

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

THALLES GRACIANO SILVA LEOCÁDIO

**A CLASSE TRABALHADORA VAI AO CINEMA: ESTÉTICA E POLÍTICA NA
REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO TRABALHADOR NO CINEMA DE VANGUARDA
BRASILEIRO DAS DÉCADAS DE 60 E 70**

VIÇOSA – MG

2021

THALLES GRACIANO SILVA LEOCÁDIO

**A CLASSE TRABALHADORA VAI AO CINEMA: ESTÉTICA E POLÍTICA NA
REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO TRABALHADOR NO CINEMA DE VANGUARDA
BRASILEIRO DAS DÉCADAS DE 60 E 70**

Monografia apresentada ao Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Viçosa como requisito para obtenção do título de bacharelado em Ciências Sociais.

Orientador: Dr. Marcelo José Oliveira

VIÇOSA – MG

2021

THALLES GRACIANO SILVA LEOCÁDIO

**“A CLASSE TRABALHADORA VAI AO CINEMA”: ESTÉTICA E POLÍTICA NA
REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO TRABALHADOR NO CINEMA DE VANGUARDA
BRASILEIRO DAS DÉCADAS DE 60 E 70**

Monografia apresentada ao Curso de Ciências
Sociais da Universidade Federal de Viçosa
como requisito para obtenção do título de
bacharelado em Ciências Sociais.

Orientador: Dr. Marcelo José Oliveira

Dr. Marcelo José Oliveira (Orientador)

Dr. Fernando Firmo (Avaliador) (DCS – UFV)

Felipe Stephan Lisboa (Avaliador) (Mestre e Doutorando – UERJ)

VIÇOSA - MG

2021

AGRADECIMENTOS

Gostaria, primeiramente, de agradecer à minha mãe Rose, que com muito esforço e sacrifício, sendo mãe solo, garantiu que eu pudesse crescer nas melhores condições possíveis e me dedicar o máximo possível em toda a minha vida estudantil, sabendo que ela estaria ali para qualquer eventual dificuldade. Sem ela eu não poderia ser quem sou. Agradeço também à minha avó Rozeli e meu avô Agnelo que fizeram o papel de mãe e pai sempre que necessário, além de me incentivarem a nunca desistir e, a partir do exemplo, ensinarem-me sobre o mundo. À minha irmã mais nova Isadora, fonte de inspiração e quem me motiva a ser um exemplo e me superar para que possa ser para ela um espelho tão grande quanto a minha mãe foi para mim. À minha tia Rosana e meu tio Wanderson, por todo o tempo que passaram cuidando de mim ao longo da vida

Agradeço ao professor Marcelo Oliveira que, além da ótima orientação, não se ausentou um segundo sequer de me auxiliar com toda dúvida e formulação teórica, sendo um verdadeiro modelo de professor e pesquisador durante todo o período em que fui seu orientando. Agradeço ao Departamento de Ciências Sociais em geral, aos professores que auxiliaram na jornada e principalmente aqueles que além de grandes acadêmicos, seguem na luta por um mundo melhor. Agradeço às amizades e companhias que tive enquanto estudante de ciências sociais, em especial ao meu amigo de fé Daniel, o Daniboy, com quem pude contar em todos os momentos, especialmente os mais difíceis. À Maria pela companhia e carinho de sempre. O Tales, o Hugo e outras tantas pessoas pela convivência.

Agradeço a todos que participaram da minha jornada desde o começo, no Coluni (em especial a Jade, sempre presente, e meus amigos dos Agregados), até aqueles que marcaram minha vida universitária. Aos meus parceiros da Comuna (Toddyinho, Giulia, Bisnaga), república onde tive os melhores momentos da minha vida. Ao Gabriel “Ferô”, agradeço as diversas trocas e ajudas que possibilitaram que este trabalho estivesse pronto e eu conseguisse me adequar às exigências acadêmicas. À Sabrina pelos debates infundáveis sobre arte e visão de mundo. Aos colegas dos movimentos sociais.

Agradeço, por fim, ao professor Fernando Firmo e ao Felipe, por aceitarem compôr a banca e serem, também, excelentes profissionais e pesquisadores.

RESUMO

O cinema de vanguarda brasileiro floresceu na segunda metade do século XX. Com o surgimento do Cinema Novo, pela primeira vez fez-se cinema a partir de uma cultura política compartilhada e organizada. Também foi o Cinema Novo que colocou no centro do debate estético a questão do subdesenvolvimento e a centralidade do sujeito trabalhador na superação da condição colonial do país. Desta forma, pela primeira vez uma estética pensada a partir de uma perspectiva revolucionária no cinema brasileiro. O cinema marginal surgiu de uma dissidência estética do Cinema Novo, propondo experimentalismos e uma nova abordagem na representação da figura do trabalhador – aqui tomado em sentido muito mais amplo, abordando especialmente a marginalidade e os sujeitos que estão fora da cadeia produtiva. Compreendendo o surgimento e a queda destas vanguardas a partir de uma perspectiva temporal, considera-se que as vanguardas foram um modo histórico da representação artística que passa por um processo de saturação quando o capitalismo tardio assume como lógica cultural o pós-modernismo. A análise fílmica compreende uma tentativa de mapear as representações desse sujeito trabalhador a partir de uma perspectiva estética e política, confirmando a proposição de sua centralidade. A metodologia é qualitativa, documental e interpretativa, buscando em documentos e artigos da época, além dos filmes referendados, uma interpretação contemporânea numa teoria social e estética que relaciona estes elementos com o mundo do trabalho e seus sujeitos. Conclui-se aqui uma centralidade da categoria do trabalho na interpretação das obras destas duas vanguardas brasileiras, cada qual a seu modo representando o sujeito neste universo.

Palavras-chave: Cinema Marginal, Cinema Novo, Teoria Estética, Teoria Social, Classe trabalhadora.

ABSTRACT

The avant-gard brazilian cinema flourished in the second half of XX century. With the emergence of “Cinema Novo”, for the first time cinema was made in Brazil with a shared and organized political culture. It was also in the “Cinema Novo” movement that the aesthetics of underdevelopment arise to the center of the cultural debate, along with the centrality of the “worker” subject to overcome the colonial situation. This way, it was the first time that a revolutionary aesthetics were developed in brazilian cinema. The “Cinema Marginal” emerged from an aesthetic dissidence of Cinema Novo, advocating for experimentalism and a new approach in the representation of the worker figure – taken in a broader way, showing the outsiders of the productive society, the so called marginals. With the understand of the emergence of these avant-guards in a temporal perspective, it is considered that they were a historical mode of artistic representation that went into a process of saturation when the late stage capitalism assumes its logical culture, the post modernism. The film analysis comprehends an attempt to map the representations of this worker subject in an aesthetic and political way, proposing its centrality. The methodological approach is qualitative, documental and interpretative, searching in documents and articles of its time, alongside with the highlighted movies, to elaborate a contemporary interpretation based in social and aesthetic theories connecting these elements with an analyses of the “labour world” and its subjects. It concludes the centrality of the work analytical category in the interpretation of these two avant-guards, in its own internal ways of representation

Keywords: Cinema Marginal. Cinema Novo. Working Class, Aesthetic Theory. Social Theory.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	O CINEMA ENQUANTO FOCO DE PESQUISA.....	9
	2.1 O cinema enquanto espaço político	9
	2.2 As influências e primórdios do cinema novo	12
	2.3 A cisão entre Cinema Novo e Cinema Marginal	16
	2.4 Pós-Modernismo e o Fim das Vanguardas	20
3	A FIGURA DO TRABALHADOR	22
	3.1 A centralidade da categoria do trabalho	22
	3.2 O mundo do trabalho no Terceiro Mundo	26
4	O TRABALHADOR AOS OLHOS DO CINEMA BRASILEIRO.....	27
	4.1 No Cinema Novo.....	27
	4.2 No Cinema Marginal	36
5	CONCLUSÃO	45
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47
	6.1 Filmografia.....	50

1 INTRODUÇÃO

A expressão metafórica “A Classe Trabalhadora vai ao Cinema” visa trazer uma ótica de deslocamento do enfoque tradicional de um cinema tradicional que antecede o período compreendido pela pesquisa para um novo enfoque, com um debate sobre a politização do cinema a partir de um – à época - recém-adquirido interesse em um tema central para diversas correntes político-ideológicas que se manifestariam no século XX: a classe trabalhadora.

As primeiras experiências cinematográficas no Brasil surgiram aproximadamente no final do século XIX, mas sua consolidação enquanto linguagem e estética artística levaria mais um tempo. De toda forma, com alguns grandes filmes e sucessos de público anteriores, é principalmente com a emergência do cinema novo que entra em pauta central a criação e consolidação de uma estética cinematográfica que seja nacional. Influenciados especialmente pelo neo-realismo italiano e pela Nouvelle Vague francesa, os precursores do Cinema Novo buscavam criar uma nova forma de fazer cinema no Brasil.

Apesar de não existir uma cartilha ou um dogma específico, os cinemanovistas possuíam uma cultura política compartilhada e buscavam, inclusive, ter influência no Estado. Afinal, havia um projeto de país que esses artistas militantes almejavam criar (SIMONARD, 2006). Assim, torna-se fundamental entender qual estética veiculava essa ambição e quais eram os signos e valores que a partir dali dominariam o universo simbólico do cinema brasileiro por algumas décadas, mesmo com diferentes abordagens.

Uma categoria central é o sujeito “trabalhador”, dotado de um destino revolucionário e cuja consciência os cineastas buscavam elevar. Não que o cinema já não tratasse anteriormente do trabalhador enquanto classe, mas era uma preocupação dos seus realizadores que a arte fosse revolucionária e ajudasse a elucidar a realidade. Era função do cineasta colocar-se a serviço das causas importantes de seu tempo, especialmente destacando a miséria e a condição colonial subdesenvolvida do país (ROCHA, Glauber. 1965)

Já o cinema marginal, "irmão" do cinema novo e a segunda vanguarda a ser analisada no corpus desta pesquisa, nasceu numa ruptura com a narrativa e o modo estético deste (SGANZERLA, 2001). É na saturação - em um uso do conceito como apropriado e definido por Alain Badiou (2002) e Sylvain Lazarus (2017) - do modo de fazer cinema do cinema novo que os marginais ou "Údigrudi" buscam uma reformulação estética. O trabalhador ainda é um ponto central, mas não mais com o viés "teleológico" de outrora, sendo uma representação alegórica mais diversa, um olhar mais próximo da marginalidade, de uma estética que agora é do lixo, do grotesco ou, como coloca Jairo Ferreira (2000), de invenção.

Sustenta-se que há uma ruptura estética e temporal entre cinema marginal e cinema novo, mas não há, de fato, uma ruptura epistemológica. Para compreender isso, é central que a figura do trabalhador seja mobilizada, uma vez que ela seria o cerne da tese, qualificando essas diferenças estéticas dentro de sua representação enquanto sujeito. Toma-se mão, portanto, da teoria social aliada à teoria estética nesta proposta. A análise da figura do trabalhador, enquanto sujeito, encontra terreno fértil nas vanguardas estéticas surgidas no Brasil dos anos 1960 e 1970, uma vez que havia uma cultura política compartilhada ligada a movimentos de esquerda que pautavam a centralidade desta figura na história e a necessidade de superação do subdesenvolvimento (que só viria com um projeto feito por e para os trabalhadores).

Meu interesse pessoal no tema se dá tanto pelo meu envolvimento com os filmes e a crítica cinematográfica e por entender a sétima arte como um componente poderoso de discursos políticos e ideológicos, quanto por entender que o debate da forma e da estética pode ser enriquecido pela ótica das ciências sociais – uma vez que a estética está conectada a produção da vida social. As lentes do cinema podem produzir diversas representações e alegorias sobre a vida social e o tempo histórico em que está inserida; defendo que a historicidade e a marca temporal são conceitos-chave para o entendimento do fenômeno cinematográfico. Além disso, acredito que compreender a história de um país passa por sua

história de produção artístico cinematográfica. Falar de cinema de vanguarda é falar da construção do Brasil e da história compartilhada tanto da classe trabalhadora como das elites locais.

