maneira semi-velada de mostrar o que pensavam. Existia uma necessidade de não se comprometerem, naquela época, com os censores de um governo militar, pois dizer algo abertamente era perigoso. Segundo Xavier:

O mundo em que se movimenta o “passageiro” é um labirinto e só não se faz drama porque sua norma, no plano diegético, é a inconsequência. O ar irônico, imperturbável, deste “homem comum” face ao absurdo das peripécias é resposta que revela certa afinidade com este mundo serial desconexo: ele se ajeita a tudo, absorve cada recomeço com certo descompromisso. Está e não está. [...]. Seu à vontade a cada passo atesta sua cumplicidade com as regras, o

que o isenta da tensão e desconforto que atinge a platéia às voltas com o quebra-cabeça.<sup>44</sup>

*Sem essa, Aranha!*, dirigido em 1970 por Rogério Sganzerla, que também escreveu o roteiro e divide a montagem com Júlio Bressane pela produtora Belair, e *Bang Bang*, de Tonacci, são exemplos de como o Cinema Marginal foi influenciado pelas teorias do *Teatro Épico* de Brecht.

O diretor utiliza em *Sem essa, Aranha!* apenas dezessete planos sequências, alguns com mais de dez minutos de duração. Rompe-se com a forma convencional do cinema clássico. A construção desses filmes se faz pela montagem vertical, onde as sequências são independentes umas das outras, não existindo uma continuidade evidente. São desligadas entre si, a lógica narrativa não está aparente, causando um efeito de estranhamento e distanciamento, diante do qual o público não consegue criar identificação com o que está vendo, e mantém-se ciente de que vê uma ilusão.

Em *Bang Bang*, vemos também essa quebra estrutural na montagem, deixando o espectador à deriva, num estado de errância. Xavier acredita que:

Se há sempre na comédia um bode expiatório, em *Bang Bang* esta se faz às expensas do espectador. Este encontra na experiência da sala escura uma espécie de radicalização do desconcerto que o pode assombrar no cotidiano. A instituição do cinema não lhe oferece, aqui, a ilha de segurança procurada. [...] num contexto em que os termos de sua “conversa” estão em crise, exigem um novo aprendizado e uma nova atenção aos processos. Neste sentido, é do espectador a errância mais radical, a tarefa de localizar-se, encontrar o difícil ponto de ancoragem.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 263.

<sup>45</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 262.



**Figura 57 e 58.** Fotogramas dos meliantes. Da esquerda para a direita: travesti/bicheiro (Abraão Farc), homem (Paulo César Pereio), cego (Ezequias Marques), travesti/janota (José Aurélio Vieira), em *Bang Bang*.

O personagem que Paulo César Peréio interpreta em *Bang Bang*, tem duas personalidades, que atuam em duas instâncias. Ora ele é um “passageiro” dentro de um táxi, um pouco irritado, um sujeito comum que causa um reconhecimento. O espectador se reconhece na cena, identifica uma realidade, um sentimento ou uma atitude que lhe parece familiar, ao mesmo tempo sente alívio em não fazer parte do que vê, criando uma catarse. “Esta sublimação leva o espectador a apropriar-se do ego do personagem e a reencontrar uma parte recalcada ou complementar do seu antigo ego (infantil essencialmente)”.<sup>46</sup> Ora esse personagem é um homem que usa uma máscara de macaco, tem três companheiros meliantes e esquisitos: um é cego e atira para qualquer lado a esmo; o outro é um janota que depois se traveste de mulher; e um, com jeito boçal, também é visto travestido de mulher. São personagens que mudam sua caracterização no decorrer do filme. Xavier descreve que:

Em *Bang Bang*, o vazio desta identidade do “passageiro”, ou suas máscaras grotescas, bloqueiam o processo de identificação; e seu gesto final de ostentação da sua distância deixa bem claro que a aflição diante de uma desagregação do mundo figurada na tela é um problema do espectador. O toque de agressão se mostra aqui embaçado no riso e nada de funesto se estabiliza na imagem; tal estrata-

<sup>46</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.



**Figura 55 e 56.** Fotogramas da sequência do táxi e do homem com máscara de macaco, tomando leite de magnésia e cantando no banheiro, em *Bang Bang*.

gema, no entanto, não inclui o mal-estar, pois o jogo que instala supõe a ruptura com um regime de fruição do cinema.<sup>47</sup>

Essa intenção de evitar que o público crie uma identificação com esses personagens é tão premeditada que um deles é um mágico, existindo apenas para fazer essas mudanças de caracterização e confundir o espectador.

Esses personagens foram intencionalmente esvaziados ao máximo de qualquer coisa, que pudesse ter um significado muito óbvio para permitir a identificação. Se tem um lado que permite essa identificação eu não sei. Por que o macaco? o macaco é exatamente a história do filme “O planeta dos macacos”, não lógica, ele é um animal, uma besta e o Homem também carrega essa besta. Este poder também está no personagem e no fundo todos eles são a mesma história, [...], na época, cada um deles continha os outros, por isso que um é a mãe de todos, só que cada um expressa uma parte dessa história, narra simbolicamente uma situação, de maneira que não seja possível manter uma lógica, você é obrigado a projetar o sentido para que aquela história continue. O vazio do personagem, na verdade é tudo aquilo que você não põe e que não consegue projetar nele. Se diante de um símbolo o espectador fica neutro, o que falta, não está na falta de sentido desse símbolo, mas na ausência da capacidade de se projetar nesse novo símbolo.<sup>48</sup>

Sganzerla criou “Aranha”, um personagem estranho que não nos permite estabelecer qualquer tipo de identificação. Por si só pode ser considerado

<sup>47</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 262.

<sup>48</sup> TONACCI, Andrea, *Extras: comentários do diretor*. Lume produções Cinematográficas, Heco Produções. São Paulo, 2009,



**Figura 59 e 60.** Fotogramas de Aranha (Jorge Loredo), o exilado, e com suas três esposas, (Helena Ignez, Maria Gladys, Aparecida), em *Sem essa, Aranha!*.

brechtiano. Ele possui entre suas características o vício pelo “jogo do bicho” e a poligamia, vive com três mulheres. Segundo Remier:

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.<sup>49</sup>

Na sequência em *Sem essa, Aranha!* em que as atrizes Helena Ignez e Maria Gladys estão dançando no meio de *stripteases*, num salão de um cabaré muito simples, o câmera não foca a imagem e lembra ao espectador que existe uma encenação. Coloca-o em face da estrutura física do filme e de seus procedimentos técnicos, o impede de decodificar o que assiste. O espectador não consegue reconhecer o que está vendo, não gera identificação, e perde a referência, gerando o efeito de desconstrução.

A desconstrução se opõe radicalmente (embora de maneira lúdica) ao funcionamento global da representação: por exemplo, quando o ator, interpretando, desmonta o cenário e o remonta para outra

DVD, son., duração: 30 min. Coleção Cinema Marginal Brasileiro nº 1.

<sup>49</sup> REMIER, Lion. [http://www.heco.com.br/marginal/filmes/longas/02\\_01\\_32.php](http://www.heco.com.br/marginal/filmes/longas/02_01_32.php) (12 julho de 2006)



**Figura 61 e 62.** Fotogramas de duas esposas (Helena Ignez, Maria Gladys) de Aranha (Jorge Loredo), dançando num cabaré, em *Sem essa, Aranha!*.

encenação, ou quando a cenografia retoma elementos daquilo que o público pode ver da realidade ambiente.<sup>50</sup>

Continuando na mesma cena, as duas atrizes colocam o dedo dentro da garganta para provocar vômito em si próprias, se deslocam para uma janela pondo a cabeça para fora, e ficam um longo tempo cuspidando baba da boca. A praia de Copacabana entardecendo é visível ao fundo. Nessa sequência, Sganzerla utiliza os efeitos teatral e de evidenciação, de Brecht, para salientar a representação do ator, lembrar ao espectador do uso da câmera, e proporciona, através do estranhamento, um distanciamento que permitirá ao público a desalienação daquilo que vê. Para Brecht o exagero na encenação salienta a interpretação, que mais carregada anula a ilusão do “real”, pois lembra ao público que ele não “participa”, que é um espectador. Esse é o *efeito Teatral*, oposto ao *efeito do Real*.

Vemos em outra cena o personagem Aranha, interpretado por Jorge Loredo, em monólogo como se estivesse interpretando para o teatro. Sua fala é impostada e carregada de uma emoção falseada. É visível a ênfase na dicção e a interpretação exagerada que faz criar o *efeito de Evidenciação*. No cinema clássico se isso for

<sup>50</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.



**Figura 63 e 64.** Fotogramas de duas esposas (Helena Ignez, Maria Gladys) de Aranha (Jorge Loredó), dançando juntas e depois vomitando à força pela janela do cabaré, em *Sem essa, Aranha!*.

feito, ficará muito fácil notar o artificialismo da atuação. Pelo contrário, existe uma procura por uma interpretação que pareça a mais natural possível, com pouca ênfase nos gestos e nos diálogos. Na verdade, toda arte em geral tem algo desse aspecto “artificial”, embora em Brecht isso ganhe um destaque especial.

A evidenciação do procedimento estético (seja ele linguístico, cênico ou lúdico) faz sobressair a estrutura artística da mensagem, liberta o sujeito dos automatismos de percepção de um objeto tornado subitamente insólito. O efeito de distanciamento brechtiano não é senão um caso particular, pois a evidenciação é um fenômeno muito mais amplo, próprio da arte em geral.<sup>51</sup>

Essa imagem do abjeto é um símbolo que nos faz refletir sobre o desprezo pela condução política, regras, burocracia, sentido e expressado pelos diretores do Cinema Marginal, que rejeitavam a obrigação de fazer um cinema aos moldes de um governo repressor.

Ainda nesse mesmo plano sequência, a música, até então de uma banda desafinada e sem ritmo, muda para uma canção de Luiz Gonzaga, modificando repentinamente

<sup>51</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

todo o som da sequência, ocasionando surpresa e desconforto, causando novamente um efeito de estranhamento, desconstruindo os elementos da cena. O intuito é explicitar a artificialidade da representação, que é contrária ao *efeito de real*.

O estranho, categoria estética da recepção nem sempre se distingue facilmente de outras impressões como o insólito, o bizarro, o maravilhoso ou a intraduzível palavra alemã, Unheimliche (“a inquietante estranheza”)<sup>52</sup>.

A mudança de música em um plano é um recurso utilizado no cinema para antecipar a entrada da próxima cena, e é exatamente o que acontece, mas o estranhamento acontece pela demora em aparecer a próxima sequência, nos fazendo acreditar que a nova música faz parte da mesma cena e não é a utilização do recurso de antecipação para a próxima ação. “Xavier destaca a descontinuidade da trilha sonora, a imensa colagem totalmente despreocupada com qualquer noção de continuidade almejada pelo cinema clássico”.<sup>53</sup> A nova música que surge é diferente em termos de ritmo e harmonia da anterior, rompendo a forma de percepção dos personagens, que dançavam ao ritmo da outra música. Segundo o cineasta Cao Guimarães:

O primeiro filme do Jim Jarmush [sic] *Permanent Holliday* [sic], é sobre um cara andando o tempo inteiro na cidade. Existe muito trabalho com o som, o som é muito significativo para [sic] construir uma narrativa onde aparentemente nada acontece. No *Andarilho* tem também essas digressões sonoras, nos planos muito longos onde aparentemente nada está acontecendo na imagem, mas no som as coisas vão ocorrendo. O som é um elemento fundamental do cinema, a que ninguém presta muito a atenção, é deixado de lado.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> COSTA, Fernando Moraes da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 178.

<sup>54</sup> GUIMARÃES, Cao. Sobre a errância no filme *Andarilho*. [maio 2009]. Entrevistador: Adriane M. Puresa Fonseca. Belo Horizonte, celular, duração 0:30 min.



**Figura 65.** Fotogramas da primeira esposa (Helena Ignez) de Aranha (Jorge Loredo) dando um beijo na testa de Luiz Gonzaga. **Figura 66** Aranha, caminhando por um quintal discursando para ninguém ao vento, em *Sem essa, Aranha!*.