Este trabalho não objetiva, entretanto, traçar uma análise do trabalho através de uma análise de relações trabalhistas explícita, ou mesmo de uma relação patrão-empregado, mas dentro de uma análise cultural daqueles sujeitos que estão inseridos em um mundo determinado pelo trabalho, tratando especialmente aqueles que estão em local subalterno dentro da organização objetiva do trabalho em um país subdesenvolvido. A centralidade do trabalho não almeja aqui, portanto, tratar do espaço em que o trabalho é exercido, mas o universo cultural, ideológico e simbólico determinado por ele assumido como ferramenta principal de compreensão. A partir da compreensão do trabalhador enquanto ser genérico (o homem que transforma a natureza à partir da efetivação de seu trabalho), poderemos explorar um campo de subjetividades possíveis numa análise destes sujeitos inseridos em uma ordem universal que possui aspectos particularizados.

A metodologia utilizada é de pesquisa qualitativa exploratória, com foco na literatura especializada e em alguns filmes, considerados aqui como documentos (GODOY, 1995). Utilizamos arquivos históricos (críticas, artigos de jornal, manifestos da época), de maneira que pudéssemos desenvolver estudo e análise sobre o material fílmico específico no recorte temporal aqui definido, anos 60 e 70. Há um empreendimento interpretativo das produções selecionadas, buscando relacionar conceitos de estética à historicidade e teoria social. São os filmes: Porto das Caixas (1962), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), O Caso dos Irmãos Naves (1967), A Margem (1967), O Bandido da Luz Vermelha (1968) e O Anjo Nasceu (1969). Busca-se as teses produzidas pelos próprios autores envolvidos no processo de produção fílmica sobre o trabalhador e o mundo do trabalho e dos cientistas e críticos que se debruçaram sobre o fenômeno das vanguardas cinematográficas brasileiras, seja no século XX ou interpretações contemporâneas. Os filmes escolhidos para análise foram selecionados a partir da relevância e da representação de diferentes períodos históricos, dentro da transição cinema novo-cinema marginal, sendo privilegiados filmes que abarcavam uma abordagem explicitamente política e que influenciaram internamente os próprios movimentos, segundo a

literatura especializada, levando em conta também as publicações da ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos de Cinema). A literatura revisada utilizada tem influência especialmente marxista (Fredric Jameson, Walter Benjamin, Alain Badiou, dentre outros), tendo em vista a contribuição deste campo teórico-metodológico para o entendimento do lugar da arte na sociedade e sua influência nos próprios movimentos brasileiros aqui estudados. Além destes, as contribuições dos próprios vanguardistas, diretores e críticos, que produziram vasta literatura (entre escritos, manifestos e entrevistas), como Glauber Rocha, Inácio Araújo, Jairo Ferreira e Rogério Sganzerla.

2 O CINEMA ENQUANTO FOCO DE PESQUISA

2.1 O cinema enquanto espaço político

O cinema é considerado a sétima arte, uma convenção estabelecida por Ricciotto Canudo (1923), um dos primeiros vanguardistas a manifestar a singularidade do cinema, chegando a defini-lo como a alma da modernidade. Ainda que seja contraproduutivo comparar a relevância de manifestações artísticas diversas, é importante destacar a relevância do cinema para a pesquisa sobre teoria social.

Segundo Benjamin (1984), o cinema se caracteriza por sua reprodutibilidade técnica, sendo uma arte “democratizável” e trazendo a possibilidade de reprodução massiva da sua linguagem. A arte, a partir de novas técnicas e tecnologias, sai do lugar da mera contemplação efêmera para a difusão da realidade ali apresentada, diminuindo o espaço entre obra e espectador. Se a autenticidade da arte anteriormente estava na sua essência - sua aura - a sétima arte rompe com esse tradicionalismo rumo ao progresso, permitido pela tecnologia:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. (BENJAMIN, 1987, p. 168-169).

Ismail Xavier (2017) traça uma análise histórica das primeiras vanguardas europeias utilizando como chave a ideia de modernismo. O cinema seria um avanço tecnológico e modernizante, um ideal ideológico de progresso, sob a noção da “objetividade visual” trazida pela capacidade de observação do movimento. Também existiria uma noção idealista de que a

função dessa objetividade era mostrar a realidade - a almejada verdade - para educar as grandes massas, foco intenso dessas primeiras empreitadas do cinema europeu. O erudito seria preterido pelo popular, pelo entretenimento, uma vez que a conexão com as massas urbanas era um dos objetivos projetados. Desse ponto já é intuitivo compreender, mesmo que por motivações ingênuas, que há uma preocupação com a sociedade e o desejo de uma maior participação/imersão do espectador. Isso vai explicar certa centralidade que o cinema assume inclusive para Estados nacionais décadas depois.

Sendo o cinema a arte da massificação por definição, é compreensível que as vanguardas cinematográficas mais importantes tinham objetivos políticos e experimentações estéticas que levavam em conta visões de mundo diversas. Para citar algumas das principais do século XX, podemos destacar para os propósitos do trabalho o Expressionismo Alemão (décadas de 10, 20 e 30), o Cinema Verité (originado na década de 20, mas ganha destaque principalmente nos anos 60), o Neorealismo Italiano (décadas 40 e 50) a Nouvelle Vague (décadas 60 e 70) e, finalmente, o Cinema Novo Brasileiro (décadas 50, 60 e 70).

Essa veia política é sempre destacada na gênese do movimento do cinema novo. Glauber Rocha escreve numa carta, sem meios termos, a Paulo César Saraceni, outra importante figura do Cinema Novo:

Escrevi um artigo negando o cinema. Não acredito no cinema, mas não posso viver sem cinema. Acho que devemos fazer revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui (...) Estou articulando com eles um congresso latino-americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política. Agora, neste momento, não credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo (SARACENI, 1993 p. 94-95)

Este trecho destaca a visão política latente no que seria o cinema novo e toda uma potencialidade contra o que havia sido produzido antes - aqui, Glauber especialmente critica as chanchadas - rumo a uma revolução estética e política. Segundo o próprio, as chanchadas eram representantes de uma visão estrangeira da cultura brasileira, apenas “imitando” as grandes produções americanas e não teriam um traço nacional. A nova arte cinematográfica brasileira deveria ser nacional e revolucionária.

Necessário destacar a importância de Glauber Rocha no movimento que viria, o Cinema Novo, do qual se tornaria praticamente um porta-voz e, sem dúvida, seu mais famoso integrante. Ainda que os primeiros integrantes fossem jovens pequeno-burgueses, a cultura política que compartilhavam mostrava preocupação com o proletariado, colocando o trabalhador no centro, desenvolvendo-o nas telas enquanto sujeito dotado de importância histórica singular. O Cinema Marginal, também objeto desse trabalho, nasce de uma dissidência ou ruptura do Cinema Novo, mas continua tendo um foco político, mesmo apostando em uma estética distante do didatismo dos seus antecessores. O trabalhador é representado na marginalidade, no crime, na desilusão perante sucessivas derrotas históricas, inclusive com a instauração e fortalecimento da ditadura militar brasileira.

A ruptura entre estes fazeres cinematográficos - em que um origina o outro, até que este se torne independente, sem renegar os elementos anteriores, mas num avanço vanguardista - pode ser pensada pela noção do método de saturação. Sylvain Lazarus (2017) propunha que “modos históricos” saturam e não podem ser revividos ou interpretados se não pelo acontecimento singular que tomou forma naquele período em específico (precisando ser analisado em sua interioridade, definida como o subjetivo no interior do subjetivo).

Com o avanço do tempo, da ciência, da filosofia, a saturação possibilita compreender quando um modo histórico se torna ineficiente em sua interioridade, restando apenas

resquícos de sua racionalidade interna. Lazarus se utiliza dessa chave metodológica, que ele chama de antropologia do nome, para elucidar a singularidade da política. Mas é Badiou (2002) que relaciona a saturação com a arte e as vanguardas artísticas, mencionando as configurações artísticas: uma sequência identificável que se inicia com um acontecimento e a verdade das obras que a compõem. Para Badiou, em sua análise estética, interessa enxergar em que lugar, na arte, está a verdade. E essa verdade está relacionada a configuração artística, esse meio em que obras singulares dialogam entre si. Com o vazio ou o esgotamento de formas anteriores, surgirá um acontecimento que fará surgir um novo horizonte histórico e uma reestruturação da verdade no artístico.

Se Badiou utiliza como exemplo as obras *Classicismo Vienense*, essa mesma interpretação pode ser colocada para qualquer análise de vanguardas ou de movimentos artísticos. O que cabe refletir é se o cinema marginal surge da saturação do cinema novo ou se este é só um período experimental de um modo histórico que tentava manter sua relevância, dialogando diretamente, em singularidade, com as obras do cinema novo. Esse foco é secundário nesta tese, mas não tangencia a análise da representação do sujeito trabalhador. Muito pelo contrário, complementa e torna possível identificar propriamente campos simbólicos no contexto histórico do cinema novo.

2.2 As influências e primórdios do cinema novo

O Cinema Novo pode ter sido o primeiro grande movimento organizado do cinema brasileiro, mas não foi a primeira experiência exitosa de fazer cinema no país. Ainda que o explícito desprezo pelas chanchadas (personificadas nas produtoras Vera Cruz e Atlântida, dominantes no mercado nacional), gênero de influência americana que era hegemônico no país anteriormente, diretores como Mário Peixoto (*Limite*, 1931) e Humberto Mauro na década de 1930 já tinham pavimentado o caminho para um cinema autoral - o cinema que destaca o diretor como foco criativo, que refletem personalidade e originalidade artística - no

país, ainda que com fracassos de público e o reconhecimento crítico tardio. Esses dois diretores influenciaram diretamente o Cinema Novo, mas de forma nostálgica, pois já eram nomes de um passado - não tão distante, é verdade - que ainda não havia sido contaminado pela influência estrangeira. De certa forma, eram valorizados pelos cinemanovistas por conta da tradição de uma identidade nacional:

Na verdade, Humberto Mauro e Limite são apropriados pelo Cinema Novo como representação de um passado mais puro do cinema brasileiro, no qual ainda era possível produzir-se obras originais e criativas, com uma marca autoral própria e inconfundível. Seriam signos de um tempo em que a submissão cultural, o colonialismo cultural ainda não haviam imprimido sua marca profunda na produção de filmes no Brasil. (...) Humberto Mauro, mais pela “brasilidade” que exala seus filmes, pelo retrato que ele constrói do homem brasileiro. Limite é importante porque mostra que é possível um brasileiro, habitante do Terceiro Mundo, realizar um cinema de vanguarda. (SIMONARD, 2006, p. 50-51)

Além dessas influências, aparecem como antecessores e contemporâneos, simultaneamente, do cinema novo, pessoas relevantes para o quadro do cinema nacional como o crítico Paulo Emílio Salles Gomes e o cineasta Nelson Pereira dos Santos - o primeiro, teórico que influencia o movimento nas suas raízes. O segundo, cineasta autoral que começa a produzir antes do surgimento do Cinema Novo e se torna muito próximo do movimento que ali surge, chegando a ser parte do Cinema Novo. Alex Viany também começara a fazer filmes antes da eclosão do movimento e logo seria incorporado pelo mesmo. Viany era militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e isso o aproximava de outros cinemanovistas que também o eram, como Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, Joaquim Pedro de Andrade. Isso também gerava antipatia em outros membros, tendo em vista que o programa cultural do PCB era considerado reacionário esteticamente por muitos (SIMONARD, 2006, p. 55). De toda forma, praticamente todos os cinemanovistas se consideravam de esquerda. Isso é importante para compreender a visão acerca da necessidade de um cinema que resistisse à ideologia dominante, ao ascendente cinema de Hollywood e à própria colonização cultural.

Embora rejeitasse uma importação de modelos cinematográficos, isso não quer dizer que não havia no cinema novo grande influência das vanguardas europeias que surgiram no século XX. Marcos Graça (1997) aponta, além da *nouvelle vague* e o neorrealismo italiano que eram influências declaradas, o experimentalismo soviético e o surrealismo francês impactaram de forma definitiva o jovem grupo de diretores. A influência dos soviéticos se daria principalmente no sentido estético e técnico:

(...) uma montagem descontínua e complexa (entre planos e “dentro” nos planos-sequência), distanciamento emotivo e construção racional do personagem pelo ator e pelo público, e uma despreocupação do acabamento técnico industrial: padronização da imagem e som num grau de competência e harmonia, absorvível sem traumas pelo espectador. (GRAÇA, 1997, p.63)

Assumindo o plano como unidade de raciocínio os cinemanovistas se utilizaram da herança da montagem dialética do cinema soviético dos anos 20. A intenção era criar um cinema questionador e reflexivo, com uma montagem que “constrói choques de significados na montagem, relações de conflito ou reiteração numa dialética de significação entre planos¹” (GRAÇA, 1997, p.66).

A influência dos surrealistas franceses seria principalmente o aspecto Brechtiano que os mesmos já se utilizavam na década de 20, o conceito do “distanciamento” (GRAÇA, 1997), dando autonomia a câmera para que pudesse tanto estar fixa quanto se mover junto aos personagens na construção do plano, criando o caráter de estranhamento. O cinema novo buscava ser realista, desvelando a realidade da pobreza, dos conflitos da luta de classes. Bazin (1991) se refere ao Cinema Neorrealista italiano como uma oposição ao cinema-espetáculo de Hollywood. Nelson Pereira dos Santos (2007), diretor de diversos filmes presentes no cânone de clássicos do cinema novo, destacaria a influência dos italianos na formação dos cineastas engajados brasileiros:

1 O plano é um trecho rodado sem interrupções, um conjunto de “fotogramas” organizado na tela com duração e limites espaciais de enquadramento. Os planos são filmados em “takes” (cortes, refilmagens) e depois ganham ritmo na montagem que irá intercalá-los ou dividi-los.

Foi aquela revolução no cinema. Havia um cinema diferente daquele cinema americano maniqueísta-protestante. Aí aparece um cinema italiano riquíssimo, mostrando a realidade e com personagens livres, acontecendo uma identificação imediata. Aquela realidade europeia depois da guerra assemelhava-se muito com a do cotidiano brasileiro, mesmo sem exércitos invasores em nosso território. A situação social brasileira é muito parecida com o pós-guerra europeu: famílias destruídas, crianças sem lar, meninos de rua, bandidos, violência. Daí a influência do cinema italiano aqui e em outros países com situação parecida. Mas, no meu entender, a maior lição do neo-realismo aos cineastas do Terceiro Mundo foi provar que o cinema pode existir com poucos recursos, esquecendo os estúdios, as grandes estrelas e a cenografia. A ideia é ir para a rua e filmar o próprio povo. (DOS SANTOS, Nelson Pereira, 2007. Estudos Avançados 21 (59), entrevista por Paulo Roberto Ramos)

De certa forma, podemos aplicar essa lógica do realismo ao cinema novo, que buscava em conflitos particulares e realistas (mesmo quando fantasiosos) mostrar uma dimensão da universalidade em um aspecto político-ideológico. Pavimentou-se, a partir de diversas referências e uma radicalização do cinema de autor, um caminho original e novo para o cinema brasileiro, pautando a violência dos colonizados, do terceiro-mundista. Diz Glauber Rocha, em ligação direta com o pensamento de Frantz Fanon:

Uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino. (ROCHA, 2009, p. 56)

2.3 A cisão entre Cinema Novo e Cinema Marginal

Convencionou-se chamar de Cinema Marginal uma geração de cineastas contemporâneos ao Cinema Novo que não se encaixavam na estética deste. Alguns deles teciam grandes críticas aos filmes produzidos pelo Cinema Novo, mesmo reconhecendo seu valor para a consolidação de um cinema de autor no Brasil, e outros simplesmente se encontravam numa posição de “renegados”.

Rogério Sganzerla, em depoimento colhido na Tribuna da Imprensa (1968) define o Cinema Novo como “uma igreja, mas também um movimento coletivo, talvez o mais importante da cultura brasileira nesses últimos vinte anos”. O que se encontra nesse comentário do Sganzerla, o mais destacado dos “marginais”, é uma crítica de certa forma elogiosa. O diretor compreende a importância do cinema novo, mesmo considerando este um movimento fechado, e aponta algo como uma saturação do movimento.

A verdade é que essa colisão dissidente entre vanguardas tem como chave o ano de 1968, com o lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha*, do próprio Sganzerla, que gera diversas reações na imprensa. O filme, um choque forte para a vanguarda cinemanovista que já não produzia tantos filmes inventivos, foi recebido com aclamação a genialidade do jovem de 21 anos que dirigira o filme, que ia contra todos os pressupostos estéticos do cinema novo. O cinema marginal já nasce na margem, no período da ditadura militar, quando o sonho da revolução começava a se esfacelar.

A realidade do próprio capitalismo se transformava, entrando em sua fase pós-moderna com a fragmentação da classe trabalhadora (JAMESON, 2007), enquanto o Brasil passava por um processo de modernização conservadora e repressora. Os cineastas do Cinema Novo ainda conseguiam certo diálogo em caminhos bem limítrofes com o Estado - conseguindo consolidar uma pequena indústria de filmes de mais orçamento, com o surgimento da Embrafilmes, produtora estatal que conseguia competir com as multinacionais (SIMONARD, 2006). Enquanto isso, o cinema marginal se organizava no “underground”, em produtoras independentes. Destacam-se a Belair Filmes, que não se preocupava com o público ou com exibição em circuito comercial, mas produzir tudo aquilo que era possível e iconoclasta, e a Boca do Lixo, que buscava sucesso comercial produzindo filmes que mesclavam erotismo e experimentalismo.

Uma dissidência também fundamental dos marginais perante o cinema novo foi a forma de tratar as chanchadas. Estes filmes eróticos, desprezados pelos diretores do Cinema Novo, foram vistos com bons olhos pelos marginais, que encontravam ali momentos autorais inspirados, influências iconoclastas que cabiam em um cinema cuja estética era a “do lixo”. Além disso, havia forte influência do tropicalismo e do underground americano nos cineastas marginais. O marco inicial do movimento, inclusive aquele que lhe atribui o nome, é o filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, como apontado nos textos organizados por Jairo Ferreira (2000).

É possível dizer que o cinema marginal nasce de um desgaste de compreensão que o Cinema Novo já havia começado a apontar em seus filmes da sua “segunda geração”, como em *Terra em Transe* (1967). O premiado filme de Glauber Rocha parece o anúncio de um fim, mesclando pessimismo com fim de ciclo, uma sátira ao país que havia caído numa ditadura militar com suas esquerdas basicamente inaptas a reagir. Uma das maiores obras do cinema nacional e o último clássico que antecede a ruptura marginal. Filmes importantes foram produzidos dentro da estética do cinema novo, mas este filme é o ponto de transição de uma vanguarda que sente que foi derrotada politicamente. Nesse sentido, *Terra em Transe* é um marco na própria tentativa de recontar a história do país após a derrota do programa de reformas e conciliação de classes da esquerda intelectualizada, preconizando certa agonia no movimento (JOSÉ, 2007).

Organizar-se frente a uma derrota implacável - como foi a instauração da ditadura militar - foi tarefa complicada. A nova fase do cinema novo, entretanto, ficou atrelada a grandes produções da Embrafilme e sucesso na crítica internacional; os marginais alegavam o desgaste, mas Glauber Rocha (1970), em entrevista, se declarava satisfeito que o cinema nacional com as preocupações do povo brasileiro ganhou aceitação no cenário do cinema mundial, com a presença constante dos filmes do movimento no Festival de Cannes, embora

houvesse a preocupação de que o país poderia voltar ao momento pré-cinema novo e os jovens deveriam tratar com responsabilidade esse legado.

Esses jovens cineastas, muitos deles, negariam o cinema novo para criar uma nova estética, afinal. Nessa rota de colisão, atrelaram ao Glauber e outros cinemanovistas um conservadorismo estético reacionário, como disse Sganzerla numa entrevista para o jornal *O Pasquim* (1970):

Eu sou contra o cinema novo porque eu acho que depois dele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 62 a 65, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita. (...) O cinema novo está fazendo exatamente aquilo que em 62 negava. O cinema novo passou pro outro lado (SGANZERLA, *O Pasquim* número 33, de 5-11 de fevereiro de 1970)

Essa iconoclastia dos novos cineastas marginais como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, entre outros, foi uma marca definitiva de contraponto. Esse contraponto acabava por travar embates diretos com Glauber, nesse momento o rosto do movimento do Cinema Novo e seu defensor mais fervoroso e aclamado. Essa exaltação existente da figura de Glauber era alvo de deboche constante. No pouco assistido “Vampiro da Cinemateca”, Jairo Ferreira, um dos maiores ideólogos do Cinema Marginal, gravou um monólogo que travava um combate a essa imagem:

“O Cinema Novo é um cadáver gangrenado, um movimento de direita que se julga de esquerda. Glauber Rocha diz que vai descobrir o certo através do errado. Glauber é uma instituição brasileira, ou seja, ele vai descobrir que ele é o novo Lima Barreto, na linha direta de Rui Barbosa. Não adianta, Glauber, pode estrebuchar. Você nunca vai ser o Maiakóvski brasileiro”.

(FERREIRA, 2007. *O Vampiro da Cinemateca*)

É possível compreender, portanto, que o Cinema Marginal não foi uma virada de tendência reacionária ou mesmo uma que negasse o pensamento de esquerda da época, mas

buscavam transgressões estéticas menos didáticas e mais próxima a um ideal antropofágico, tropicalista, libertário e contracultural, com inspiração em Oswald de Andrade (QUINSANI, 2008). Isto não impediu que os cinemanovistas denunciassem o movimento por sua inconsistência ideológica, entretanto. A bem verdade, a grande ruptura entre as duas escolas vanguardistas estava no campo da estética, não no campo da epistemologia, por mais que seus embates assumissem eventualmente uma negação do outro.

Ao cinema marginal, porém, surgiram diversas críticas daqueles que se filiavam ao movimento cinemanovista. Glauber Rocha, diversas vezes, em artigos e entrevistas, criticava a postura de buscar uma originalidade que antes já havia sido alcançada; Glauber é, talvez, o principal crítico da influência tropicalista latente do movimento marginal, preconizando o movimento para um retorno a uma estética que já era explorada de diversas formas. Essas críticas ganharam notoriedade e Sganzerla se propõe a respondê-las na entrevista ao Pasquim (1970), embora negue a perceptível influência do movimento tropicalista. Também haviam críticas dos cinemanovistas quanto a retomada de uma estética americanizada (gerando até o apelido de údigrudi, corruptela do termo “underground”) – ainda que dos filmes B de Hollywood, além de trazer de volta influências das chanchadas, tão criticadas e combatidas pelos atores do Cinema Novo, como explicado por Simmonard (2009). Não deixam de existir certas continuidades entre ambos os cinemas, mesmo a estética do lixo, do grotesco se colocasse em oposição à estética da fome desenhada anteriormente.