Sganzerla era também diretor musical de seus filmes, algo que comumente acontecia entre os diretores do Cinema Marginal. Isso permitia aos diretores um controle sobre o som do mesmo modo que era feito com a imagem,

o que suprime a figura do compositor, [sic]. Assim a música do filme reverbera na tela as referências culturais do diretor.[sic] a unidade narrativa que a trilha sonora deve conferir e a ideia da inaudibilidade, segundo a qual a música deve ser colocada de forma que o espectador não tenha dela consciência clara, certamente não se aplica ao filme de Sganzerla.<sup>55</sup>

Finalmente, quando surge a sequência anteriormente introduzida pela música, é revelado um sanfoneiro, Luiz Gonzaga, com várias pessoas reunidas ao seu redor ouvindo-o tocar. Eles se encontram num quintal de uma casa muito simples, que se parece com um pequeno sítio no meio de uma roça. Esse plano faz com que o espectador sintasse aliviado, pois é uma cena familiar e acolhedora e cria o efeito de denegação. Esse termo é emprestado da psicanálise por Brecht e consiste na negação do espectador em estar vendo uma ilusão do “real”.

<sup>55</sup> COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 177

A denegação da identificação permite ao espectador libertar-se dos elementos dolorosos de uma representação, levando estes elementos à conta de um ego infantil anterior, e de há muito reprimido.<sup>56</sup>

Ao mesmo tempo em que a locação alivia, causa também um estranhamento, pois não há qualquer preocupação em preparar o cenário como normalmente acontece no cinema clássico. Nada está arrumado, limpo, perfeito e composto para a cena. Nesse cenário naturalista, a encenação é uma alegoria da miséria e do subdesenvolvimento de nosso país, e o efeito do real é usado para iludir e criar a identificação com o público. A sensação é de ser transportado para a “realidade” física, através de espaços e objetos de cena naturalistas. É uma ilusão na qual os significantes são confundidos com os significados, o espectador se sente muito confortável porque cria uma identificação com o mundo ali representado, correspondendo perfeitamente aos esquemas ideológicos que se dão aparentemente como naturais e universais.<sup>57</sup> Mas as interpretações das atrizes rompem esse momento tranquilizador do mundo ali representado, nessa locação que é deixada como é, com varais cheios de roupas penduradas. Isso obriga a personagem de Maria Gladys a passar sob eles desequilibradamente, enquanto, em outro plano dessa sequência, Helena Ignez vaga com uma cara de lunática pelo terreno, em volta das pessoas que assistem a Luiz Gonzaga tocar. Ela então para em frente ao sanfoneiro e beijalhe a testa. Essa forma cria um distanciamento, colocando o espectador de volta ao lugar de mero observador da situação representada.

O efeito de distanciamento é um processo de encenação que nos obriga, como espectadores, a nos distanciarmos da cena representada, revelando algo mais do

<sup>56</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>57</sup> *ibidem*.



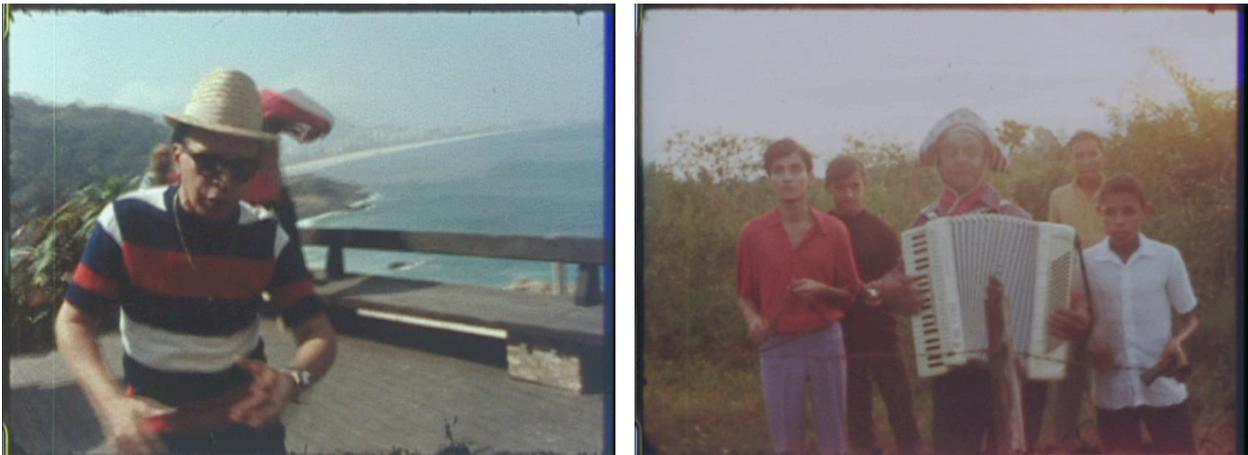
**Figura 67 e 68.** Fotogramas da segunda esposa (Maria Gladys), andando por um terreno cheio de roupas dependuradas no varal e cheio de lixo. Ela grita que está com dor de barriga, em *Sem essa, Aranha!*.

que realmente é mostrado. O distanciamento pode ser usado de duas formas: como princípio estético, que é um procedimento:

que consiste em modificar nossa percepção de uma imagem literária, pois ‘os objetos percebidos muitas vezes começam a ser percebidos por um reconhecimento: sabemos que o objeto se encontra na nossa frente, mas não o enxergamos mais [sic]. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que ela carrega em si, mas criar uma percepção particular do objeto, criar a sua visão e não o seu reconhecimento’. Esse princípio estético vale para qualquer linguagem artística [sic]. A atenção do espectador se dirige para a criação da ilusão, para a maneira como os atores constroem suas personagens (CHKLOVSKI, in TODOROV, 1965, p. 83, 84, 90).<sup>58</sup>

Outra forma de uso do distanciamento é como procedimento modificador da realidade, pois para Brecht, mais que estético, o distanciamento é político, pois cria no espectador uma desalienação ideológica. Transforma a atitude passiva do espectador em uma atitude de crítica, pois permite a ele reconhecer o objeto. Para que isso aconteça, o distanciamento ocorre ao mesmo tempo em vários níveis de representação: através da atuação, o ator mostra o personagem sem encarná-lo; os atores se dirigem ao público, ou deixa-se à vista a construção de um cenário, ou mostra-se o equipamento utilizado para criar a ilusão; a fala do ator, a dicção, não

<sup>58</sup> ibidem



**Figuras 69 e 70.** Fotogramas que mostram Moreira da Silva e Luiz Gonzaga, músicos que fazem parte da cultura popular, em *Sem essa, Aranha!*.

é natural, tende a um ritmo, como num recital; a gestualidade é propositalmente visível, não disfarça a origem social do personagem, *sua relação com o mundo do trabalho, seu gestus*.

O cenário apresenta o objeto a ser reconhecido (ex.: a fábrica) e a crítica a ser feita (a exploração dos operários) (BRECHT, 1967, vol. 15: 455-458). (...) A *fábula* conta duas histórias: uma é concreta, outra é sua parábola abstrata e metafórica.<sup>59</sup>

Em cada sequência, não encontramos a simples obviedade do contar uma história com imagens. O uso da subjetividade visual nos faz refletir sobre o que se quer dizer com imagens tão inusitadas e estranhas. Podemos concluir que naquele momento o nosso país se encontrava em uma situação politicamente delicada, mas esses filmes nos dão um amplo leque de leituras dos significados, independente da época, não apenas sobre seus aspectos negativos, mas também sobre nossa cultura popular; são filmes atemporais.

Em todos os dezessete planos-sequência a identificação estimulada pelo cinema clássico não é encontrada, trazendo para o público uma percepção diferente, a lucidez, o lúdico e a reflexão, típicas de uma narrativa brechtiana. Segundo

<sup>59</sup> ibidem



**Figura 71.** Fotograma da primeira esposa (Helena Ignez) vestida como um orixá africano e da segunda esposa (Maria Gladys) cantando uma marchinha de carnaval. **Figura 72.** Fotograma de um ator (Lelé) completamente histérico e semi-nu gritando como se tivesse sendo atacado, em *Sem essa, Aranha!*.

Rosenfeld, “esta estrutura em curvas permite entrever, em cada cena, a possibilidade de um tratamento diverso do adotado pelos personagens, de acordo com situações e condições diversas”.<sup>60</sup> Isso nos lembra exatamente a mesma estrutura vertical usada por Eisenstein na montagem, mas, como dito anteriormente, os objetivos a atingir com a ação dramática são diferentes e contrários à montagem linear do cinema clássico.

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 dezessete 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”<sup>61</sup>. Um raio X do Rio e da tragicomédia brasileira. ‘O cinema não me interessa, mas a profecia’<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2004.

<sup>61</sup> N.A. Sganzerla faz uma afirmação polêmica e talvez preconceituosa, que, a despeito de vir a ser questionada, foi mantida aqui na íntegra. Por outro lado, parece que, na época em que foi feita essa entrevista, o diretor, sendo jovem, necessitava desesperadamente ser ouvido.

<sup>62</sup> SGANZERLA, Rogério e IGNEZ, Helena. Helena, a mulher de todos e seu homem, entrevista concedida ao jornal Pasquim, Rio de Janeiro, 5/11/1970, nº 33.



**Figura 73** Fotogramas da primeira esposa (Helena Ignez) pisando, esfregando o pé numa imagem de Cristo na cruz.

**Figura 74.** Aranha (Jorge Loredó) com sua primeira esposa à beira duma piscina numa cobertura e uma estranha aranha de plástico, em primeiro plano. Cenas que são exemplos de imagens que causam efeito de estranhamento em *Sem essa, Aranha!*.

Brecht tinha como investigação primordial o contexto histórico, sua percepção e os questionamentos gerados daí,<sup>63</sup> queria modificar a atitude do espectador ativando sua percepção através dos recursos cênicos e representativos já mencionados anteriormente e presentes no Cinema Marginal. Para ele:

O efeito de distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica. [...]. Uma imagem distanciante é uma imagem feita de tal modo que se reconheça o objeto, porém que, ao mesmo tempo, este tenha um jeito estranho (*Pequeno Organon*, 1963, § 42)<sup>64</sup>

Os cineastas do Cinema Marginal também tinham essa mesma atitude ideológica ao produzirem seus filmes, eles queriam elucidar o público diante da situação política em que o Brasil se encontrava, dessa forma usaram dos preceitos de Brecht para fazer transmitir suas ideias. Muitas vezes, a forma de mostrar o que queriam instigava no espectador

<sup>63</sup> HILDEBRANDO, Antônio. Curso *O Distanciamento como procedimento estético e ideológico*. Belo Horizonte, EBA/UFMG. 07 de abril de 2006. (informação verbal),

<sup>64</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva. 1999



**Figura 75 e 76.** Fotogramas de criança (não ator) de uma favela com aparelho na perna, que assistia à cena sendo feita, se afastando da câmera que se aproximava, e de um plano da equipe do filme, refletida num espelho oval. Nota-se Rogério Saganzerla entre os outros na imagem. Cenas que são exemplos do uso de imagens que causam efeito de desconstrução em *Sem essa, Aranha!*.

O riso final que nos aliena ao nos eleger como alvo vem coroar um movimento que permeia todo o filme. Por diversos meios, as situações em si e o modo de apresentá-las sonégam ao espectador os pontos usuais de identificação que trazem para dentro da cena, alimentam o devaneio, a aventura imaginária. Há um constante jogo de frustração que vem da ação truncada, da dissolução dos climas, da falta de consistência flagrante da diegese.<sup>65</sup>

O riso a que Ismail Xavier se refere seria aquele esperado se, no caso, esse filme fosse narrado de forma clássica, seria o riso de um público envolvido pela história, completamente hipnotizado pela ilusão, mas nesse caso esse efeito não acontece, por mais que se espere. O espectador se vê obrigado a sair do seu confortável olhar treinado e passa a procurar como entender o que ele assiste. Isso o deixa cansado e frustrado, pois a identificação não acontecerá, mas pensamentos reflexivos sobre o que se vê, sim.

Essa forma de narrar exige mais do espectador, pois é cansativa de acompanhar, mas é uma tentativa de mudar e fazer de forma diferente. Seguindo esse raciocínio, podem-se pensar certas poéticas do cinema como uma saída para uma

<sup>65</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 261.

espécie de saturação da linguagem cinematográfica. Na História, segundo Walter Benjamin,<sup>66</sup> toda forma de arte um dia chega ao seu momento crítico, necessitando de um novo estágio técnico para se concretizar, pois só assim ela se transforma numa nova forma de arte.