Glauber Rocha, num artigo publicado em 1970 (RAMOS, 1987), considerava o Cinema Marginal um “aborto” do Cinema Novo, reacionário em suas omissões e na descontinuidade de um cinema político bem definido em sua pedagogia por uma estética de choque e estranhamento. Ainda dizia que tudo de original que aqueles jovens cineastas traziam já havia sido feito por ele no seu filme *Câncer*, produzido em 1968, que teve seu lançamento adiado para 1972. Também chegava a caracterizar como fascistas os novos cineastas, por serem filmes colonizados e burgueses (ROCHA, 1997, p. 408), opinião que ao

longo de sua vida se modifica, mas tem um impacto muito grande no estabelecimento de uma rixa entre as duas formas estéticas.

2.4 Pós-Modernismo e o Fim das Vanguardas

O “fim das vanguardas” pode ser interpretado como um fenômeno internacional, especialmente oriundo de uma nova fase do capitalismo - a sua fase tardia ou pós-moderna. Essa fase se caracteriza, em termos de cultura, em um “fim das utopias”. Não significa a morte da arte ou a morte do cinema de autor - mas de certa forma anuncia um declínio do modo histórico moderno de produção artística - que tomava a arte como uma experiência fundadora de sentido. Retoma-se o método de saturação de Lazarus (2017) para concluir que esse modo histórico, que perdurou por parte do século XX, teria sua saturação anunciada e qualquer tentativa de retomar essa lógica não seria outra coisa se não uma nostalgia pelos sentidos que outrora foram compartilhados pela sociedade, um esgotamento da produção tradicional, aqui tratando-se especialmente do cinema novo e do cinema marginal - que já aparece como um sintoma desse desgaste.

Essa lógica pós-moderna, característica do capitalismo tardio, é considerada um ponto de ruptura (JAMESON, 1996) em que as proposições de futuro passavam a se pautar pelo “fim” dos movimentos característicos do século XX. Essa ideia de fim alcança seu auge notório quando Fukuyama (1989) declara que estávamos no fim da história. O capitalismo das democracias liberais venceu e não haveria outra grande ruptura como se pensava. Jameson mostra como essa é uma visão ideológica característica dessa nova fase do capitalismo, uma nova organização da ideologia dominante. A fragmentação da vida social inviabiliza o imaginário de vanguardas, mas enquanto outros intelectuais enxergavam “O fim da arte”, Jameson pressupõe o contrário, entendendo essa tese como uma postura tão ideológica quanto a do fim da história. O esforço de Jameson está em reafirmar a totalidade sistêmica marxista na interpretação das teorias estéticas, interpretando a pós-modernidade como a lógica cultural

de uma nova forma de acumulação capitalista, com o esfacelamento de noções de passado e futuro; a perda da historização com a experiência temporal adquirindo uma homogeneidade que em fases anteriores do capitalismo não existia.

Segundo Jameson, portanto, a época pós-moderna é aquela que se esqueceu como se pensa historicamente. E as vanguardas são produções radicalmente históricas, existindo somente nas singularidades do tempo histórico em que estão inseridas. Com a crise da categoria de tempo, dominada pela categoria de espaço, esse tipo de organização artística perde seu espaço, as experiências artísticas se tornam cada vez mais efêmeras e publicizadas, feitas para o consumo de mercado.

A nova cultura pós-moderna global ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica dos EUA sobre o resto do mundo, nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror. (JAMESON, 1996, p. 31).

Nada disso exclui a possibilidade da arte, mas coloca novos desafios e paradigmas para a produção que se coloca contra o pensamento dominante. Essa teoria da uniformização da arte e a busca por sensações efêmeras, arte como produto, também se encontra em Adorno (2002), em seu célebre conceito de “indústria cultural”, desenvolvido junto a Horkheimer. A conclusão de Adorno se diferencia em alguns aspectos da concepção de Jameson, mas coincide na possibilidade de resistência, uma vez que o ser humano é um sujeito histórico e o esforço crítico não desaparece, mesmo existindo agora em um ambiente mais hostil. Em Lyotard (1986) podemos ver uma relação entre a pós-modernidade e o fim da ideia de “verdade”, uma vez que as transformações do modo de produção capitalista, aliados a uma nova lógica de produção cultural. As grandes narrativas, totalizantes, perdem a credibilidade e há maior instabilidade.

As noções de pós-modernidade e do pós-modernismo como lógica cultural do capitalismo tardio são chaves de análise relevantes para entender, posteriormente, a derrocada das vanguardas cinematográficas brasileiras e a improbabilidade do nascimento de algum movimento vanguardista com estas proporções. É fato que essas próprias vanguardas - cinema

novo e cinema marginal - não existiram por tanto tempo quanto outras vanguardas artísticas que tiveram relevância mundial em outro momento histórico. Podemos dizer que isso está diretamente ligado à temporalidade e não só a uma questão nacional; o lugar das vanguardas no mundo do capitalismo tardio é extremamente reduzido. Hollywood tornou-se um modelo mundializado de consumo de cultura, monopolizando não apenas exhibições de cinema, mas patrocínios e uma moral narrativa e estética contida na produção dos filmes.

3 A FIGURA DO TRABALHADOR

3.1 A centralidade da categoria do trabalho

O trabalho, na definição clássica de Karl Marx (1993), precisa ser compreendido como uma característica definidora da transformação da natureza pelo ser humano. A compreensão da história da humanidade está na compreensão do trabalho - não apenas aquele hegemônico - como atividade central daquilo que nos configura enquanto seres humanos, em um sentido ontológico. A essência do ser humano não é nenhuma natureza abstrata, mas o conjunto de relações sociais de que faz parte. A história da humanidade está na história da luta de classes, uma vez que a propriedade privada é resultado de uma longa história de divisão do trabalho, que começaria nas sociedades tribais com a divisão entre os sexos e culminaria na divisão cidade/campo, a separação trabalho manual e trabalho intelectual. Essa categorização histórico-ontológica do trabalho aparece em seu clássico *O Capital*, mas anteriormente já estava delineada nos seus *Manuscritos Econômico-Filosóficos* de 1844. No capitalismo o trabalho é uma atividade alienada, graças a divisão de classes, que assegura que os frutos do trabalho daquele que o realiza sirvam para gerar lucro ao detentor do capital e dos meios de produção:

O trabalhador torna-se tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e em extensão. O trabalhador torna-se uma mercadoria tanto mais barata, quanto maior o número de bens que produz. Com a valorização do mundo das coisas aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens. O trabalho não produz apenas mercadorias; produz-se também a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e justamente na mesma proporção em que produz bens. (MARX, 1993, p.159)

A perspectiva marxiana (MARX, ENGELS, 1993) (MARX, ENGELS, 2014) prevê, portanto, que o trabalhador está no centro da história e é, por excelência, o sujeito revolucionário - uma vez tomada a consciência das relações que preservam e reproduzem o capital. No capitalismo, seu trabalho é alienado e o ser humano sente estranhamento quanto

aos próprios frutos do seu trabalho e quanto sua condição enquanto sua própria espécie. Sendo assim, sua emancipação só pode se dar a partir da tomada dos meios de produção e reconfiguração da sociedade; rumo a um futuro em que não existam classes sociais.

O século XX apresentou novos paradigmas para a efetivação do sujeito revolucionário. Se a centralidade da categoria trabalho há muito movimentava meios intelectuais, foi no começo do século XX que as primeiras vitórias revolucionárias de projetos socialistas se deram. Com a revolução russa, o futuro do mundo do trabalho se tornava incerto: era possível imaginar o fim do capitalismo e o controle dos meios de produção pela classe trabalhadora a partir de uma experiência real e duradoura.²

Esses movimentos de libertação fizeram eco no mundo inteiro, da América Latina até a Ásia, passando pela África. A revolução cubana e a revolução sandinista mostravam ser possível uma nova organização da sociedade, não mais baseada na exploração do homem pelo homem. A emancipação do trabalhador, do proletariado, sujeito revolucionário por definição, era o horizonte político possível. Fica impossível, portanto, ignorar a centralidade da categoria de trabalho e do sujeito trabalhador nas decorrências do século XX, assim como o caráter anti-imperialista da cultura política compartilhada destes militantes de movimentos de esquerda (SIMONARD, 2009).

Com a queda das primeiras experiências do socialismo real, o panorama cultural também mudaria drasticamente e um dos motivos poderia ser justamente a crise da “ideologia proletária”, termo cunhado por Lenin (2017) e da possibilidade de conquista de um futuro utópico que anteriormente aparecia no horizonte e agora se esvai. O capitalismo neoliberal

²Não que experiências anteriores não tivessem conquistado algumas vitórias. A Comuna de Paris, experiência que contou com empreitadas revolucionárias e foi foco de estudo para revolucionários como Lenin e Mao, já mostrava a possibilidade de um novo fazer político, embora sua derrocada precipitada fosse uma derrota de uma política centrada na igualdade e não nas relações capitalistas.

globalizado se torna a realidade aparentemente incontornável, com a mundialização do capital e flexibilização das formas de trabalho (IANNI, 1994).

Com as diversas transformações no mundo do trabalho e na subjetividade da classe-que-vive-do-trabalho, por definição a classe trabalhadora, Ricardo Antunes (2011) trabalha a centralidade do mundo do trabalho nesse momento que a flexibilização e a heterogeneidade das formas de trabalho qualificam um novo momento de acumulação do capital. Esta nova dinâmica social conserva certos aspectos de elementos passados e introduz novos processos. As transformações no mundo do trabalho neoliberal buscam ter maior controle da força de trabalho enquanto dispersam a sua possibilidade de organização (especialmente em sindicatos).

O trabalho de Antunes aparece como contraponto à ideologia do “fim da história”, “fim das classes sociais” e “fim do trabalho” que havia sido gestada pelos intelectuais para descartar a possibilidade revolucionária e transformadora. Esse “fim” não significa acabar com a existência material dessas coisas, mas teorizar sua crise, sua falta de centralidade para entender o capitalismo moderno, numa suposta transformação completa. Antunes faz a operação inversa para mostrar a atualidade da concepção de centralidade do trabalho, o que houve foi um enfraquecimento na composição da classe trabalhadora, uma vez que as transformações tecnológicas, mesmo não abandonando a forma fordista por completo, ajudaram a descentralizar a contradição capital-trabalho.

O Toyotismo³ ajudou a aumentar a exploração e a demanda de intensificação do ritmo de trabalho. Antunes enxerga o surgimento de um subproletariado diferente do operário fabril, sendo mais complexificado e precarizado, enquanto mantém a alienação e o estranhamento do

3 Modelo de produção com maior eficiência que sucede o fordismo. Produção variável de acordo com a demanda. Acumulação flexível.

ser em relação ao produto de seu trabalho, como na concepção marxista clássica. O que interessa numa análise da tese de Antunes para esse trabalho é mostrar que a centralidade do trabalho não é uma noção extinta ou que só fez sentido em contextos específicos (como o das vanguardas cinematográficas), mas uma realidade que continua no tempo presente, ainda que mais difusa. Segundo o próprio Antunes (2011): “O trabalho assalariado que dá sentido ao capital gera uma subjetividade inautêntica no próprio trabalho”. Isso entra em diálogo direto com a compreensão do sujeito trabalhador em sua singularidade, marcado pela alienação no capital, ainda que o modo de produção capitalista siga se complexificando e intercambiando formas de acumulação.

3.2 O mundo do trabalho no Terceiro Mundo

Ruy Mauro Marini, em seu livro *Dialética da Dependência* (1973), faz uso do conceito de superexploração da força de trabalho para entender as contradições do mundo do trabalho nos países subdesenvolvidos e que passaram pelo processo de colonização. De forma complementar à tese marxiana da mais-valia, Marini aponta que as burguesias dos países de capitalismo dependente são subservientes às burguesias do centro da capital. Com a existência do imperialismo e com o lugar de periferia do capitalismo, a subordinação à divisão internacional do trabalho faz com que as burguesias nacionais recorram a formas mais intensas de exploração do trabalho para compensar as transferências de mais-valia para os países que detém o monopólio tecnológico. Essas burguesias oligarcas buscam lucros extraordinários que só são possíveis com aumento da precarização e intensidade do trabalho sem uma remuneração equivalente.