---

<sup>66</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

## CAPÍTULO 6

### 6.1 A ERRÂNCIA EM OUTROS CINEMAS

A errância também pode ser observada em filmes de outras escolas e épocas. Encontramos muitas similaridades entre o cinema Marginal, o *Cinema Novo Alemão* e o *Cinema Underground* norte-americano.

Como no Cinema Marginal, o Cinema Novo Alemão também provoca no público o conceito de errância em alguns de seus filmes. A afinidade entre esses dois movimentos ocorre através das semelhanças estética, narrativas, na concepção dos personagens e no alongamento do tempo de uma ação. Observamos também maneiras parecidas no uso dos longos planos silenciosos, nas cenas de viagens de carro, de trem, de ônibus, bicicletas e qualquer tipo de meio de locomoção, nas cenas de pessoas urinando, defecando ou se masturbando. Buscaram também, a necessidade de levantar questionamentos e mostrar quais são as feridas e o mal presente nas sociedades representadas.

O Novo Cinema Alemão (*Junge Deutsche Film*), nasceu durante o oitavo festival de curtas Oberhausen de 1962. Um grupo de 26 jovens cineastas assinaram um manifesto que propunha romper com as antigas estruturas econômicas de produção de filmes<sup>67</sup>.

O colapso do cinema convencional alemão há muito tempo impede uma atitude intelectual e o rejeitamos em suas bases econômicas. O novo cinema tem, assim, a chance de vir à vida. Em anos recentes, curtas-metragens alemães, realizados por jovens autores, diretores e produtores, receberam inúmeros prêmios em festivais e atraíram

<sup>67</sup> NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene*. São Paulo: Global Editora, 1983, p. 60.

à atenção de críticos de outros países. Esses filmes e o sucesso por eles alcançados demonstram que o futuro do cinema alemão está com aqueles que falam uma nova linguagem cinematográfica. Como em outros países, o curta-metragem na Alemanha tornou-se um espaço de aprendizado e uma área de experimentação para o filme de longa-metragem. Declaramos que nossa ambição é criar um novo filme de longa-metragem alemão. Este novo filme exige liberdade. Liberdade das convenções da realização cinematográfica. Liberdade das influências comerciais. Liberdade da dominação de interesses de grupo. Nós temos ideias intelectuais, estruturais e econômicas realistas sobre produção do Cinema Novo Alemão. Nós estamos prontos a correr os riscos econômicos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo cinema (Oberhausen, 28 de fevereiro de 1962).<sup>68</sup>

O manifesto fez com que surgisse uma nova mentalidade, tinha como objetivo recriar a cinematografia alemã, com novas perspectivas estéticas e ideológicas. Os filmes descreviam uma sociedade alienada, doente, deprimida e traumatizada do pós-guerra, que causara sua submissão aqueles que os venceram: os capitalistas e os comunistas. O filme *Warum läuft Herr R. amok?* (Porque o Sr. R. enlouqueceu?), 1973. de Rainer Werner Fassbinder, exemplifica essa estrutura:

Um desenhista sucumbe à vacuidade absoluta do meio, vacuidade que se torna palpável na cena, sufocante, em que a família reunida na sala, a televisão ligada, entabula uma conversa – improvisada pelos próprios atores – sobre o que possa haver de mais insípido e banal sobre a Terra, levando o pobre homem à loucura, ao crime e ao suicídio.<sup>69</sup>

O Movimento conseguiu inúmeros subsídios e apoios criados pelo governo, nascendo assim o suporte para o seu desenvolvimento. Entre eles estavam: Wim Wenders, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Peter Fleischmann, Werner Schroeter, Jean-Marie Straub, Margarethe Von Trotta, Ulrich Shamoni, Edgar Reitz, Hebert Achternbusch, Reinhard Hauff entre outros

<sup>68</sup> Alexander Kluge, Peter Shamoni, Edgar Reitz, Bodo Blüthner, Boris von Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hansjürgen Pohland, Raimond Ruehl, Detten Schleiermacher, Fritz Schwennicke, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely, Wolf Wirth



**Figura 77.** Fotograma dos viajante (Rüdiger Vogler) defecando em *Im Lauf der Zeit* (No decorrer do Tempo) de Wim Wenders. **Figura 78** Fotograma de Paulo César Pereio (bem pequeno nesse imagem), que depois de correr a toda velocidade por uma estrada de terra, pára defecar no mato em *Bang Bang*.

diretores. O interessante era que cada diretor possuía interesses estéticos e temáticos próprios e não seguiam uma cartilha formal para a elaboração de seus filmes.

*Im lauf der zeit*<sup>70</sup> (*No decorrer do tempo*), 1976, de Wim Wenders. Vários planos evocam o conceito da errância nesse *road movie*, em que dois personagens percorrem de caminhão estradas alemãs. Há uma cena pouco usual que parece produzida para um filme marginal. Um dos personagens pára o caminhão num acostamento no meio da estrada, adentra o mato que a ladeia, sobe um morrinho de terra batida e defeca. Nessa cena, que é mostrada no seu tempo integral, sem cortes, percebemos que o diretor teve a paciência de filmar todo o processo biológico de alívio do ator.

Em *Bang Bang* cena semelhante acontece, quando o personagem interpretado por Pereio aparece dirigindo um *jipe* em alta velocidade em uma estrada de asfalto. A cena fica nesse plano por um tempo longo, pequenas variações de enquadramento

<sup>69</sup> NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene*. São Paulo: Global Editora, 1983, p. 66.

<sup>70</sup> Reis da estrada (título em inglês) enfoca a relação desenvolvida entre dois homens - o consertador de projetores de cinema, Bruno, e o suicida, Robert - em sua viagem de caminhão pelas estradas empoeiradas ao longo da fronteira entre Alemanha Oriental e Ocidental. Solitários e introspectivos, ambos anseiam pela companhia de mulheres. No final de sua jornada, eles encontram conforto no fato de que "no decorrer do tempo" (título em alemão), suas vidas tomaram alguma forma e significação. [http://www.wimwenders.com/movies/movies\\_spec/kingsoftheroad/kingsoftheroad.htm](http://www.wimwenders.com/movies/movies_spec/kingsoftheroad/kingsoftheroad.htm).

---

acontecem, à medida que a câmara em *traveling*, também em alta velocidade, segue o movimento do carro e o som que acompanha é de uma música que dá a ideia de ação, como num filme de James Bond. Depois é feito um corte para um plano em câmara fixa em que o *jipe* passa, segue um pouco por uma estrada de terra, entra no meio do mato rasteiro, pára, o personagem sai do carro e vai até uma pequena árvore e urina. Uma *gag* visual que exemplifica acontecimentos do nosso dia-a-dia e as necessidades humanas básicas, mostrando a realidade não pela ilusão, mas pela encenação daquilo que é desprezado e considerado pelo cinema comercial antiestético e sem sentido de aparecer numa história. Afinal para que interessa ao espectador ver um personagem defecando ou urinando num filme?

Nos Estados Unidos, na década de 1960, houve tentativas de romper o sistema de produções dos grandes estúdios de cinema através da produção independente de filmes, pessoas que desejavam constituir o próprio esquema de realização de filmes conseguiram fundos para investir nas próprias produções, através de bancos e do capital privado. John Cassavetes, Irvin Kerschener, Roger Corman, Denis e Terry Sander foram alguns dos diretores e produtores que apareceram a partir desse nova estrutura de produção. Infelizmente essa "revolução" rapidamente se dissipou, pois ficou evidente que eles dependiam de Hollywood para fazer a distribuição de seus filmes, logo eles foram absorvidos pela indústria de cinema norte-americana. O positivo dessa investida foi que se criou um novo caminho para a produção de filmes que não necessitariam do crivo de Hollywood. Por isso, atualmente existe uma produção muito grande de filmes independentes. Produtores não Hollywoodianos promovem diversos festivais pelo país, entre eles o *Sundance Independent Film*, que cria espaço para o aparecimento de novos filmes, diretores e atores.

---

*Easy Rider* (Sem Destino), 1969, de Dennis Hopper, ator na época de pouca expressividade, foi produzido pelo referido Hopper junto com Peter Fonda. Com um pequeno orçamento, teve sua receita ultrapassada em cem vezes o investimento, seu sucesso foi tão fenomenal que revelou a Hollywood um novo gênero, os *road movies*, voltado para um mercado constituído por uma juventude que surgiu com a contracultura da década de 1960.

Sempre existiram diretores que buscavam experimentar novas linguagens dentro do Cinema e nos Estados Unidos isso também acontecia, mas esses ficavam totalmente à margem de Hollywood e faziam um Cinema Underground. Aproveitando o "boom" das produções independentes, surge um grupo, na década de 1960, identificado como *New American Cinema*, cujos integrantes publicaram manifestos e se organizaram, intencionavam criar um cinema americano que fizesse oposição a Hollywood, tanto temática como esteticamente.

No fim da década o "*New American Cinema*" não encontrara as massas que não tinham pressa de se afastar de Hollywood. Ele conheceu seu apogeu com a celebridade de alguns filmes de Andy Warhol (*Trash*, *Heat*), difundidos em Nova York e outras grandes cidades.<sup>71</sup>

John Waters, influenciado por essa estética produziu *Pink Flamingos* em 1972, que tem muitas semelhanças com os filmes do Cinema Marginal, como *Os monstros de babaloo*, 1970, de Elyseu Viscondi, na sua narrativa e na forma como o diretor ambienta e dirige os atores. O filme versa sobre um travesti que tem a fama de ser o mais marginal dos marginais e tem arquirrivais que tentam, por toda a história, tomar-lhe o "trono" de "pior" de todos. O personagem central, conhecido como

<sup>71</sup> HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 57



**Figura 79.** Fotografia da mãe (Mink Stole) de *Divine* comendo ovos sentada em um berço em *Pink Flamingos* (Pink Flamingo) de John Waters **Figura 80.** Fotografia da mulher de Babaloo (Wilza Carla) comendo sardinha com pão em *Os monstros de Babaloo* de Eliseu Visconti

*Divine* (um travesti na vida real), reside com sua família desajustada em um trailer. Seu irmão é tarado sexual e sua mãe é uma senhora que vive num berço e só gosta de comer ovos e é apaixonada pelo entregador que lhe traz as preciosas iguarias. Esta foi uma das primeiras produções do diretor, que fez um filme com aspecto caseiro, usa câmera na mão, não atores e atores “ruins”. O filme tornou-se polêmico por causa de um plano-sequência, em que o protagonista vê um cachorrinho defecar na rua, coleta o excremento do animal com as mãos, coloca no interior de sua boca e sorri. Existem várias outras cenas, também de gosto duvidoso como essa, que exibe um aspecto errante. Entre elas, *Divine* caminha por vários quarteirões, virando muitas esquinas, inicialmente parece que procura algo em uma loja, mas não, de repente sai e passa por um beco entre duas casas, agacha, urina, levanta e sai andando, como se fosse algo muito natural.

*Strangers than Paradise* (Estranhos no paraíso), 1982, de Jim Jarmusch, um *road movie* urbano levado ao extremo em termos de conceito de errância. Não há uma história objetiva, trata-se da relação de três indivíduos, filhos de imigrantes, que não têm muito o que fazer: dois amigos que vivem de jogar em corrida de cavalos,

de cachorros, ou o que aparecer. A prima de um deles, que veio da Hungria, chega para trabalhar nos Estados Unidos como garçõete. O filme é construído com planos de tempo estendidos e mostra a vida pouco interessante desses personagens. Para enfatizar essa apatia, numa sequência de viagem, o diretor mostra apenas um plano fechado dentro do carro dos três personagens em silêncio ou com diálogos casuais, criando um ambiente claustrofóbico e tedioso, completamente oposto aos planos gerais de um *road movie*, em que a estrada é a locação dominante. Isso permite uma narrativa arrastada, o efeito de distanciamento aparece e o espectador é induzido a reflexão, pois necessita entender o objetivo da cena. O que mais incomoda nesse filme e como acontece no cinema Marginal, é o tempo excessivamente longo das sequências. Esses filmes ficaram conhecidos como filmes hiperrealistas pelos longos planos-sequência onde as ações ocorriam sem o uso de elipses temporais ou seja, a ação levava exatamente o tempo que deveria ter.