A superexploração depende de altos índices de desemprego e “subempregos” para que os preços da força de trabalho sejam nivelados para baixo, afastando do seu valor. Essa tese, reforçada e também elaborada por nomes como Vânia Bambirra (2013) e Theotônio dos

Santos (1978), valida a conclusão de que a classe trabalhadora dos países subdesenvolvidos, além de lidar com os problemas provenientes da falta de desenvolvimento do seu país, também estão em um regime de exploração e precarização intenso. A superexploração ocorre quando os salários caem abaixo do valor da força de trabalho, sendo uma forma específica de aumento de lucro.

Glauber Rocha já pensava no problema do subdesenvolvimento e do imperialismo e sua relação com o mundo da arte quando escreveu seu “Estética da Fome” (1965) e mesmo antes, quando seus filmes já tratavam da extrema miséria da classe trabalhadora nacional.

4 O TRABALHADOR AOS OLHOS DO CINEMA BRASILEIRO

4.1 No Cinema Novo

No final dos anos 50 e início dos anos 60, marco do surgimento do Cinema Novo (VIANY, 1999), a relação do cinema com os trabalhadores mudaria de forma significativa. Se antes as produções eram menos engajadas politicamente ou até, nos termos de Glauber Rocha (1963), vendia cultura do povo para a burguesia como pura imitação do cinema norte-americano, agora o interesse muda drasticamente.

A possibilidade de uma revolução era considerada pelos cinemanovistas como algo muito próximo (SIMONARD, 2006). A questão era muito mais “quando” do que “se” uma revolução aconteceria. Tendo isto em vista, o debate de temas num viés de esquerda se torna frutífero e a esperança é por um futuro de democracia proletária, liberdade e revolução. Guimarães (2019) classifica esse momento pré-golpe de 64 e de fortalecimento de ideais de esquerda na vida cotidiana de “Aufklärung popular”. Superar o subdesenvolvido e colocar os trabalhadores no centro da política era ordem do dia para intelectuais e artistas, assim como para partidos e movimentos orgânicos ligados à classe trabalhadora. Natural que nos anos 60 e 70, auge e declínio das vanguardas cinematográficas brasileiras, a figura central e inequívoca seja o trabalhador - do proletariado tradicional aos precarizados e o lumpemproletariado.⁴

Em 1962, Paulo César Saraceni lança um filme que se tornaria um dos primeiros clássicos do Cinema Novo, ainda que fracasso de público: *Porto das Caixas*. Com uma

⁴Em entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos (2007), Nelson Pereira dos Santos conta sobre a sua juventude no Partido Comunista Brasileiro (PCB) e como a formação intelectual dentro do Partido o influenciou. Mais tarde, distanciou-se do Partido, mas muitos membros do Cinema Novo continuaram, como Alex Viany, Joaquim Pedro de Andrade e David Neves. Muitas das histórias contadas em tela pelo cinema novo denunciam o latifúndio, a burguesia e o imperialismo. Dentre os espaços comuns do universo do cinema novo estão as favelas e os sertões, lugar dos oprimidos, aqueles que protagonizam um embate com uma estrutura opressora.

construção minimalista, um ambiente desolador e uma mise-en-scène (aquilo que está colocado na cena em sua totalidade de elementos) sombria, o filme se assemelha muito esteticamente aos cinemas do neorealismo italiano.

Uma condição melancólica da realidade paira nos ombros da mulher sem nome vivida por Irma Álvarez. Sua intenção no filme, como já se informa no começo, é uma só: encontrar um homem que a ajude a matar o seu marido. Saraceni não busca criar uma tensão ou um mistério em sentido hollywoodiano, mas inverte a lógica tradicional ao trazer o desenvolvimento no início da trama. Uma cidade do interior cortada por um trem de ferro que liga às metrópoles, discursos vazios de políticos oportunistas e a opressão patriarcal: tudo isso é colocado em cena. A fuga da pobreza, do interior, da vida miserável dos cenários opressivos, cada vez captados de forma mais agonizante pela câmera deixam claro que é por meio daquela violência que a mulher recomeçará a vida renunciando às limitações espaciais e sociais a ela condicionadas. Está dada a condição, na mão dessa mulher proletária, de parir uma nova realidade com seu protagonismo. É o particular que busca, pelo choque de uma realidade bruta, desvelar o universal. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes (1981) é o “mais estimulante filme da fase renovadora do cinema nacional”.

A figura da mulher no centro do filme também tem influência da contracultura e dos debates de gênero que também efervesce os debates desse campo de esquerda que contrahegemônico que se colocava como uma alternativa verdadeira. O próprio Saraceni admite a ideia de que o filme tem uma preocupação feminista, afirmando que o tema do filme “[...] falava de miséria. E da miséria da mulher na nossa sociedade machista de 1962. Eu sempre fui sensível ao problema da mulher, escrava da casa” (SARACENI, 1993, p. 137). A casa e o marido abusivo são sempre retratados numa noção de espaço inóspita, a fotografia de espaços

fechados com baixa iluminação sugere que não há nenhum pertencimento da personagem àquele lugar. É a história de uma fuga desesperada.⁵

O filme de Saraceni é um dos filmes-chave dos primórdios do cinema novo, mesmo com a recepção tímida e o reconhecimento ainda menor do que muitos dos filmes contemporâneos a ele. Mas, mesmo que não carregue necessariamente o “otimismo político” da primeira fase do cinema novo, será uma grande influência para todo aquele grupo de jovens que tem no cinema e na luta de classes uma crença absoluta. O papel político da mulher proletária no centro do filme, a representação da miséria que não vinha apenas de um lugar econômico, mas também de uma opressão de gênero e um esboço de uma estética revolucionária: tudo já começava a se desenhar em Porto das Caixas.

Não é esse o primeiro ou o único filme do cinema novo que surge nesse processo de consolidação inicial de sua estética - o processo de vanguarda é longo e o período de tradução de seus princípios fundamentais para o público é um trabalho coletivo -, mas é um filme clássico cujos elementos serão fundamentais para o amadurecimento do movimento. Assim como também seria, um ano depois, *Vidas Secas* (1963), adaptação de Nelson Pereira dos Santos da obra homônima de Graciliano Ramos. E no ano seguinte, *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Todos são representantes clássicos da primeira fase do Cinema Novo e poderiam ser foco de análise desse período também, fosse tratada aqui um trabalho mais completo e detalhado de análise, inviável no tempo de produção de uma monografia e no formato escolhido.

⁵É impossível tratar das contradições do capital sem tratar das questões de gênero, raça, sexualidade e, em virtude disso, alguns cineastas com uma visão mais ampla abraçaram diversas dessas lutas que encontravam respaldo nos movimentos sociais. Apesar disso, a única mulher diretora do cinema novo (pelo menos a alcançar projeção e ter seus filmes preservados) foi Helena Solberg. Ana Carolina, contemporânea dos últimos anos do cinema novo, vai dirigir a maior parte de sua filmografia alguns anos após a derrocada do movimento. A maior parte das mulheres envolvidas no processo de fazer filmes estavam na produção ou atuação. De toda forma, esse é um adendo importante para entender certos limites de inclusão e amplitude no movimento, que poderiam oferecer outros recortes de análise.

Mas talvez o grande filme dessa “primeira fase” - da consolidação do Cinema Novo - seja *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Escolhido ao lado de *Vidas Secas* para participar do Festival de Cannes, o filme de Glauber Rocha é um clássico tão associado ao cinema novo que sua capa e seus símbolos são automaticamente mobilizados em qualquer menção ao movimento. Até por isso é quase obrigatório que esteja presente em qualquer análise estético-ideológica do cinema novo. Também é um filme que aparece em um momento de ebulição, com o início da ditadura militar e tem na classe trabalhadora e seus problemas um foco explícito. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* temos uma visão teleológica, profética, que segundo Ismail Xavier (2012) é influenciada pela formação bíblica de Glauber Rocha, resultando num barroco⁶ que mistura profecia, alienação e luta de classes.

Além disso, traz em si um novo leque de influências a serem apropriadas pelo cinema brasileiro. Em seu “Escritos Sobre o Cinema”, Setaro mapeia o tamanho dessa mudança paradigmática:

Deus e o Diabo instaura um novo paradoxo estético ao conjugar várias influências, começando pela tragédia grega (o cego Júlio é o fio condutor), passando pelo western (a exploração dos grandes espaços) e por Luis Buñuel (o assassinato de Sebastião), até chegar a Sergei Eisenstein (a matança dos beatos é influenciada pela escadaria de Odessa de *O Encouraçado Potemkin*) e Akira Kurosawa (os rodopios dissonantes de Corisco, entre outros). (SETARO, 2010)

Deus e o Diabo na Terra do Sol já começa com uma cena que nos mostra um tipo ideal que Glauber usará extensivamente, quebrando alguns pressupostos: o camponês que vive na miséria. Logo após, o coronel detentor de poder regional e que está diretamente relacionado a uma estrutura de poder que oprime o sertanejo. Entretanto, logo no primeiro ato, temos a grande transgressão: o sertanejo Manuel assassina o coronel, num desafio alegórico a essa estrutura opressora que para muitos naquele contexto é uma pena de morte. Perseguido pelos

6 Barroco foi um movimento do final do século XVI. Aqui, o barroco está sendo caracterizado enquanto uma alegorização da sociedade cotidiana, um debate moral entre homem e espírito e características formais em sua exuberância.

jagunços, Manuel busca apoio no messiânico Sebastião, um líder religioso que liderava as massas com um discurso subversivo que aponta a necessidade de combater a elite local para sair da miséria, rumo ao paraíso (o personagem é inspirado em Antônio Conselheiro). Este discurso, entretanto, tem implicações perversas para as bem intencionadas massas, aqui mostradas em uma situação de alienação, que crêem em um discurso de redenção prometida mas que não chegará por meio de Deus.

Nenhum sacrifício é capaz de mudar a realidade material em que Manuel está inserido. A mise-en-scene mostra as multidões como um rebanho de fé, construído pela devoção a Sebastião, sempre retirados de sua singularidade. São tratados como um ente que vaga por um sertão assombrado, infindável, árido. Notável a influência do western na brutalidade do espaço com os personagens.

Enquanto isso, a Igreja Católica organiza o assassinato de Sebastião. Seu poder com as massas já incomodava as elites, os latifundiários e o poder repressivo. Surge nesse contexto Antônio das Mortes - personagem clássico de Glauber Rocha - contratado para matar Sebastião e seus seguidores. Antônio reluta, uma vez que o povo é cristão e Deus está com o povo pobre, por isso teme. Mas segue a missão mesmo assim. Sebastião é assassinado antes da chegada de Antônio, por Rosa, mulher de Manuel, a quem foi pedido o sacrifício de seu filho e esposa. Neste ponto, ele entende que a espera de ajuda dos céus não resolve sua miséria e estes sacrifícios são vãos. Enquanto Antônio chega e mata todos os seguidores de Sebastião, Manuel e Rosa fogem.