Um exemplo semelhante desse tempo estendido, também acontece em um plano-sequência de quase quinze minutos em *Bang Bang*. Um homem com máscara de macaco (Pereio), num banheiro, se barbeando e fazendo sua higiene pessoal em frente a um espelho enquanto cantarola.

Esses filmes independentes e experimentais americanos e alemães, utilizaram o tempo estendido e dilatado da mesma forma que o cinema Marginal, reforçando a errância da narrativa e dos personagens. O recurso de prolongar do tempo dos planos, nos obriga não apenas a observar o que o personagem está fazendo de forma mais detalhada, mas também o que está à sua volta e como o *décor* foi construído. Passamos a notar a locação, as roupas, os objetos de cena e vários



**Figura 81 e 82.** Fotograma da chegada do amigo Eddie (Richard Edson) jogador de cavalos e cachorro em *Strangers than Paradise* (Estranhos no Paraíso), de Jim Jarmusch e fotograma dos bandidos excêntricos em *Bang Bang* de Andréa Tonacci.

outros detalhes, de maneira que o ilusionismo é deflorado e o efeito de “realidade” é quebrado, constituindo este um recurso estético reflexivo, que impede a catarse do espectador. Podemos ainda citar dois filmes franceses que contém também essa estrutura, seriam: *Pierrot le Fou* (O demônio das onze horas), 1965 de Jean-Luc Godard e *Ascenseur pour l'échafaud* (Ascensor Para o Cadafalso), 1958 de Louis Malle.

Esse tipo de *construção em abismo* é contrária àquela que vemos no cinema comercial, onde existe um cuidado em preservar a impressão de “realidade” e que desenvolve tecnologias que permite uma a ilusão cada vez mais “perfeita”, pois quanto maior a identificação e empatia do espectador com a história apresentada, maior será o retorno financeiro para a indústria do entretenimento.

Filmes como os do Cinema Marginal muitas vezes foram injustamente acusados de serem tecnicamente mal feitos, mas esses “defeitos” são propositalmente produzidos como um recurso dramático para incitar no público uma provocação, para evocar uma reflexão, o que não foi compreendido quando os confundiram com incompetência técnica ou falta de dinheiro.



**Figura 83 e 84.** Fotograma da chegada da prima húngara (Eszter Balint) em *Strangers than Paradise* (Estranhos no Paraíso).de Jim Jarmusch e fotograma do bandido (Paulo Villaça), em o *Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla. Dois personagens errantes que habitam filmes de países e anos diferentes.

Tendo recebido muitas influências da contracultura, do clima revolucionário de 1968, essas produções eram estética e conceitualmente o oposto ao que era mais facilmente acessível ao público, assim como o foram o Neo-realismo italiano, a Nouvelle Vague e o Cinema Novo.

É importante ressaltar que esse modelo estético pairava sobre boa parte da produção cultural daquele momento. Pode-se percebê-lo com clareza na Nouvelle Vague, na literatura, nas artes plásticas, no teatro (de forma exemplar, na montagem de *O Rei da Vela*, de José Celso Martinez) e na música, nos acordes experimentais de Jimmy Hendrix.<sup>72</sup>

Os movimentos de Cinema independentes citados tiveram a chance de mostrar a um público maior, por volta das décadas de 1960 e 1970, um Cinema diferente daquele exibido por Hollywood. Com o enfraquecimento dessas produções independentes e conseqüentemente sua diluição, estes foram incapazes de se manter por muito tempo como um competidor a altura da indústria cinematográfica. Dessa forma, como um vírus que toma conta de um organismo enfraquecido, Hollywood além de absorver alguns dos diretores independentes, conseguiu também eclipsar qualquer tentativa de acesso do grande público aos cinemas

<sup>72</sup> CANUTO, Roberta, *O Bandido da Luz Vermelha por um cinema sem limite*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras-UFMG, 2006. p.64-65

alternativos, ávida por ter o retorno dos altos custos de suas produções, rapidamente distribuiu seus filmes comerciais pelo mundo. As salas de exibição foram todas compradas pelos grandes grupos de distribuição que por sua vez também pertenciam à indústria cinematográfica, os filmes independentes então passaram a ser vistos por um pequeno grupo de pessoas em cineclubes ou em pequenas salas de projeção. E por sua vez, o público, acostumado aos filmes de produção industrial, consideravam estes o modelo das produções “perfeitas”, opinião que era ainda falsamente legitimada pelo alto investimento financeiro sobre elas.

Essa intimidação pela indústria do entretenimento é um dos motivos para a dificuldade de assimilação do Cinema Marginal, além dos outros fatores político-econômicos já anteriormente citados.

A marginalidade era uma forma de subverter a censura e falar ironicamente do absurdo que pairava sobre o Brasil naquele momento. Um país destroçado pela ditadura e censurado pela sua própria intelectualidade.<sup>73</sup>

Isso fez surgir no Brasil um fenômeno cinematográfico, que em meados da década de 1970, ficou conhecido como pornochanchada. Eram filmes de baixo custo e de grande retorno financeiro, com pouca história e muitas cenas de sexo leve, que atraíam grande público. A produção de um cinema de qualidade era pequena, existindo apenas devido a algumas ações governamentais, incluindo o surgimento de agências de fomento à cultura, como Fundacine e Embrafilme. As mudanças políticas na década de 1980 trouxeram de volta o regime democrático e a liberdade de expressão, mas a ausência de uma efetiva política cultural por parte do Estado

acabou comprometendo o apoio governamental, ocasionando um período de vácuo em nossa produção.

<sup>73</sup> Ibid. p.18

## CONCLUSÃO

Até o que diz respeito à temática somos mais pobres que o cinema norte-americano. Lá seus andarilhos cinematográficos erram com um carro, um carrão, quase um “navio rodoviário” nas autoestradas, em cinemascope, em seus *road movies*. Nós, brasileiros, temos andarilhos errantes, em ruas sujas, ermas e esquecidas das cidades, buscando poesia onde não deveria existir, presos dentro de um apertado formato 16mm e raramente 35mm.

Os seres errantes e sem futuro no universo do Cinema Marginal parecem estar condenados a pagar pelos pecados de seus criadores, que contrariaram os ideais do Cinema Novo. Como na lenda do judeu errante, homem que foi condenado por Cristo a perambular eternamente pelo mundo e nunca morrer para se lembrar de que não ajudou o filho de Deus na sua peregrinação pelo calvário. Os cineastas do Cinema Marginal colocam seus personagens a errar pelos filmes sem destino e sem saber para onde vão num cinema de retalhos de gêneros, influências e estilos; de pessoas que queriam expressar suas ideias livremente, mas, impedidas pela censura de um governo militar, apelaram para o escracho visual, sonoro e escrito; de interesse intelectual e que, sem ingenuidade, foi mal interpretado pela ignorância visual e estética da crítica da época.

O aspecto ou a imagem da errância é algo recorrente nos filmes analisados do Cinema Marginal, período fértil e rico de influências de outras escolas e gêneros, tais como: o Cinema Novo, a Nouvelle Vague, o Novo Cinema Alemão, a Chanchada brasileira, o rádio, os quadrinhos, o *western*, a ficção científica. O peculiar no Cinema Marginal é a diversidade que se vê dessas imagens de errância e a forma como foram usadas. Numa narrativa clássica, o público está acostumado a assistir a

uma história centralizada em um grupo de personagens ou em um personagem. Nos filmes do Cinema Marginal existe uma inversão da hierarquia das ações, quando o diretor estende períodos não importantes de uma ação por um tempo exacerbado, criando no público uma imagem de errância, ao mesmo tempo em que anula as cenas-chave da trama e confunde a lógica narrativa da história, obrigando o espectador a pensar sobre o que está vendo, analogamente ao que Brecht fez em seu *Teatro épico*, que não tinha intenção de gerar empatia e identificação com o público, mas causar um distanciamento e uma reflexão nos espectadores, tirando-os de sua passividade receptiva e lembrando-os de que estavam assistindo a uma ficção.

Essa colcha de retalhos segue muito intimamente uma postura dos artistas modernistas da década de 1920. Constatamos um prolongamento ou continuidade do pensamento antropofágico na linha de raciocínio dos cineastas. Na Antropofagia<sup>74</sup> eram bem-vindas diversas influências culturais, ou “incorporações”, palavra que Jean-Claude Bernardet utilizou muito bem para definir a construção narrativa e imagética dessas películas. Influências essas típicas e bem pertinentes a uma nação construída sob a junção de várias culturas. São filmes que expressaram esteticamente nossa cultura mista, pluralista e caótica, criando assim uma autenticidade única e coesa.

Como continua essa necessidade de renovação na linguagem do cinema, pode-se pensar que o próprio Cinema Marginal permanece atuante. Isso é perceptível na necessidade de alguns jovens cineastas hoje em dia de se expressarem através do deboche estético ou utilizarem uma estética menos apurada visualmente, deixando

<sup>74</sup> Trata-se de uma discussão que envolve o próprio manifesto antropofágico, que diz existir uma baixa antropofagia - não desejada por Oswald de Andrade, equivalente ao que seria, no cinema, deglutir por deglutir qualquer coisa, incluindo ser

o defeito técnico transparecer com o propósito de deixar às claras que a tecnologia de ponta não é o único meio de se fazer um “bom” cinema. Um exemplo é o trabalho de Cao Guimarães, cineasta mineiro, ultimamente reconhecido através de prêmios em festivais no Brasil e em alguns países como a Bélgica e a Itália. O seu curta *Da janela do meu quarto* (2004), filmado com uma câmera super-8 em plena era digital, mostra de forma poética, contemplativa e reflexiva uma briga na chuva e na lama, em câmera lenta, de duas crianças na favela, ao mesmo tempo em que mostra a realidade que as cerca. Outro exemplo é Fábio de Carvalho. No longa metragem *O General* (2003), faz várias citações aos cineastas do final dos anos 1960, como Fellini (*8 e meio*), John Cassavetes (*Faces*), Godard e alguns cineastas do período marginal, como Rogério Sganzerla, Neville d’Almeida e Julio Bressane. Cao Guimarães, autêntico herdeiro da estética do Cinema Marginal, define aqui como trabalha seus filmes.

A montagem é a hora em que eu escrevo o filme. No meu caso, eu jamais escrevo roteiro, eu escrevo o filme na montagem, igual a escrever um livro. Você tem um caos desorganizado que é o processo de feitura de filmagem do filme, depois você vai organizar isso na montagem, que é a segunda visita àquelas imagens, segundo olhar que você tem diante daquelas imagens, onde você vai traduzir isso na sua consciência, na sua razão, no seu entendimento.<sup>75</sup>

Podemos também nos basear em Stuart Hall para complementar e evidenciar o quanto é contemporânea a ideia da errância que se mostrava visível no Cinema Marginal. Segundo ele, a globalização revela claramente uma identidade fragmentada do sujeito pós-moderno. Surge uma nova noção de espaço e de tempo, onde é difícil se situar, principalmente em certos contextos de

passivamente aculturado pelas produções industriais norte-americanas, e uma alta antropofagia - essa sim, valiosa, crítica, seletiva, parecida com o que os diretores do Cinema marginal/Invenção faziam.

<sup>75</sup> GUIMARÃES, Cao. Sobre a errância no filme *Andarilho*. [maio 2009]. Entrevistador: Adriane M. Puresa Fonseca. Belo

desigualdade social. A partir da década de 1970, os fluxos e os laços entre as culturas começaram a crescer mais rapidamente, tanto em alcance quanto em ritmo, as pessoas passaram a se deslocar mais nesse espaço-tempo devido aos avanços tecnológicos. Os aviões se tornaram mais rápidos e seguros, os aparelhos de telecomunicações aumentaram seu alcance, garantindo uma maior acessibilidade e facilitando a comunicação. Com o impacto da globalização sobre o sujeito, sua noção de tempo e espaço começa a mudar e com ela os sistemas de representação, como a literatura, a arte, o cinema, o teatro, a música entre outros.