Logo após a fuga, encontram o bando de Corisco, cangaceiros que querem vingar lampião e massacrar a elite local por métodos violentos. O que, inicialmente, é ideal para Manuel: não precisaria mais esperar uma intervenção divina. O banditismo aqui é uma questão de classe. Não tarda para que Manuel veja as práticas exageradamente violentas com

olhos negativos. Chega a questionar Corisco se o fazem para mudar a realidade ou por vingança, mas sabe a resposta: é a vingança que motiva os cangaceiros. E o fim de Corisco também vai se dar na mão de Antônio das Mortes. Antônio eliminou as duas “fês” que Manuel carregava, o Deus e o Diabo, a relação dialética entre duas formas distintas de salvação. Bernardet (2007) define Antônio das Mortes como o auge da personalidade contraditória do Cinema Novo. Não é da elite, mas é um capacho das classes dominantes. Apesar disso, acaba por eliminar os percalços de alienação de Manuel:

As duas experiências de Manuel são interrompidas por Antônio das Mortes; é ele quem põe fim à estória de Monte Santo, matando os fanáticos, embora o beato já tivesse sido morto por Rosa (mas depois ele se atribuirá esse assassinato); e é ele quem põe fim à aventura do cangaço, matando Corisco. Eliminando as fontes de alienação, dá a Manuel a possibilidade de agir racionalmente. Essa ação só poderá ser a guerra, uma guerra que será a aplicação de meios humanos para a cegueira de Deus e do Diabo. “[...] E, para que essa guerra venha logo, eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco”, diz Antônio da Mortes. No entanto, essa atitude não é monolítica; Antônio não age desse modo como um revolucionário dedicado à causa: para matar os fanáticos e cangaceiros, é pago por aqueles que oprimem o vaqueiro. Ele é um sicário, é vendido ao inimigo. (BERNARDET, 2007, p.78-79)

Outro componente relevante é a trilha sonora que segue o clima de guerra e aridez do sertão. De vigários e de assassinos. Da redenção e do pecado. E é também essa trilha sonora, de Sérgio Ricardo, que finaliza o filme de forma catártica o filme, com a mensagem de Glauber que é um exemplo eficaz da centralidade dos sujeitos trabalhadores e marginalizados em seu filme:

Tá contada minha estória
Verdade e Imaginação
Espero que o sinhô tenha tirado uma lição
Que assim fica dividido
Esse mundo anda errado
Que a terra é do homem
Num é de Deus nem do Diabo
(RICARDO, Deus e o Diabo na Terra do Sol. 1964)

A mensagem final e o lugar do trabalhador é clara: é o sujeito revolucionário que porta a responsabilidade de retificar a história, acabar com a miséria, fazer a revolução. Para o sertão virar mar e o mar virar sertão (profecia do filme), não há a quem recorrer senão ao próprio homem.

O Cinema Novo certamente se transforma após o golpe militar e o recrudescimento da censura. Isso não significou o fim dos filmes críticos e politizados, mas alguns diretores, decepcionados com a falta de alcance nas massas, buscam atingir o mercado com filmes mais focados na classe média-alta e seu universo, mesmo que em um olhar crítico. Outros, mantiveram seu estilo e, em plena censura, conseguiram criar elementos narrativos disruptivos. Mas é por volta de 1967 e 1968 que as críticas ao cinema novo se transformaram num movimento dissidente. A Embrafilme, representante de um pacto comercial Cinema-Estado, surgiu somente em 1969.

Dentre os filmes pós-golpe, ainda antes do AI-5, chama atenção a releitura feita por Luiz Sérgio Person do famoso erro judicial do caso dos irmãos Naves na época do Estado Novo varguista. O mais interessante do filme “O Caso dos Irmãos Naves” (1967) é o paralelo que é possível traçar entre os eventos ali reconstituídos e a ditadura que o Brasil estava vivendo na época de sua produção. É um dos filmes mais importantes do período pós-golpe. O Caso dos Irmãos Naves tem grande influência do neorealismo italiano, se utilizando de recursos como narração e câmera na mão. É um filme que, de certa forma, apoia-se em um didatismo sugestivo sobre a brutalidade policial e a falha do sistema judiciário. O roteiro do filme foi escrito por Person junto a Jean-Claude Bernardet, à época professor da UnB, que escreveu uma versão comentada do roteiro. Bernardet (2004) relembra que desde o início da produção de roteiro eles pensavam no filme como uma crítica às torturas em geral, chegando a dizer internamente que era um filme sobre Castelo Branco. Essa relação entre duas ditaduras - sempre implícita, mas real - é um dos grandes méritos que fazem do filme um relato histórico importante do ponto de vista sociológico.

O filme seria absolutamente fiel aos fatos dos anos 30, mas se tornava uma metáfora política de nosso presente. Denunciaríamos a tortura e a arbitrariedade. Durante toda a elaboração do filme, nunca se perdeu de vista essa perspectiva, a tal ponto que passamos a qualificar os Naves de “filme Castelo Branco”, em oposição ao roteiro

que escreveríamos em seguida, A Hora dos Ruminantes, que chamávamos de “filme Costa e Silva” (BERNARDET, 2004. p. 9)

A busca pelo realismo já começa na ambientação do filme. O filme tem um aspecto de filme de tribunal, possivelmente inspirado em Sidney Lumet, que a essa época era uma grande influência para os cinemanovistas. Logo na primeira cena, o trem de ferro que leva Benedito à casa de um dos irmãos Naves, avança rumo à cidade pacata de Araguari, com crianças brincando na rua, carros e casas simples, um cachorro que late para o caminhão. A desapareição de Benedito ocorre logo após o momento que seria da sua chegada, como informa a narração. Aqui, novamente, não há a tentativa de criar uma tensão misteriosa com o fato, contado naturalmente e levado à delegacia. Essa forma narrativa é comum nos filmes do Cinema Novo, mas Person rejeitou a ideia de fazer um filme que fugisse do tempo cronológico, pois queria fazer um filme para o público. A repercussão na cidade começa especialmente atrelada ao dinheiro - Benedito sumiu levando 90 contos, quantia considerável. Haveria investigação para a possibilidade de latrocínio por parte dos Irmãos Naves. O lugar da força policial no começo do filme, quando um tenente (vivido por Anselmo Duarte) da força pública do Estado que é enviado à cidade, é de repressão, calando os espaços em que chega. Aparecendo sempre em segundo plano, ao fundo, neste primeiro ato em que passa pelas pessoas que conversam e fofocam sobre o acontecido. Todos se calam perante aquela figura, sob medo ou receio. O tenente-delegado logo entra em contato com a família Naves para apurar informações. Ao fundo da delegacia, ajeita um quadro com a foto de Getúlio Vargas.

A primeira testemunha do caso, motorista de caminhão, é coagido por meio de tortura a dar uma resposta que incriminaria os irmãos Naves, após seu primeiro depoimento não ser esclarecedor. As cenas, no entanto, são mostradas enquanto ele depõe pela segunda vez, como um trauma em sua cabeça. Após dar, sob ameaça de voltar ao cativo, a resposta que o

tenente-delegado almejava, Ana Rosa, mãe dos irmãos Naves, também é solta do porão. Vemos imagens dos irmãos Naves sendo torturados, mas sem menção aos seus nomes. Tudo isso acontece em cortes rápidos, secos, característicos da montagem do filme, com planos curtos. O retorno de Ana Rosa é visto em vários cortes, enquanto ela corre rumo à casa do advogado Alamy. Logo, relata a tortura. O plano fecha no rosto de Ana Rosa e seu relato adquire um caráter de monólogo. Seus olhos são tristes e sente vergonha e indignação. Quando relata o medo de que seus filhos morram, a câmera fecha no rosto de Alamy, apavorado por ouvir as histórias que a senhora contava. Incisivo, resolve que vai ajudar. A partir daí, a tônica do filme se dá na alternância de espaço entre tribunal-tortura.

As cenas de tortura são explícitas, mas não são cenas desnecessariamente longas ou sádicas. Person queria que tudo fosse explícito, mas nada que passasse da conta, do necessário. “Os Irmãos Naves” traz um retrato vivo do que é ser um trabalhador comum em um período ditatorial. As longas torturas e acusações infundadas, a perversão do uso do poder e da força para a máxima repressão. A dramatização desta história real aqui se faz um manifesto político. Não basta recorrer às instituições quando são os aplicadores das leis que as pervertem. A coação à população, representada por esse poder repressivo, também está sempre presente, em todos os espaços em que se fazem presentes os agentes do governo.

Mesmo com a vitória no tribunal, os irmãos continuaram presos até a apelação. Vencendo em dois tribunais, ainda assim não foram soltos e foram condenados de forma no terceiro júri, após anulação dos dois primeiros que os absolveram. Ambos ficaram presos por 8 anos, com direito a redução de pena e Benedito, a quem eles supostamente teriam matado, apareceu 15 anos depois do seu sumiço e não teve que cumprir pena alguma. Ao mostrar essas informações aliadas a uma estética rigorosamente realista, Person e Bernardet criaram umas das grandes obras críticas ao poder ditatorial do Estado, mostrando em detalhes sórdidos e de forma didática o que se passava. Não aceitou fazer concessão para qualquer censura e o filme

foi aprovado e teve sucesso de público em diversos estados, sendo considerado o primeiro filme brasileiro a falar sobre e mostrar tortura. A representação do trabalhador aqui é sob a ótica da opressão total e da violência. Uma contradição entre Sujeito e Estado.

4.2 No Cinema Marginal

O termo “marginal” que caracteriza a vanguarda que surge dissidente ao modo de fazer cinema do Cinema Novo foi cunhada por influência do filme *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias (RAMOS, 2012). É verdade que a explosão do movimento se daria após o primeiro filme de Rogério Sganzerla, um ano depois. Mas os marginais buscavam fazer experimentações ousadas e experimentar novas estéticas. Embora o impacto comercial fosse almejado, grande parte destes diretores sequer se importava se o filme seria assistido, mas sim que a linguagem fosse radicalizada, erótica e anárquica.

A estética da fome não bastava mais e agora era necessário fazer acontecer a estética do lixo. O Cinema Novo, é claro, não deixou de existir. As duas vanguardas competiram entre si enquanto sua existência coincidiu. O Cinema Marginal buscava na antropofagia⁷, em Oswald de Andrade, no Godard dos anos 60, em Orson Welles. Enquanto o Cinema Novo trazia uma política revolucionária que apontava caminhos, o Cinema Marginal trazia destruição, ironia à moralidade, uma transgressão apocalíptica (QUINSANI, 2008). Era um cinema que buscava deglutir a liberdade da linguagem cinematográfica, o deboche e a ironia acima do didatismo.

Mas o Cinema Marginal também é um cinema muito associado a lugares; entre esses, especialmente duas produtoras independentes: A Belair Filmes e a Boca do Lixo. Estes lugares trazem uma expressividade e originalidade dentro de uma cultura política-estética menos unificada que a do cinema novo. A Boca do Lixo aparece como um ponto de encontro

⁷ Antropofagia significa, de forma literal, canibalismo. Neste contexto, refere-se a noção modernista, de Oswald de Andrade, de pressupostos para uma arte brasileira radicalmente nacional.

de todo tipo de fazer cinematográfico de baixo custo. Antiga zona de meretrício e região boêmia e comercial, tornou-se um polo do cinema independente, feito sem investimento do Estado. Nos anos 20 e 30 já havia sido pólo de produtoras cinematográficas. Como comenta Inácio Araújo em artigo para a Folha de São Paulo em 2014:

Era meio assim a Boca do Lixo: tinha bandidos e prostitutas, mas também um código de ética que permitia convivência pacífica entre comerciantes e a marginália. O cinema se dava bem com esse espírito. Era, naquela altura, os anos 1970, uma arte marginal, ninguém duvidava. O Centro era a rua do Trímphu (ARAÚJO, Folha de São Paulo. 16/02/2014)

O Cinema Marginal eleva a um extremo ainda maior o cinema de autor: as produtoras não agiam sob a operação de ganhos e lucros, mas na originalidade e liberdade artística extrema. Os grandes filmes do cinema marginal traziam figuras antes esquecidas: o lumpemproletariado, o marginal, a prostituta e todos aqueles pertencentes à classe trabalhadora que estão ainda mais marginalizados do que os grupos normativos de trabalhadores assalariados. Os sujeitos que estão na margem do Terceiro Mundo, estes são os trabalhadores - aqui colocados em sentido amplo, como todo aquele que precisa vender sua força de trabalho para sobreviver e não possui meios de produção - que interessam mais ao Cinema Marginal.