[...] com as rompidas e fragmentadas coordenadas espaço-tempo dos movimentos modernistas do final do século XIX e início do século XX. Podemos ver novas relações espaço-tempo sendo definidas em eventos tão diferentes quanto a teoria da relatividade de Einstein, as pinturas cubistas de Picasso e Braque, os trabalhos dos surrealistas e dos dadaístas, os experimentos com o tempo e a narrativa nos romances de Marcel Proust e James Joyce e o uso de técnicas de montagem nos primeiros filmes de Vertov e Eisenstein. [...] Os lugares permanecem fixos; é neles que temos “raízes”. Entretanto, o espaço pode ser “cruzado” num piscar de olhos - por avião a jato, por fax ou por satélite.<sup>76</sup>

Antigos questionamentos recomeçaram: Quem somos nós? Qual é a nossa terra, a nossa língua, nossos hábitos? Como acompanhar um mundo em constante mudança e ao mesmo tempo ainda saber quem somos, o que queremos, para onde vamos? Ainda mais em sociedades com graves problemas sociais, já que o mundo se globaliza de forma desigual, tanto econômica como tecnologicamente. Assim, a pós-modernidade colaborou para o estabelecimento da ideia fragmentada de construção do discurso. Conforme a época, maneiras diferentes de combinar o espaço-tempo surgem. Continuando em Hall:

Horizonte, celular, duração 0:30 min.

<sup>76</sup> HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p. 70-71, 72-73.

O efeito geral desses processos globais tende a enfraquecer ou solapar as formas nacionais de identidade cultural ao mesmo tempo em que essa a tendência cria uma interdependência global que pode levar ao colapso de todas as identidades culturais fortes e está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e no pluralismo cultural [...] entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. [...]. Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas desalojados de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”.<sup>77</sup>

No cinema brasileiro contemporâneo, de 1990 em diante, há um deslumbramento pela facilidade de acesso às novas tecnologias, que nos capacitaram a atingir uma qualidade técnica anteriormente difícil de ser conseguida, exceto pelas produções da Vera Cruz, quando os custos de produção cinematográficos eram muito altos e o procedimento exigia todo um aparato de uso restrito a profissionais especializados.

Um filme pode ser elaborado apenas para entretenimento, mas temas sociais polêmicos merecem ser aprofundados, e usar o cinema para isso é um excelente exemplo do alcance dessa mídia junto ao grande público. Sendo assim, produzir histórias exclusivamente para mostrar que é possível fazer filmes com uma impecabilidade ilusionista de nível internacional é pura vaidade e desperta um sentimento leviano, criando a imagem de um país que não existe, como o olhar distante de um diretor estrangeiro, com pouco conhecimento de nossa cultura.

[...] na linguagem cinematográfica, que é uma coisa muito nova. Uma arte cinematográfica, comparada à pintura, à escultura, a qualquer outra arte, é uma arte ainda bebê, ainda está nascendo. Ela ficou muito vinculada, o tempo inteiro, à literatura e ao teatro. O cinema nasceu de uma outra forma, depois ele foi impregnado pela literatura, pelo roteiro, pela palavra, pelo diálogo, pelos

<sup>77</sup> HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p. 73-75.

atores, pelo teatro, pelo drama, pela narrativa. Isso de uma certa forma engessou o que era, de uma forma ou de outra, uma potencialidade do cinema de se descobrir enquanto arte autônoma, independente das outras. Então, o que eu penso e o que eu quero fazer com o meu cinema é justamente buscar essa linguagem que várias pessoas tentaram fazer, como a *Nouvelle Vague* tentou, como o cinema underground brasileiro, o *Cinema Novo*, todos os cinemas novos da época, o cinema italiano, que buscavam realmente um específico cinematográfico.<sup>78</sup>

Essas novas gerações de cineastas, que tão atentamente observam a decupagem clássica e repetem sua fórmula, pois sabem que facilmente entreterão o grande público, escolheram algo que está esgotado em suas possibilidades. Eles têm em sua cultura o rico legado de imagens e conteúdo criativo do Cinema Marginal e sua proposta pelo experimentalismo e pelas novas maneiras de construir filmes que refletissem o que nos cerca. O presente estudo sobre a narrativa, a qual foi denominada *errante*, tenta refletir sobre suas possibilidades estéticas e divulgá-las no intuito de incentivar sua exploração pelos novos realizadores. Quarenta anos se passaram desde a produção inicial do Cinema Marginal. Recuperar e divulgar os filmes desses cineastas que tantos revezes viveram é uma obrigação dos que fazem e admiram o Cinema.

Conclui-se nesta dissertação que o conceito 'errante' até aqui desenvolvido ainda precisa ser mais pesquisado. Pretende-se no futuro complementar esta pesquisa, pois, à medida que os aspectos são apontados e examinados, mais dúvidas surgem. Logo, muito ainda tem que ser desenvolvido e um maior número de comparações e análises de filmes além do Cinema Marginal devem ser feitas.

<sup>78</sup> GUIMARÃES, Cao. Sobre a errância no filme Andarilho. [maio 2009]. Entrevistador: Adriane Puresa. Belo Horizonte, celular, duração 0:30 min.

## ANEXOS

### ENTREVISTA

#### CAO GUIMARÃES

Filme “O Andarilho”

Adriane Puresa — O que eu quero saber é: como você vê esses errantes do seu filme, você pensa numa estrutura quando está fazendo? Quando você quebra a dinâmica do seu olhar, olhar que é só seu, e que às vezes até parece que está fora do assunto do filme...

Cao Guimarães — Não totalmente.

Adriane Puresa — Você pensa nisso racionalmente quando vai filmar?

Cao Guimarães — Antes e durante é uma intuição! Eu tenho um processo de feitura dos meus filmes que é muito intuitivo — entende? —, eu tenho uma noção cinematográfica, digamos, uma potência no olhar, uma elaboração de anos, de um olhar, eu acho que todo diretor tem que ter isso, que você vem trazendo de muitas coisas, eu acredito nisso, na linguagem cinematográfica, que é uma coisa muito nova. Uma arte cinematográfica, comparada à pintura, à escultura, a qualquer outra arte, é uma arte ainda bebê, ainda está nascendo. Ela ficou muito vinculada, o tempo inteiro, à literatura e ao teatro. O cinema nasceu de uma outra forma, depois ele foi impregnado pela literatura, pelo roteiro, pela palavra, pelo diálogo, pelos atores, pelo teatro, pelo drama, pela narrativa. Isso de uma certa forma engessou o que era, de uma forma ou de outra, uma potencialidade do cinema de se descobrir enquanto arte autônoma, independente das outras. Então, o que eu penso e o que eu quero fazer com o meu cinema é justamente buscar essa linguagem que várias pessoas tentaram fazer, como a *Nouvelle Vague* tentou, como o cinema

underground brasileiro, o Cinema Novo, todos os cinemas novos da época, o cinema italiano, que buscavam realmente um específico cinematográfico. Você falou a palavra “X”, que é ação. Ação não é simplesmente alguém atirando no outro ou correndo atrás do outro; se você filmar uma estrada vazia, onde a neblina está cruzando a estrada é uma ação, o grão pulsando na imagem é uma ação, uma formiga cruzando o asfalto ou um grilo cruzando o asfalto é uma ação, tudo é uma ação, só que, na nossa época, tudo é tão rápido, tão veloz, e a gente é tão direcionado para uma montagem histórica, quase que numa velocidade atroz, que não permite ao espectador participar na criação do filme, não só participar ou perceber o mundo. Uma outra forma, com o tempo mais dilatado, tudo tem que ser, ou seja, aparentemente não está acontecendo nada na viagem, mas sempre está acontecendo alguma coisa, as coisas sempre estão mudando, o cinema é movimento o tempo inteiro, o cinema é esculpir o tempo, como diz Tarkovsky, então o que é o tempo cinematográfico? O tempo cinematográfico pode ser um plano só, ou quinhentos planos dentro de um filme curta metragem. Tudo é possível: você fazer um filme com um plano ou quinhentos mil planos. Não interessa, tudo é filme, ou seja, se você faz um filme com um plano só, dentro desse plano você vai ter uma dilatação da sua percepção do tempo, perceber cada minúcia daquele quadro, cada minúcia do que está acontecendo ali dentro, muito diferente do cinema americano de “ação”, onde tudo está acontecendo o tempo inteiro, aparentemente, mas você quase não consegue perceber mais nada além do que está no quadro e do que está para fora do quadro, que também é uma coisa muito importante.

Adriane Puresa — Mas você não acha que o cinema americano, com esse excesso de planos para simular uma ação, como você disse, histórica, emburrece a quem que está assistindo o filme, que ele quer obrigar-nos a direcionar o nosso olhar?

Cao Guimarães – Exatamente!

Adriane Puresa – Mas parece que às vezes escapa essa capacidade de direcionamento do olhar. Hoje em dia as pessoas não se enganam mais tão facilmente. Da mesma forma que um diretor, como você disse, precisa de uma bagagem de anos para treinar o olhar, o espectador foi bombardeado, anos após anos, por vários experimentos visuais, tanto é que existem programas que exibem apenas os erros de filmagem. Você não acha que isso significa que o olhar do outro não está sendo tão direcionado e que o espectador está realmente vendo coisas além e não apenas erros na execução técnica?

Cao Guimarães – Claro! A sociedade hoje é moldada para o certo, para o descartável, para o que não é, porque tem que ser absolutamente corretamente bem feito. Assim, o erro é fundamental no filme. No processo do filme, eu sempre trabalho junto com o erro e o acaso. Nunca saio de casa para filmar com o filme pronto na minha cabeça, nunca, no processo de feitura do filme é fundamental essa coisa do ERRANTE, que você falou. O erro, errante, o que é o errante? O errante é o erro, a pessoa que erra, a pessoa que vaga, que está aberta a encontrar qualquer ação da realidade que ela vai enfrentar. Isso também é o cineasta, não só o personagem, como o cineasta, é uma coisa dupla. O filme é como algo em processo, uma coisa viva, e nunca uma coisa fechada, morta, pré-concebida anteriormente, no meu caso pelo menos. Então, o processo de filmagem, tudo o que eu coloco, todas essas imagens que você falou do *Andarilho*, que parecem erros de uma construção, de uma estrutura de montagem do filme, elas são propositais, feitas ou repensadas, escritas durante a montagem. A montagem é a hora em que eu escrevo o filme. No meu caso, eu jamais escrevo roteiro, eu escrevo o filme na montagem, igual a escrever um livro. Você tem um caos desorganizado que é o processo de feitura de filmagem do filme, depois você vai organizar isso na montagem, que é a segunda visita àquelas imagens, segundo olhar que você tem diante daquelas

imagens, onde você vai traduzir isso na sua consciência, na sua razão, no seu entendimento.

Adriane Puresa – A respeito do filme documental?

Cao Guimarães — Isso para mim é balela! Bobagem, nomenclatura de crítico para categorizar tudo e botar em escaninho, porque *O Andarilho*, por exemplo, ganhou vários festivais, passou em vários festivais do mundo inteiro, e as pessoas perguntavam, onde você encontrou esses atores maravilhosos?

Adriane Puresa — Sim, o primeiro personagem parece que é um ator.

Cao Guimarães — O filme não está, não tem uma estrutura, você pode muito bem falar assim: isso é uma ficção, que eu contratei três atores e fiz uma ficção, e é uma ficção porque eles estão interpretando a si mesmos, ninguém é isento da posição da câmera, de enfrentar a câmera, ninguém consegue ser isento de si, quando você começa a interpretar a si mesmo.

Adriane Puresa — Sim, isto é claro no personagem gaúcho, não sei se ele é gaúcho mesmo, ele tem um sotaque forte, dá para perceber que ele está se exibindo.

Cao Guimarães — Está, ué, ele está interpretando, ele aos poucos, o tempo inteiro é um processo também de sedução dos personagens para todos que participam de um filme. Então, o processo de consciência de que eles estão participando de um filme é tomado junto com a gente, que está fazendo o filme. Você vai conversando com o personagem e eles vão tomando assim, quase que encarnando a si mesmos. Isso que é bacana, que é a graça, porque não existe ator nenhum que consiga interpretar o outro personagem melhor do que o personagem que interpreta a si mesmo. A força da realidade do gaúcho interpretando a si mesmo não existiria se eu colocasse qualquer ator para interpretar aquele papel; ninguém ia conseguir aquela expressão que consigo com ele.

Adriane Puresa – É “legal” quando ele está dialogando com o outro, o que está cozinhando...

Cao Guimarães – ...é, o Paulo.

Adriane Puresa – Ali se vê claramente que ele está se achando o máximo!