A Margem (1967), de Ozualdo Candeias, é o exemplo mais explícito desse novo interesse. Um filme sem protagonista, A Margem é precisamente um caminhar por meio de pessoas rejeitadas pela sociedade. Na margem do Rio Tietê, prostitutas, uma pessoa estigmatizada por conta de doença mental, um homem sem a mão e um cafetão vivem suas vidas ordinárias, sem grandes esperanças e aspirações. Vários pequenos núcleos marginalizados se alternam na montagem. Traça um paralelo bem interessante com Limite (1931) de Mário Peixoto, numa mise-en-scène opressora, fechada de perspectivas e desesperançosa. A margem do Rio Tietê é tratada como se fosse um lugar de espera da morte, como fantasmas que aguardam sua chegada a um outro plano. O filme praticamente não

utiliza diálogos, a linguagem é imagética e a expectativa é construída pela montagem dos planos; nunca se sabe onde será o corte e de que núcleo da história é o plano que se sucede. Nesse ponto, *A Margem* marca um início de um cinema desvelado, sem a ingenuidade do voluntarismo ou de um progresso teleológico da história.

Logo no início da narrativa somos confrontados com uma imagem alegórica e referencial: com música fúnebre ao fundo chega um barco na margem do Rio Tietê, onde perambulam tais figuras consideradas descartáveis. Pode-se dizer que há uma referência ao *Auto da Barca do Inferno*, como se Caronte chegasse para recolher esses corpos fantasmagóricos que Candeias filma. A ocupação dos espaços e os lugares dos corpos são concepções fortemente trabalhadas no filme. É um filme mais contido em relação àqueles que depois integrarão de forma definitiva o corpus do Cinema Marginal, explorando os planos e contraplanos. Também é um filme de contradições, com a apresentação coletiva entrando em conflito com o particular de cada personagem. Com a flor de esperança que nasce no lugar inóspito e desesperançoso. O sagrado - a igreja - e o profano - as prostitutas com vestido de casamento.

Inácio Araujo, contemporâneo do cinema marginal, especialmente da *Boca do Lixo*, fala em depoimento a *Contracampo* (2001) sobre a importância de *A Margem*:

Aquelas imagens traziam coisas novas em relação ao Cinema Novo, e eu penso hoje que era em parte por não transmitirem nenhuma necessidade de se justificarem, de serem brasileiras, de serem sociais. Elas eram e ponto. Pareciam surgidas de nada, sem influência alguma, sem passado, mas com uma concretude esmagadora.

Não era um filme sobre marginais, mas entre eles, com eles. O Cinema Novo discorria sobre o povo, mas o povo era antes de mais nada um elemento de discurso. Em *A Margem*, não. As pessoas estavam lá porque estavam, simplesmente, e essa qualidade para mim estabelecia um novo patamar para a maneira de fazer cinema. (ARAÚJO. Revista *Contracampo* n° 25-26. 2001)

Chama atenção essa autenticidade atribuída a Candeias e ao modo de fazer cinema que marcaria os marginais em geral: com o povo, não apenas sobre eles. Nesse ponto, compreende-se o racha com o Cinema Novo, a este ponto acusado de extremo didatismo e proximidade a uma estética pequeno-burguesa. Neste ponto de inflexão, quando os sonhos do cinema novo não aparentam mais representar uma possibilidade de uma estética revolucionária, nesta saturação, surge o Cinema Marginal para reviver as características mais marcantes deste e elevar a um novo ponto a estética revolucionária; é o que acreditavam aqueles novos cineastas dispostos a transformar ainda mais a linguagem do cinema nacional. Esse legado está associado de forma indissolúvel ao clássico primeiro longa-metragem de Candeias.

O filme que concretiza o ideal do Cinema Marginal e o coloca como uma vanguarda legítima e bem definida é lançado um ano depois: O Bandido da Luz Vermelha, de Rogério Sganzerla. Filme que se orgulha da marca da Boca do Lixo e é filmado na região, estampada no letreiro inicial, já começa numa narração de abertura que anuncia seu projeto: é um faroeste/far-west do terceiro mundo.

No primeiro minuto de tela, o protagonista em um voice-over diz, em tom sóbrio: “Eu sei que fracassei (...) fracassei, eu sei disso. Eu tinha que avacalhar, um cara assim tinha que avacalhar para saber o que ia sair disso tudo”. Jorge, o Bandido da Luz Vermelha, é um personagem facilmente identificável na parte mais complexa da margem do terceiro mundo, o criminoso. É possível traçar uma influência forte do cinema de Godard, em especial Pierrot Le Fou (1965), como o próprio diretor assume. O que Sganzerla busca é um cinema sem limites e, para isso, se utiliza da violência e do caos para compreender o absurdo existencial da vida miserável.

Em seu manifesto, *Cinema Fora-da-lei* (1968), Sganzerla desenvolve em treze tópicos a anatomia do seu ousado projeto cinematográfico. Os itens 11 e 12 exemplificam bem onde estão as motivações políticas do seu cinema:

11 – Porque o que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e cafajuste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais – aliás como 80% do cinema brasileiro; desde a estupidez trágica do Corisco à bobagem de Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos párias de *Barravento*.

12 – Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo. (CANUTO, 2006, p. 117-118)

O diretor mostra sua necessidade de criar um cinema que desvele o subdesenvolvimento de tal forma que não foi antes explorada. Crime e política estão intrinsecamente relacionados à realidade miserável do terceiro mundo, em especial do Brasil. Ainda mostra a total despreocupação com a criação de um aspecto de anti-herói hollywoodiano: o Bandido é um boçal numa sociedade “delirante”. Essa é a realidade material que chega às telas com o cinema do lixo. O surrealismo irônico de um filme que reconta poeticamente a história de um bandido que realmente existiu é uma forma de “explodir o terceiro mundo”, como sempre diz o protagonista, vivido por Paulo Villaça. As invenções linguísticas do filme, quase como parábolas de um cafajuste verborrágico, saem do didático para o confronto: “Um país sem miséria é um país sem folclore e um país sem folclore não tem o que mostrar para turistas”.

Há a presença das frequências de rádio, da perseguição, da polícia ineficiente e dos políticos sujos trazem uma caracterização quase sensacionalista, jornalística, ao mesmo tempo que possuem influência do cinema *noir* francês e norte-americano. Esses sujeitos são todos representantes de uma ideologia dominante, a perseguição ao bandido é uma caricatura. A

fragmentação do tempo, vista nos cortes secos, nas imagens panorâmicas mostra sempre a abertura a todas as possibilidades. Tudo pode explodir a qualquer momento e “quem tiver de sapato não sobra, não pode sobrar”. A morte é o final óbvio para o bandido, mas não é catártica: é debochada, como uma piada de mau gosto para uma saída do absurdo existencial. O humor e o grotesco se encontram numa morte maldita, sem espetacularização. É aquilo que resta pois não há nada a ser feito, nada que possa ser mudado, só resta avacalhar.

Nesse ponto, Sganzerla também faz um manifesto contra uma visão paternalista de certos setores intelectuais. O bandido é uma existência incômoda, mas real. Ele não é em ponto algum um herói ou algum pensador articulado. Ele é caótico e original e isso basta, isso causa o choque em quem assiste esperando um manifesto político bem polido. Não que o filme seja apolítico em qualquer instância, ele só rejeita caminhos fáceis, toma a complexidade de um personagem asqueroso para explicar a sociedade da forma mais grotesca. É uma visão da decadência do pensamento teleológico hegemônico. No fatalismo do Bandido, a civilização já falhou: continuamos miseráveis e subdesenvolvidos. Não que Sganzerla opte por uma visão niilista, também uma saída fácil, mas ele explora as contradições da desesperança de forma hiperbólica, com uma figura caricatural – isto é, exagerada, hiperbólica, inserida de forma paradoxal numa racionalização da própria desgraça. É uma existência possível ao mesmo tempo em que se dá em contextos improváveis e esdrúxulos. É nesse desenho que se podia pensar o Brasil da ditadura militar, da censura e do advindo AI-5.

Em diálogo direto com as obras de Sganzerla, Julio Bressane também era um dos mais qualificados cineastas marginais. Ainda vivo, segue produzindo experimentações estéticas e alegóricas, ainda resistindo ao caminho fácil do cinema comercial. Mas nos primórdios do Cinema Marginal é que seu barulho começou a ganhar projeção. O que Ismail Xavier (2012) chama de alegorias será muito bem trabalhado por Bressane em *O Anjo Nasceu* (1969), que também trata de dois marginais em fuga. Essa fuga total da guerra é a alegoria principal a ser

trabalhada no universo violento. Os planos estáticos e longos, somados a onipresença da violência, fazem com que o filme opere numa estética do desconforto.

Ismail Xavier (2012) separa sua análise do filme entre os elementos diegéticos e os elementos extradiegéticos. Quer dizer, enquanto o filme opera em tremenda violência, ação e discurso não convergem. É uma relação muito original entre olhar e cena. Um bom exemplo é um momento que tangencia o filme, mas causa nele pouco impacto em ação, mas esboça um discurso, que é a chegada do homem na lua. Enquanto não há escape para os sujeitos marginais (os elementos diegéticos, da ficção), ao fundo (nos elementos extradiegéticos, que não acompanham o contexto da ação) vê-se uma saída espetaculosa. Explica Xavier:

Na observação do mundo diegético, é rigorosa a sucessão linear que se atém à fuga dos bandidos. Se há soluções de continuidade no processo narrativo, essas vêm de imagens e sons sobrepostos à jornada, comentários que não se misturam à ação central e marcam e marcam a intervenção escancarada de quem narra a história. A chegada à lua, por exemplo, não está no plano das ações de efeito prático, mas é central como dado de alegorização em *O Anjo Nasceu*, pela simetria que engendra e a oposição lapidar que estabelece entre as duas jornadas: astronautas e marginais. (XAVIER, 2012, p. 328)

Os dois bandidos, Santamaria, um místico que acredita que é chegado o momento da vinda de um anjo puro e Urtiga, seu falante parceiro de todas as jornadas criminosas. Assistimos a um crime em trilha de samba, visões violentas de um assassinato, seguidas por um plano sequência em que observamos, da estrada, a favela. Urtiga, o bandido negro, está sempre seguindo e cuidando de Santamaria, logo no início ferido na perna. Há uma relação de poder explícita onde é sempre Santamaria o líder e comandante e Urtiga seu número 2. Urtiga discursa sobre a necessidade de ação, enquanto estão sentados no barraco. Planejam, vemos depois, a invasão de uma casa burguesa. É sugerido, num plano interno escuro, que os dois bandidos praticam relação sexual. Esperam nessa casa a chegada da mulher e a câmera acompanha os bandidos. Eles sequestram as duas mulheres e matam o rapaz. Esse é só o começo de uma longa jornada de crimes. Misoginia e racismo aparecem como subtemas, sempre colocados sugestivamente na tela. A aniquilação de valores burgueses se dá de forma ressentida, violenta.

A câmera a todo momento parece participante. Segundo Xavier (2012) isso indica uma tendência do filme que não é de analisar a sociedade ou mesmo o psicológico dos bandidos, mas uma postura de não-julgamento, como se objetivasse entender o lado deles. Há um cuidado nesse retrato da marginalidade quase como algo corriqueiro, natural àqueles dois homens. Eles assistem a chegada do homem à lua e, quando vão embora dessa casa que ocuparam, matam as mulheres, que agonizam frente a câmera, e aceleram pela estrada após Santamaria dizer que viu o anjo. Depois, sucedem-se cenas de tortura e violência, retiradas de sua tensão somente quando os dois param para ir ao cinema.

Quando a ferida de Santamaria na perna fica mais sangrenta e dolorosa, Urtiga dirige, com ele ao seu lado, em fuga numa estrada vazia. A cena final, um longo plano sequência de 8 minutos com uma música dissonante aponta apenas uma estrada vazia, enquanto nos distanciamos dos bandidos, reafirmando uma inconclusão da história. Não conhecemos os motivos e as razões dos bandidos e não sabemos o seu paradeiro final. A questão principal, para Xavier (2012) é como o filme mostra a violência como um dado a ser constatado, não exaltado ou ignorado. O filme oferece duas visões teleológicas: a do progresso, representado por Nixon anunciando a chegada do homem na Lua e a do anjo, que para Santamaria, estava a chegar e traria a salvação. Entretanto, ambas as utopias são rejeitadas. Não há, também uma “vitimização romântica” (XAVIER, 2012, p. 347) dos bandidos ou qualquer caráter pedagógico, somente o mal-estar dessa ausência de valores e busca por uma salvação externa a eles, dada a impossibilidade de se refugiar naquele mundo realmente existente.

De certa forma, também é um filme de negação do Cinema Novo. Não é bandidagem por uma questão de classe, com um ideal de concretização revolucionária; é uma bandidagem do desespero, da agonia, da certeza da derrota. Neste ponto, demarca-se uma diferença muito grande ao que vinha sendo apresentado pelo Cinema Novo. E não é que o cinema de Bressane seja reacionário ou negue a possibilidade de um outro futuro, mas ele busca mostrar as gigantescas contradições as quais seus personagens marginalizados, tão acostumados à violência que a banalizam com toda a naturalidade existente, estão inseridos. É uma tentativa de reafirmar a realidade incômoda numa estratégia de choque, de mal estar. Neste ponto se diferenciam essas estéticas, embora ideologicamente próximas em um campo político; a cisão estética afirma a possibilidade de vanguardas revolucionárias contraditórias entre si, ao mesmo tempo em que versam sobre o mesmo país e a mesma condição miserável de sua população.

Muito mais do que uma representação idealizada dos trabalhadores, os filmes clássicos do cinema marginal procuram uma visão macro do mundo do trabalho, caracterizado por personagens marginais, inadequados às vivências do proletariado tradicional. Não é uma negação da organização de classe, mas sua complexificação mostrando os setores excluídos desse campo de significados que é o trabalho no capitalismo moderno.

5 CONCLUSÃO

As duas maiores vanguardas cinematográficas brasileiras sempre colocaram o trabalhador, o oprimido, o anti-burguês no centro de suas representações enquanto estética revolucionária. Há divergências, entretanto, em termos estéticos e aspirações imediatas no método de mostrar esse sujeito nas telas do cinema. Enquanto há uma aposta didática, politizante e mais fiel aos movimentos tradicionais da esquerda política no Cinema Novo, sendo o trabalhador o sujeito revolucionário por definição, em alguns momentos até em visão teleológica, o Cinema Marginal aposta na transgressão a partir do choque, do grotesco, sem deixar de lado a política, mas apostando em experimentalismos estéticos mais radicais que, segundo os próprios marginais, existiam nas primeiras fases do cinema novo. Os trabalhadores do cinema marginal são diversos: marginais, pessoas que vivem na miséria e alguns sequer estão incluídos na normatividade do trabalho assalariado. O trabalhador é um sujeito complexo em ambas as manifestações culturais, que assume diversas facetas e realidades, mas é o sujeito da história em um país subdesenvolvido em que a exploração da classe se faz ainda mais arraigada. Estas vanguardas também fizeram o papel de tocar em assuntos outrora pouco expostos no cinema nacional, todas caras à questão da luta dos trabalhadores, como o problema dos latifúndios, o machismo, o racismo, a LGBTfobia, dentre outros temas, dadas as peculiaridades da época. A realidade é que ambas as vanguardas contribuíram para o período mais rico do cinema brasileiro em termos de originalidade e reconhecimento. A influência de ambas está em todo e qualquer exercício cinematográfico resistente à indústria cultural que se faça no Brasil.

Concluiu-se, também, que com o fim do modo histórico vanguardista de se fazer arte, ambos os movimentos tiveram uma curta vida útil, chegando completamente dispersos já no começo dos anos 1980 – o Cinema Marginal, por definição, é compreendido entre o período de 1968-1973. Isso não significa que alguns de seus expoentes tenham continuado a fazer cinema, mas mostra que o encerramento de um capítulo relevante da história cultural desse país se deu em um momento de reorganização do capitalismo mundial. Ainda se produz cinema de resistência, mas para isso foi importante a ruptura com os valores pequeno-burgueses e estrangeiros que os movimentos vanguardistas proporcionaram de forma organizada. Onde quer que se fale de cinema e da representação estética do sujeito trabalhador

ou da luta de classes, há que se falar do Cinema Novo e do Cinema Marginal, dentro de suas diferenças e demarcações temporais.

De toda forma, há uma presença considerável de uma interpretação sociológica da realidade nos filmes do período analisado, com um enfoque especial no mundo do trabalho e sua complexificação. Entendendo essas imagens como documentos, é possível não apenas exercitar uma antropologia da intelectualidade artística brasileira, assim como empreendeu Simonard (2006), mas também entender as representações como formas de documentar a realidade percebida e o “outro”. É isto o que Nichols (2012) chama de documentário poético; não apenas restrito a uma reprodução da realidade, mas uma representação da mesma dotada de historicidade. É possível pensar relações com antropologia visual a partir destas perspectivas estabelecidas desde as influências do cinema verdade e das concepções de antropologia compartilhada na filmografia do francês Jean Rouch até o cinema documental de Eduardo Coutinho, cinemanovista que ensaiava em seus documentários uma linguagem etnográfica - mesmo que este não seja o objetivo deste trabalho, mas uma ponderação que se deve considerar também como um possível horizonte a partir das reflexões aqui trazidas, as quais podem estar circunscritas e consideradas dentro de um projeto antropológico. Entende-se, a partir disto, a cultura do cinema de vanguarda brasileiro como um amplo e relevante campo de análise para as ciências sociais de modo geral em diversos recortes, podendo ensaiar diversas possibilidades de pesquisa na exploração destas interpretações teóricas.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANTUNES, Ricardo. ADEUS AO TRABALHO?: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho. 15ª edição. São Paulo: Cortez, 2011.

ARAÚJO, Inácio. Com poucos recursos filmes não podiam dar margem pra erro. *Folha de São Paulo*. 14, fev, 2014

_____. Brasil do Bandido é atual. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01, dez, 1993.

BADIOU, Alain. Pequeno tratado de inestética. Tradução de Marina Appenzeller. Estação Liberdade, 2002

_____. (2009a) *The Theory of the Subject*, trans. Bruno Bosteels. London: Continuum.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. Porto Alegre: Zouk, 2012

BERNADET, Jean-Claude. O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla. São Paulo. Brasiliense: 1990.

_____. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Anablume, 1995

_____. *O Autor no Cinema*. São Paulo. Brasiliense: 1992

_____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958-1966*. [S.l: s.n.], 2007.

_____.; PERSON, Luis Sérgio. *O Caso dos Irmãos Naves: chifre em cabeça de cavalo. Roteiro Original comentado por Jean Claude Bernardet*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

BRECHT, Bertolt. Teatro dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRESSANE, Júlio. Deslimite: o lugar de Limite de Mário Peixoto na história do cinema segundo o cineasta de Tabu. Folha de S. Paulo. São Paulo, 13, maio, 1984, Folhetim n. 382.

CANUTO, Roberta. O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite. 2006. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras/UFMG, Belo Horizonte, 2006.

CONTRACAMPO. Revista de Cinema. Dossiê Ozualdo Candeias, n. 25/26, 2001. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br>>. Acessado em 07 Apr. 2021.

FERREIRA, Jairo. Cinema de Invenção. São Paulo: Limiar, 2000

GRAÇA, Marcos da Silva. (1997). A herança maldita do Cinema Novo. In: GRAÇA; Marcos da S.; AMARAL, Sergio B.; GOULART, Sonia. Cinema brasileiro: três olhares. Rio de Janeiro: EDU FF.

GODOY, A.S. Pesquisa Qualitativa: tipos fundamentais. RAE. Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 35, n.3, p. 20-29, 1995

GOMES, Paulo Emílio Salles. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

HARVEY, D. A condição Pós-moderna. São Paulo: Loyola, 1992.

IANNI, Octávio. Globalização: novo paradigma das Ciências Sociais. Revista Estudos Avançados, n. 8 (21), 1994.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

JOSÉ, Ângela. Cinema Marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. Revista Alceu, v.8, n.15 p. 155-163, jul-dez 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf. Acesso em: 18/04

LAZARUS, Sylvain. Antropologia do Nome. São Paulo: Editora UNESP, 2017

LOPES DA SILVA, A., & RIBEIRO, R. (2014). O cinema novo brasileiro e a influência das vanguardas cinematográficas europeias. *MEDIACIONES*, 10(12), 64-74.

LYOTARD, Jean-François. O Pós-Moderno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986

MARX, Karl. Manuscritos econômico-filosóficos. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. O Capital: Crítica da economia política. Vol. I. São Paulo: Boitempo, 2014.

NEVES, David. Cinema Novo no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1966.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus Editora, 2007.

QUINSANI, Rafael Hansen. Transgressões Cinematográficas na Década de 60 (século xx): Entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, os Indícios da Moderna Tradição Brasileira. *Métis: História & Cultura*. v. 7 n. 14, 2008

RAMOS, Fernão. Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987

_____. Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Senac, 2002

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. *Revista Civilização Brasileira*, n.3, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.165-170,1965.

_____, Como e por que realizei Terra em transe, O Estado de Minas, Belo Horizonte, 18 set. 1982.

_____. Cartas ao Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

SANTOS, Nelson Pereira, ROCHA, Glauber e VIANY, Alex. "Cinema Novo: Origens, Ambições e Perspectivas". In: Revista Civilização Brasileira. (1) Rio de Janeiro: mar 1965, pp. 183-196.

SGANZERLA, Rogério. Por um cinema sem limite. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
SGANZERLA, Rogério; IGNES, Helena. Helena a mulher de todos e seu homem. Paquim. n. 33. Rio de Janeiro, 05, out. 1970.

SIMONARD, Pedro. A Geração do Cinema Novo – Para uma antropologia do Cinema. São Paulo: Editora Mauad, 2006.

TELES, Ângela Aparecida. Uma estética da precariedade: migrações e trocas interculturais no cinema de Ozualdo Candeias (1967-1992). História, Franca, v. 26, n. 2, p. 161-181, 2007. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742007000200009&lng=en&nrm=iso>. access on 07 Apr. 2021.

VIANY, Alex. O Processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

_____. Alegorias do Subdesenvolvimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012

_____. Sétima Arte: Um Culto ao Moderno. São Paulo: Cesc. 2º edição, 2017

6.1 Filmografia

A MARGEM. CANDEIAS, Ozualdo R. Nacional Filmes, São Paulo. 1967.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. ROCHA, Glauber. Copacabana Filmes, Rio de Janeiro, 1964

O ANJO NASCEU. BRESSANE, Julio. Embrafilme, Rio de Janeiro, 1969

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. SGANZERLA, Rogério. Distribuidora de Filmes Urânio Ltda., São Paulo, 1968

O CASO DO IRMÃO NAVES. PERSON, Luiz Sérgio. MC Produção e Distribuição Cinematográfica. Lauper Filmes, São Paulo, 1967

PORTO DAS CAIXAS. SARACENI, Paulo César. Equipe Produtora Cinematográfica, Rio de Janeiro, 1962