Cao Guimarães – Está se achando o máximo, e o outro, o Paulo, o negão lá, está o quê? Está instigando, ele sabiamente sabendo que está participando do filme, ele em benefício do filme, começou a puxar, dar corda, “dar linha para a pipa” do outro subir, e é irônico o tempo inteiro...

Adriane Puresa – E ao mesmo tempo ele queria colocar o outro para baixo, como se ele estivesse conversando com o espectador, e querendo elucidar sobre a loucura do gaúcho. Só faltava perguntar: “você acredita nisso, no que esse cara está falando?”. Ele cria um diálogo com a câmera, ele quer que as pessoas percebam que ele não é como o gaúcho, que para ele é “um bobão”, já que ele é o esperto.

Cao Guimarães – Porque ele é irônico, ele ficava nessa o tempo inteiro: “Isso é o quê? Isso é cachaça? Você é doido?”. Ficava fazendo umas perguntas assim. Cria-se um embate ali, que é muito verdadeiro de certa forma, e ao mesmo tempo é atuado, é interpretado por eles. Isso é que é a graça do filme que lida com a realidade: apesar de ter vários elementos ficcionais o tempo inteiro, é um filme relacionado no sentido que você pode falar que é uma ficção documentário, que é um filme sem roteiro, sem atores.

Adriane Puresa – Quando você elabora a ideia para um filme, primeiro tem a ideia, por exemplo, de um filme sobre andarilhos, ou você estava fazendo outro filme e surge a ideia, ao ver uma pessoa caminhando e resolve fazer um filme sobre o tema?

Cao Guimarães – É uma ideia sobre um filme de andarilhos. Na verdade, o que significa andar? É uma coisa que está relacionada a minha pessoa.

Por exemplo, eu sou um andarilho na cidade; quando eu ando meu pensamento divaga muito, então eu tinha a curiosidade de saber: se eu andasse uma hora por dia, meu pensamento segue em tal dimensão de alucinação, de delírio? Quando eu ando, como é? É para pensar e associar coisas que você nem percebe, imagina quem passa 24 horas andando durante a vida inteira, o que pensa, o que é o pensamento na cabeça dessas pessoas? Isso é um conceito civil, está ali, é um conceito abstrato, mas é um conceito. Fui em busca disso, da mesma forma eu não fui querendo saber nada sobre a vida deles, a biografia deles, onde nasceram. Não fui biográfico, é muito mais uma tentativa de troca com o espectador, de fazer o espectador sentir o que é ser o andarilho, muito mais do que saber quem são aquelas pessoas. Não me interessa vasculhar a biografia de ninguém, me interessa muito mais, da mesma forma que *A alma do osso*, o eremita. É um filme sobre um eremita que não fala nada durante 50 minutos de filme. Você já viu *A alma do osso*?

Adriane Puresa – Eu não consegui ver ainda.

Cao Guimarães – São cinquenta minutos em silêncio; quando ele fala, a potencialidade do que ele diz é muito maior do que se ele estivesse falando o tempo inteiro. Então você cria essas situações estratégicas na montagem do filme...

Adriane Puresa – Você cria o ritmo?

Cao Guimarães – O ritmo, o tempo, o que fala. No *Andarilho* eu começo com uma enxurrada de falas, o gaúcho fala, fala, fala, depois tem trinta minutos de silêncio, só imagens de gente andando, eu vou apresentando os personagens e tal, para chegar no final eu encontrar com os dois. Isto é uma estrutura criada de montagem.

Adriane Puresa – Quantos personagens são?

Cao Guimarães – Três. Tem um que é uma bolha, não fala nada! Fala sozinho, xingando deus e o mundo. Ele é um ser que não precisa de interlo-

cutor. De uma certa forma, tem muita gente assim. Não existe loucura! Ele é o que traduz essencialmente esse meu conceito do filme, que é o andar e o pensar, essa relação entre o caminhar e o pensar. Ele já sublimou tanto, que ele fala consigo mesmo, ele conta histórias para si mesmo. No início do filme ele está contando histórias e rindo, ele não precisa mais do outro, ele já é autosuficiente até na contação de histórias. O pensamento já está em tal nível de delírio, de divagação, que ele se basta de uma certa forma.

Adriane Puresa — Sobre o lado técnico, o filme todo é em 35mm? Por que às vezes parece que você utilizou uma câmara em *High Definition*?

Cao Guimarães — Não, ele é finalizado em 35mm, mas filmado em *HD*.

Adriane Puresa — Você não acha que houve uma perda na qualidade da imagem com a mudança de tecnologia, da película, para o processo digital? Porque sabemos que, mesmo a captura da imagem sendo digital, o anteparo, o olho de uma câmara *HD*, o CCD, mesmo tendo muito mais definição que uma câmara de vídeo analógica, ele não é capaz ainda de captar todas as nuances de cores, de uma imagem fotoquímica.

Cao Guimarães — Tem essas coisas, umas são vantajosas, outras não são vantajosas. O vídeo tem uma capacidade, uma possibilidade de independência, de versatilidade, muito maior do que a película. Porque uma câmera você põe aqui, está acontecendo, porque a realidade é muito rápida, tudo está acontecendo o tempo inteiro. Se colocar a câmera lá porque aqueles dois andarilhos estão se encontrando e colocar uma câmara 35mm ali, você vai perder o momento, não vai achar nada. Até você achar a luz, colocar assistência e não sei o quê. Então, há uma estratégia minha de usar câmeras mais versáteis e com equipes reduzidas.

Adriane Puresa – Nesse caso você fica meses estudando os personagens antes de começar a filmar ou não, você busca esses personagens durante o processo de filmagem?

Cao Guimarães – Não, eu não os conhecia. Porque os andarilhos não têm residência fixa. Mesmo se eu tivesse viajado para procurar, onde eu ia achar esse cara depois? Estão rodando pelo mundo. Só se eu colocasse um *chip* neles e depois ficasse procurando...

Adriane Puresa – Então você seguiu por uma estrada, achou um andarilho e começou a filmar?

Cao Guimarães – Isso. E achamos os três no processo de filmagem. Um personagem vai levando ao outro, ou seja, eu fui para uma estrada com incidência grande de andarilhos e o filme aconteceu ali, nesse processo.

Adriane Puresa – Quando você filma de forma mais documental um trecho da vida desses andarilhos, mesmo você impondo um ritmo autoral a sua montagem, depois não fica muito difícil de criar uma história com esses fragmentos de imagens?

Cao Guimarães – Não, a partir daí, eu vou escrever o filme. Eu acho fascinante fazer isso, entendeu?! Documentar e ver qual a relação com a realidade nesse sentido. Você não precisa estar preso a um roteiro anterior, aonde você vai. Agora vamos filmar isso, vamos filmar aquilo... Não, você vai no fluxo da vida, junto com a vida, você vai com as antenas ligadas, com a sua percepção ligada, percebendo o que está acontecendo, mudando de dispositivo.

Adriane Puresa – Mas, e quando você precisar de uma determinada ação do personagem para completar uma cena, como você faz?

Cao Guimarães – Eu crio, eu chego lá e peço ao personagem, por exemplo: – DAUDE, pensa naquilo! Ele dá aquela olhada assim, ele fez um galã ali, na hora em que ele estava deitado no posto de gasolina,

lembra? Ele fica com um olhar maravilhoso. Nesse caso eu dirigi o ator! Essa cena é a que tem ele sacudindo com os ombros o teto do posto de gasolina, que havia caído. Mas tudo é possível, você pode dirigir qualquer personagem, e não apenas o personagem, como o ato de enquadrar já é uma direção. Enquadrar o mundo já injeta subjetividade o tempo inteiro, não existe filme absolutamente documental, pouco subjetivo, não existe; você enquadra, tira coisas, elege, enquadra, isso significa alguma coisa, não é?

Adriane Puresa — No seu outro filme, *Da Janela do Meu Quarto*, isso também acontece. Quem assiste ao filme, vê de modo diferente de quem está filmando.

Cao Guimarães — Sobre a ERRÂNCIA, que você falou. Eu vi ontem o primeiro filme do Jim Jarmush. Se chama *Permanent Holliday* (Férias Permanentes), antes do *Stranger than Paradise*, e é sobre um cara andando o tempo inteiro na cidade. Existe muito trabalho com o som, o som é muito significativo para você construir uma narrativa onde aparentemente nada acontece. No *Andarilho* tem também essas digressões sonoras, nos planos muito longos onde aparentemente nada está acontecendo na imagem, mas no som as coisas vão ocorrendo. O som é um elemento fundamental do cinema, a que ninguém presta muita atenção, é deixado de lado.

Adriane Puresa — Observando a direção de Hitchcock, um diretor clássico, mas ao mesmo tempo incomum e que conseguia imprimir uma maneira bem autoral aos seus filmes, nota-se que o jeito de ele contar uma história em que tudo seguia um ritmo linear e onde não existe uma cena desperdiçada, tudo era bem “ enxuto”, ele tentava dirigir o olhar completamente, percebe-se que isso era uma obsessão. Você faz o inverso, eu noto que você não quer esse olhar guiado, mas que vague pelo filme e dali vá além!

Cao Guimarães — Eu gosto muito da idéia de abrir o filme para o espectador ser co-autor do filme, contribuindo. O espectador tem que ser ativo e não

passivo, tem que participar da criação do filme, o filme tem que ser vários filmes na cabeça de cada um, entendeu? Eu odeio uma historinha onde você começa a ver e já sabe como vai terminar. Um filme assim para mim é terrível. A maioria dos filmes são assim, já começam a direcionar o espectador para determinada sensação, agora você chora, agora você ri, agora você não sei o quê. Prefiro muito mais um estranhamento, algo que deixa a interpretação muito mais aberta. Isso é que eu acho interessante no cinema de alguns autores que eu gosto, geralmente a dilatação do tempo, o filme com um o tempo mais dilatado me permite maior observação, contemplação, e deixa que o pensamento flua dentro de uma cena, como: Gus Van Sant, Tarkovisky, cinemas mais dilatados nesse sentido. Eu adoro Tarkovisky, acho maravilhoso, adoro! *O Sacrifício*, *O Espelho*, *Stalker*, *Infância de Ivan*. São filmes que você tem que ver na telona. Igual *O Andarilho*. É outro filme quando você o vê na telona, imagina! Ele que tem uma dimensão fotográfica sonora, você pode viajar o tempo, você fica vendo uma cena na telinha de TV, uma cena que parece que nada está acontecendo, quando você está numa tela grande ela tem um significado muito maior.

Adriane Puresa – O olhar vaga mais.

Cao Guimarães – Vaga mais, exatamente!

Adriane Puresa – Eu vi um especial sobre o montador do *O Bandido da Luz Vermelha*, que disse que o Rogério era “super-porcão”, não estava nem aí, pisava nos negativos, ele fazia questão disso, queria que o espectador visse que existia a matéria, a película. E aí o montador, quando recebeu as latas, à medida que ele foi olhando na moviola pela ordem em que o filme foi gravado, ele viu que o filme já estava montado, não tinha o que montar. O interessante era ficar naquela ordem mesmo, ele percebeu que o filme era tão pouco convencional, que deixar a montagem assim seria mais coerente. Então eu acho que a partir daquilo – eu percebo assim – o próprio Rogério viu uma linguagem, parece que foi o toque do montador

que o despertou, e aí a partir de então ele começou a fazer os filmes dessa forma. Por exemplo, no *Copacabana Mon Amour*, ele filmou uma prostituta que mora na favela, que tem um irmão homossexual. Ela é meio maluca, desce todo dia a favela para conseguir dinheiro em Copacabana, é só isso, mas a partir disso ele faz uma montagem caótica e cria uma outra linguagem narrativa.

Cao Guimarães — Ele usa muito o som também...

Adriane Puresa — É o que é legal, nesse filme tem muito isso. Tem um diálogo que acontece no início do filme. Depois, num contexto completamente diferente, em que ela está subindo a favela repete o mesmo diálogo e tudo fica completamente diferente, porque o contexto visual é outro e cria uma outra dinâmica, então se vê que ele começou a brincar com essa questão da montagem.

Cao Guimarães — A montagem é fundamental no cinema, esse período de montagem pra mim é quase como escrever um livro. Absolutamente inerte. Eu monto o filme sozinho, igual quando escrevo um livro. Não tem montador que trabalha comigo, nem nada. Ainda bem que hoje em dia você pode montar dentro de casa, tomando whisky, fumando maconha, do jeito que quiser, acordar de madrugada, ir lá quando lembra de alguma coisa; você não depende de ninguém, isso é maravilhoso.

Adriane Puresa — Pois é, eu também quando estou fazendo animação, para não gastar muito tempo desenhando, porque cansa demais. Eu normalmente monto o filme todo antes pelo *storyboard*, depois é só fazer né!

Cao Guimarães — Claro.

Adriane Puresa — Claro, se eu quiser colocar outra coisa ali no meio, na hora em que estiver montando posso também, e tenho o recurso do *frame a frame*. Dá para colocar imagens subliminares, assim, *trash*, no meio.

Cao Guimarães – Legal... É outra coisa, animação já é o oposto daquilo.

Adriane Puresa – É, não dá para ficar dilatando o tempo do seu jeito.

Cao Guimarães – Não dá não!

Adriane Puresa – Só se eu fizer um filme, um desenho parado.

Cao Guimarães — Repetitivo que vai mudando um pouquinho, o que é uma boa ideia, mudando coisinhas mínimas.

Adriane Puresa –Pode também, mas aí vai de cada um. Acho que a ideia é contar a história. Para mim o cinema é isso: contar visualmente a história. E cada um tem que contar do seu próprio jeito, tem que expressar o tempo próprio. Isso é complicado para um jovem cineasta que começa a fazer cinema. Eles “piram” com o tempo do cinema americano; precisam de mais informação, conhecer outras escolas de cinema para saber qual é o tempo deles.

Cao Guimarães — Exatamente! O cinema de um autor tem que refletir o tempo desse autor. Você vê *O Andarilho* e vê o jeito que sou, lento (que “pastel”!). Você vai ver que é a minha cara o filme, é o meu tempo. Porque as pessoas vão muito por bulas, formulários, por manuais. Códigos de cinema para mim é uma das piores coisas que existe, em geral, apesar de eu ter feito Belas Artes. Dar aula na faculdade é bom, é uma forma também, é perigoso, porque a arte é uma coisa que não se aprende na escola, é um negócio de libertação. E não é igual a ensinar a fazer um pão. Os professores que dão aula de artes têm que aprender a ensinar aos alunos. Iniciar a olhar. Todo aluno quer isso, porque acha que cinema é bonito, que fazer cinema é bonito e tal, e é a coisa mais sofrida que tem. Arte... você sabe como é que é arte. Fábio Carvalho, estômago de cinema marginal, quer ser Glauber Rocha também, Sganzerla, aí pega a linguagem mais batida de anos 60, quer fazer isso hoje: olha como eu sou um intelectual doidão! Ser artista não é fácil não! É vasculhar lá no fundo, ali, é arrancar para fora um negócio assim. Dedicção, porque arte é ralação também. Pegar e fazer é compli-

cado! É para qualquer um? É! Como diz o João Cabral de Melo Neto, inspiração no sentido do suor da camisa diária, labuta igual qualquer outro, não é inspiração não.

## AMÉRICA DO SOL, AMÉRICA DO SUL

### Oswald de Andrade

*hip! hip! hoover!*

#### MENSAGEM POÉTICA AO POVO BRASILEIRO

América do Sul  
América do Sol  
América do Sal

Do Oceano  
Abre a joia de tuas abras  
Guanabara  
Para receber os canhões de Utah  
Onde vem o Presidente Eleito  
Da Grande Democracia Americana  
Comboiado no ar  
Pelo voo dos aeroplanos  
E por todos os passarinhos  
Do Brasil

As corporações e as famílias  
Essas já saíram para as ruas  
Na ânsia  
De o ver  
Hoover!

E este país ficou que nem antes da descoberta  
Sem nem um gatuno em casa  
Para o ver  
Hoover!

Mas que mania  
A polícia persegue os operários  
Até nesse dia  
Em que eles só querem  
O ver  
Hoover!

Pode ser que a Argentina  
Tenha mais farofa na Liga das Nações  
Mais crédito nos bancos  
Tangos mais cotubas  
Pode ser

Mas digam com sinceridade  
Quem foi o povo que recebeu melhor  
O Presidente Americano

Porque, seu Hoover, o brasileiro é um povo de sentimento  
E o senhor sabe que o sentimento é tudo na vida  
Toque!<sup>79</sup>

## SINOPSES

### COPACABANA, MON AMOUR

Foi dirigido em 1970 por Rogério Sganzerla, que também escreveu o roteiro e divide a música com Gilberto Gil e a produção com Júlio Bressane pela produtora Belair.

Família pobre, mãe, filho e filha, residem em uma favela. A filha, de alcunha Sônia Silk, a fera oxigenada, é uma prostituta que deseja ser cantora da Rádio Nacional e vagueia pelas ruas de Copacabana para o seu sustento. Sônia acredita em espíritos e acha que vê fantasmas. Seu irmão, Vidimar, é um trabalhador doméstico, trabalha para um Dr. Grilo, que o explora de todas as formas, inclusive sexualmente. É homossexual, e Sônia acha que o irmão está enfeitiçado. Mesmo procurando um pai-de-santo, Joãozinho da Goméia, para livrar o irmão do feitiço. Os encantos do patrão não são desfeitos. Sônia decide ir encontrar o patrão de Vidimar, ela também fica enfeitiçada por Grilo, mas o encanto é rompido quando Vidimar pega os dois juntos na cama e os irmãos, num acesso de fúria, matam o patrão. Livram-se do crime e do corpo de Dr. Grilo, enterrando-o nas areias da praia de Copacabana, onde uma obra estava sendo realizada.

<sup>79</sup> ANDRADE, Oswald de. *Obras completas 7 - poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p.177.

## A MULHER DE TODOS

Segundo a revista eletrônica *Contracampo* (2002),

Ângela rompe com seu último "caso" (Stênio Garcia) e desiste de acompanhá-lo à Europa para passar o fim de semana na exótica Ilha dos Prazeres. Encontrando o playboy Vampiro (Antônio Pitanga) apresenta um número de *striptease* só para ele. Poucas horas depois Ângela vai a outro apartamento, ao do jovem Armando (José Carlos Cardoso), um dos desenhistas de quadrinhos que trabalha para o marido dela. Ninfômana, ela queima as costas do amante, com o inseparável charuto cubano.

O extravagante Doktor Plirtz (Jô Soares), o marido, não pode acompanhá-la à Ilha dos Prazeres, devido aos compromissos da editora. Plirtz contrata o detetive particular Polenguinho (Renato Correa de Castro) para comprovar a fidelidade de Ângela Carne e Osso. No caminho ela dá "carona" a um tipo sem dinheiro e imediatamente o convida para um banho erótico nas praias desertas da Ilha.

“Exercendo total fascinação nos homens, Ângela consome-os a curtíssimo prazo, abandonando-os em seguida. Também o detetive se apaixona: prometendo rasgar as fotos e calar, se ela o aceitar, e ameaça denunciar seus inúmeros casos. Antes de se entregar, Ângela o humilha e depois o denuncia a Plirtz, que vem pessoalmente à Ilha dos Prazeres para substituí-lo justamente por Armando, namorado dela e funcionário das Organizações Plirtz.

Inutilmente Armando suplica para ela vestir algo, esconder a marca de um beijo exposto numa parte esquisita de Ângela, que faz questão de exibir a "marca" e ridicularizar Armando. Plirtz prepara seu primeiro balão tripulável e oferece-lhes *dropes* drogados. Adormecidos, são amarrados ao balão que levanta vôo enquanto Doktor Plirtz experimenta a mais estranha e engraçada sensação de vingança.

Para Rogério Sganzerla, (*Contracampo*, 2002), *A mulher de todos* é:

Depois do policialesco (*O Bandido da Luz Vermelha*) tentei fazer uma chanchada com Gilberto Gil (*O Índio e a Vampira*), mas acabei realizando a aventura pornográfica "A MULHER DE TODOS", em homenagem às fitas alemãs ou suecas classe B. E outro pejorativo cujo estilo obsceno se ver para melhor retratar nossa realidade -

não por moralismo, mas por ideologia. Vinte e cinco dias de filmagens, vinte e sete latas de negativo somente. Estou satisfeito porque não "fiz o filme da minha vida", mas de certo momento da minha carreira. Tentei correr o risco óbvio da total improvisação. Quis aprender a filmar sem nenhum roteiro, escrevendo à medida que filmava, aproveitando diretamente a realidade, atores e recursos disponíveis. Em termos de *mise en scène* A Mulher de Todos corresponde ao meu primeiro curta-metragem (Documentário) baseado na concisão e simplicidade. Gosto de filmar com a câmera fixa, dos travellings elucidativos, das panorâmicas didáticas, sem artifícios. Prefiro os longos silêncios, a música em volume baixo. Evidentemente O Bandido da Luz Vermelha era o contrário disso, tudo porque tratava-se duma inspiração violenta, espanto e agitação diante da realidade. Não consigo contrariar minha tendência profunda pela simplicidade.

Pode-se organizar a realidade de cada filme manifesta ou latente. Sem renunciar a um *approach* crítico, a uma clara perspectiva moral. No meu segundo filme escolhi a máscara, pois é tudo simples e poético: ninguém se esquece de que nossa realidade explode enquanto se faz um elegante *travelling* mascarado sobre o Oceano Atlântico.

O diretor de fotografia é o mesmo do "Bandido da Luz Vermelha", "Meu Nome É Tonho", o "O Acordo": o premiado Peter Overbeck. Sabe, como ninguém, impregnar de mistério qualquer cenário ou ator e – principalmente – filmar mulheres bonitas.

A montagem não é muito diferente do filme anterior: saiu sem preconceitos ou *partis pris* estéticos; espontaneamente – como uma respiração. Franklin Pereira pertence à mesma escola de Silvio Renoldy e Maria Guadalupe, dos melhores de São Paulo. Como nos tempos da chanchada, eu e Jô Soares improvisamos muito. Suas inúmeras interferências foram todas aproveitadas, enriquecendo os conflitos. Chamei Paulo Villaça e Stênio Garcia, porque prefiro atores inteligentes e criativos. Antônio Pitanga também teve liberdade para trabalhar à vontade. Pitanga faz o playboy, um conservador e antipático, porque precisava criticar seus anteriores papéis de herói racial. Todos sabemos que a situação colonial do negro no Brasil é muito menos confortadora do que qualquer heroísmo oferece.

Corri um último grande risco: evitar o galanteio e a homenagem fácil a Helena Ignez. Fotografando com cuidado, quis mostrar também o lado neurótico, incômodo, difícil da mulher moderna. Descobri o grande talento dela, agora uma atriz completamente nova; pela primeira vez no nosso cinema, uma mulher canta, berra,

bate, dança, deda, faz o diabo. Neste filme, ela é uma atriz e personagens livres, ela é Marlene Dietrich co-dirigida por Mack Sennett e José Mojica Marins, isto é, por mim. Ainda farei um documentário político em dezesseis milímetros, evidentemente com sons e fotografia péssimos sobre o misterioso trabalho das abelhas, moscas, mosquitos e outras variedades do litoral paulista, onde rodamos 80% de ‘A MULHER DE TODOS’”.

## SEM ESSA, ARANHA!

A sinopse, segundo o próprio diretor, Rogério Sganzerla (2006)

Jorge Loredó interpreta o personagem Aranha, o último capitalista do país. Se exilou no Paraguai, para refletir sobre o Brasil, ele vai aos nightclubs e às “baleras” para ter a sensação típica de estar no Rio de Janeiro. Filme que questiona a cultura sem obter respostas. **Sem essa, Aranha!** reflete a situação nacional através da transformação obscena do cinema em cinema nacional, a liberdade platônica sonhada de ideias poéticas dos guerreiros gregos que simplesmente se transformaram em medo do desconhecido, o golpe militar transformado em risada impessoal, com consciência do som, dos péssimos artistas, das horríveis explorações e do cinema brasileiro. Em uma hora e meia, **Sem essa, Aranha!** simplesmente pergunta “O que é o Brasil?”, “Quem são os brasileiros?”

## FICHAS TÉCNICAS

### COPACABANA MON AMOUR



**Título Original:** Copacabana Mon Amour

**Elenco:** Helena Ignez ..... Sônia Silk  
Othoniel Serra ..... Vidimar  
Paulo Villaça ..... Dr. Grilo  
Lilian Lemmertz ..... Cliente/Prostituta  
Guará Rodriguez ..... Cafetão  
Laura Galano ..... Mãe  
Joãozinho da Goméia ..... Joãozinho da Goméia

**Tempo de duração:** 85 min.

**Ano de Lançamento (Brasil):** 1970/5 , Colorido (Eastmancolor), 35mm

**Estúdio:** Servicine

**Direção, Argumento, Roteiro,**

**Assistente de Direção:** Guaracy Rodrigues

**Direção de Fotografia:** Renato Laclette

**Som:** Anézio

**Montagem:** Mair Tavares

**Música:** Gilberto Gil e Rogério Sganzerla

**Produtores:** Rogério Sganzerla e Júlio Bressane

**Coprodutores:** Antônio Pólo Galante

**Produção:** Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas e Belair Filmes

**Distribuição:** Embrafilme

## A MULHER DE TODOS



**Título Original:** A Mulher de Todos

**Elenco:** Helena Ignez ..... Ângela Carne e Osso  
Jô Soares..... Doktor Plirtz  
Stênio Garcia ..... Flávio Asteca  
Paulo Villaça ..... Ramon Antônio  
Pitanga ..... Vampiro  
Renato Corrêa de Castro ..... Polenguinho  
Telma Reston ..... Turista (1)  
Abraão Farc ..... Turista (2)  
Silvio De Campos Filho..... Rei dos Ratos  
J. C. Cardoso ..... Armando  
Antônio Moreira..... "Carona"  
José Agripino ..... Náufrago

**Tempo de duração:** 93 min.

**Ano de Lançamento (Brasil):** 1969

**Estúdio:** Servicine

**Diálogos, Roteiro, Direção:** Rogério Sganzerla

**Assistente de Direção:** Helena Solberg

**Argumento:** Egidyo Eccio

**Produção:** A.P. Galante, Alfredo Palácios e Rogério Sganzerla

**Direção de Produção:** Wilson Monteiro Filho

**Desenho de Produção:** Rogério Sganzerla

**Assistente de Produção:** Jean Lafont, César Camporezzi

**Câmera e Direção de Fotografia:** Peter Overbeck

**Assistente de Câmera e Segunda Câmera:** Antônio Moreira

**Seleção Musical:** Ana Carolina Soares

**Montagem:** Franklin Pereira

**Assistentes de Montagem:** Roberto Leme, Jovita

**Engenheiro de Som:** Júlio Perez Caballar

**Assistente:** Orlando Soares Macedo

**Narração:** Renato Machado

**Maquinista:** Pedro Kopchak

**Eletricista:** Antônio de Souza

**Laboratório de Imagem:** Rex Filme

**Laboratório de Som:** Odil Fonobrasil

**Tempo de projeção:** 93 minutos

**Distribuição:** Servicine

**SEM ESSA, ARANHA!**



**Título Original:** SEM ESSA, ARANHA!

**Elenco:** Jorge Loredo ..... Aranha, o exilado  
Helena Ignez ..... 1ª esposa  
Maria Gladys..... 2ª esposa  
Aparecida ..... 3ª esposa  
Luiz Gonzaga ..... ele mesmo  
Moreira da Silva (Morengueira)... ele mesmo

**Direção e Roteiro:** Rogério Sganzerla

**Música:** Luiz Gonzaga

**Fotografia:** Edson Santos

**Montagem:** Júlio Bressane e Rogério Sganzerla

**Assistente de Direção:** Ivan Cardoso

**Som:** Guará Rodrigues

**Operador de câmera:** José Antônio Ventura

**Produção:** Belair Filmes

**Tempo de duração:** 102 min.

**País:** Brasil

**Ano de Lançamento:** 1970

**Bitola:** 35mm

**Cor:** Cor

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIVROS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural e o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 113-156.
- ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e as utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas 7 - poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec e Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Críticas e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOAVENTURA, M.E. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CANUTO, Roberta (Org.). *Rogério Sganzerla - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite*. 2006, 118 f. Dissertação (mestrado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2006.
- COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Max Limonad, 1986.
- FIELD, Sid. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

- FONSECA Jr., Eduardo. *Dicionário antológico da cultura afro-brasileira*: incluindo as ervas dos Orixás, doenças, usos, fitoterapia e fitologia das ervas. São Paulo: Malese, 1995.
- FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980, p. 71-87.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (Coleção Cinema; v. 6).
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LYRA, Marcelo. *Carlos Reinchenbach: o cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- NAZARIO, Luiz. *À margem do cinema*. São Paulo: Nova Stella, 1983.
- \_\_\_\_\_. *De Caligari a Lili Marlene*. São Paulo: Global Editora, 1983.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973) - A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.
- RISÉRIO, A. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina BO e PM Bardi, 1995.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organizado por Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖRTH, Winfried. *Imagem, cognição, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica e Editora Ltda., 2002.
- SCHWARTZ, J. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras\EDUSP, 1995.
- SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1984.

## ARTIGOS

- COMO transformar a falta de condições em instrumento de criação - Conversa com Carlos Reichenbach. *Cinemas*. Rio de Janeiro, n. 18, jul. ago. 1999. p. 7-48.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Disparates sobre a voracidade. In: *Catálogo Bienal XXIV*, Roteiros. São Paulo, 1998.
- SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. *Helena, a mulher de todos e seu homem*. Entrevista concedida ao jornal *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5/11/1970, nº 33.
- ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, Ed. Civilização Brasileira, ano I, n. 3, jul. 1965.

## ARTIGOS INTERNET

- ANDRADE, Bruno. *Metafísica de bar*. Copacabana Mon Amour, Brasil, 1970. *Contracampo*, revista de cinema ed. 58. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/copacabanamonamour.htm>> Acesso em: 3 dez. 2005
- ARAÚJO, de Inácio. *No meio da tempestade*. Disponível em: <[http://www.heco.com.br/marginal/ensaios/03\\_04.php](http://www.heco.com.br/marginal/ensaios/03_04.php)>. Acesso em: jul. 2002
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Marginal?*. Disponível em: <[http://www.heco.com.br/marginal/ensaios/03\\_01.php](http://www.heco.com.br/marginal/ensaios/03_01.php)> Acesso em: jul. 2002
- CONTRACAMPO. Press-release de A Mulher de Todos. *Contracampo*, revista de cinema ed. 38. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/38/mulherdetodos.htm>> Acesso em: jan 2007
- MACHADO JR, Rubens. *Passos e descompassos à margem*. Disponível em: <[http://www.heco.com.br/marginal/ensaios/03\\_02.php](http://www.heco.com.br/marginal/ensaios/03_02.php)>. Acesso em: jul. 2002
- NOGUEIRA, Vinicius C. Yaba. ©*Revista Cultura Vozes*, 1997. Disponível em: <<http://geocities.yahoo.com.br/omonile/negras.htm>> Acesso em: 3 dez. 2005
- REMIER, Lion. Disponível em: <[http://www.heco.com.br/marginal/filmes-/longas/02\\_01\\_32.php](http://www.heco.com.br/marginal/filmes-/longas/02_01_32.php)> Acesso em: 12 jul 2006

- SETTE DE BARROS, José. *Folhetim II - 11*. Mensagem disponível em: <jsette\_br@yahoo.com.br>. Acesso em: 8 jun, 2007.
- IMDb. *Sem essa, Aranha (1970)*. The Internet Movie Database. Ficha Técnica. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0260354/maindetails>>. Acesso em: 9 jul 2006
- TORINO FILM FESTIVAL. *Rogério Sganzerla. 23º Torino Film Festival, 11-20 Nov 2005*. coordenação de Giulia D'Agnolo Vallan e Turigliatto Roberto Torino, Itália, 2005. Fichas técnicas e dados de Rogério Sganzerla e a sua produção cinematográfica. Disponível em: <[http://www.torinofilmfest.org/db\\_sez.php?db\\_edizionaleID=23&db\\_sezionaID=462&lang=eng&cat=10](http://www.torinofilmfest.org/db_sez.php?db_edizionaleID=23&db_sezionaID=462&lang=eng&cat=10)> Acesso em: 3 dez. 2005/ 12 jul. 2006
- WIM WENDERS PRODUCTIONS INC. *Kings of the road (Im lauf der zeit)*. Site oficial de Wim Wenders, disponibiliza dados técnicos, releases de imprensa e sinopses. Disponível em: <[http://www.wimwenders.com/movies/movies\\_spec/kingsoftheroad/kingsoftheroad.htm](http://www.wimwenders.com/movies/movies_spec/kingsoftheroad/kingsoftheroad.htm)>. Acesso em: 10 jun. 2008
- XAVIER, Ismail. *O Cinema Marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90*. Disponível em: <<http://www.cinemamarginal.com.br>>. Acesso em: jul. 2002
- UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. *Referências - ABNT/NBR 6023:2002. Apresentação de citações em documentos; ABNT/NBR 10520/2002*. São Paulo. Site disponibiliza as regras da ABNT. Disponível em: <<http://www.rc.unesp.br/biblioteca/normasabnt.php>>. Acesso em: 6 jul. 2009

## ANOTAÇÕES EM AULA

- HILDEBRANDO, Antônio. Curso *O Distanciamento como procedimento estético e ideológico*. Belo Horizonte, EBA/UFMG. 07 de abril de 2006.

## ENTREVISTAS

- GUIMARÃES, Cao. *Sobre a errância no filme Andarilho*. [maio 2009]. Entrevistador: Adriane M. Puresa Fonseca. Belo Horizonte, celular, duração 0:30 min.
- SGANZERLA, Rogério, *Entrevista com Rogério Sganzerla*. Pesquisadora: Sônia Maria de Freitas. Lume produções Cinematográficas, Heco Produções. São Paulo, 2009, DVD, son., duração: 30 min. Coleção Cinema Marginal Brasileiro nº2.
- SGANZERLA, Rogério, *Entrevista com Rogério Sganzerla*. Entrevistador: João Acácio e Paulo Sacramento. Especial: Homenagem à Rogério Sganzerla, TVBrasil. Rio de Janeiro, 2003, son., duração: 50 min.
- TONACCI, Andrea, *Extras: comentários do diretor*. Lume produções Cinematográficas, Heco Produções. São Paulo, 2009, DVD, son., duração: 30 min. Coleção Cinema Marginal Brasileiro nº1.

## FILMOGRAFIA DE REFERÊNCIA

*O ANJO NASCEU*, Rio De Janeiro, 1969, 82 min.

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

*O BANDIDO DA LUZ VERMELHA*, São Paulo, 1968, 92min.

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

*BANG BANG*, São Paulo, 1970, 93 min.

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

*CÂNCER*, Rio de Janeiro, 1969, 86 min.

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

*COPACABANA ME ENGANA*, Rio de Janeiro, 1968, 93 min.

dir./rot.; Antônio Carlos Fontoura; assist. dir.: Gilberto Macedo e Armando Costa; argumento: Armando Costa, Leopoldo Serran e Antônio Carlos Fontoura; foto: Afonso H. Beato; câmera: Jorge Bodansky; assist. de cam.: Ricardo Stein; montagem: Mário carneiro; música: Caetano Veloso; som: Aloysio Vianna; produtor: Antônio Carlos Fontoura e Dalai Achcar; cia. produtora: A.C. Fontoura & D. Achcar.

*JARDIM DE GUERRA*, Rio de Janeiro, 1968, 100 min.

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

*MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA*, Rio de Janeiro, 1969, 80 min .

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

*METEORANGO KID, O HERÓI INTERGALÁCTICO*, Bahia, 1969, 85 min.

dir./rot.: André Luiz Oliveira; assist. dir.: José Walter; foto: Vito Diniz; cenografia: José Wagner, Édson Grande; montagem: Márcio Cury; música.:

Moraes & Galvão; som: Celso Muniz; dir. prod.: Mário Cury; cia. produtora: ALO Prod. Cinem.

*OS MONSTROS DE BABALOO*, Rio de Janeiro, 1970, 120min.

dir./rot.: Elyseu Visconti; foto: Renato Laclette; montagem: Geraldo Veloso;  
dir. música.: Edson Machado, Elyseu Visconti; cenografia: Elyseu Visconti;  
figurino: Hélio Eichbauer; produtor: João Batista Ferreira; cia. produtora:  
Elyseu Visconti Prod. Cinem.

*O PORNOGRAFO*, São Paulo, 1970, 88 min.

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