Passos e descompassos à margem

Rubens Machado Jr.

Humores

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

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

Isto não quer dizer, entretanto, que alguém queira se esquecer do que entre marginais e cinemanovistas houve de ruptura e de oposição, implícita ou declarada. O lado explícito tem documentos memoráveis, como a famosa entrevista de Rogério

Sganzerla e Helena Ignêz n'*O Pasquim*. O implícito segue interessando enormemente à crítica pela sua riqueza, densidade e controvérsia. Entre as inúmeras oposições, tomo como exemplo uma das que considero mais significativas: o interesse dos marginais pelo humor e a conseqüente revalorização da chanchada, que vinha em desgraça desde os primeiros acordes cinemanovistas. É preciso recompor os passos desse desprestígio intelectual da chanchada, enrijecido entre o final dos anos 1950 e dos anos 1960 para se ter uma idéia daquilo que então veio se desrecalcar. Tem a ver com a noção de que a paródia dos chanchadeiros prendia-se (submetendo-se) ao modelo importado de cultura e de cinema, uma macaqueação dos gringos como alçada menor e tacanha da condição brasileira; mais: capítulo da subserviência espiritual colonizada.

A inversão de perspectivas parece ter-se operado na virada das décadas de 1960 e 1970, como se fosse mais por influências indiretas do Tropicalismo do que por uma reavaliação de cineastas, críticos ou estudiosos (que viria em seguida, em textos de Jean-Claude Bernardet e depois de João Luís Vieira, entre outros, a discutir os aspectos especificamente críticos da paródia). O que não foi observado é em quanto o ponto de inflexão mais contundente deveria recuar ao impacto causado em 1968 pelo primeiro longa-metragem de Sganzerla, *O bandido da luz vermelha*. O choque do novo é aí convincente, creio, na medida em que ele chega como forma cinematográfica inusitada e provocativa, cuja virulência está na fusão moderna de elementos da chanchada à perspectiva crítica perante o Brasil aberta pelo Cinema Novo. Talvez seja possível afirmar categoricamente que foi a partir das sessões do *Bandido* que nunca mais se registraram descasos ou reprimendas intelectuais à chanchada (e isto nos indica o potencial de certos filmes como texto crítico e historiográfico efetivo, já que percebido por todos, ainda que não aflorado nos termos da racionalidade de um debate público em curso).

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

Espontaneidades

Com Glauber ou sem Glauber, o importante é que o Ciclo Marginal, ao seu modo, redime a chanchada, integrando, desfigurando e recriando o humor que nela tinha livre circulação, mas repropondo-o em chave mais corrosiva, numa simbiose moderna. Amplia a *modernização* que o Cinema Novo tinha colocado em marcha, já com décadas de atraso em face das outras artes. Mário de Andrade, que costumava ver filmes nacionais, embora com dificuldades de fazer-se acompanhar dos colegas modernistas, escreveu, já em 1922, algo de muito significativo na revista *Klaxon*, sobre *Do Rio a São Paulo para casar*, de José Medina. Reconhecendo méritos naquela comédia paulista hoje desaparecida, ele reprovava o trajar esportivo com que o pretendente de origem popular se apresentava à família da noiva: "de quando em quando um gesto penosamente ridículo(...). Num filme o que se pede é vida." O modernista observava a propósito, que "acender fósforos no sapato não é brasileiro (...); é preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los" (Andrade, 1922: 16). Podemos lembrar que, na mesma época também na França, foi considerado importante no filme de Jean Renoir, *Nana* (1926), a "pesquisa do gesto francês", contra a maré alta da infiltração ianque.[1] Com a expansão das redes exibidoras no entre-guerras e a crescente hegemonia do cinema americano, a difusão de gestos e posturas ultrapassa em muito o âmbito dos artistas de cinema, alcançando largas platéias.

Está desde cedo posto o processo de importação de formas cinematográficas, de que faz parte de modo mais evidente a gestualidade. Evidente? Num país como o Brasil, em que desde o início o cinema era realizado em boa parte por imigrantes, inclusive algumas vezes recém-chegados, esse problema é ainda maior. Imagine-se então o que seria o ciclo nacionalista dos anos 1910, realizado predominantemente por estrangeiros, em que os temas eram retirados diretamente das páginas da História do Brasil e da ficção clássica no gênero, como a de José de Alencar! Podemos ter boa idéia vendo *O caçador de diamantes* (1933), de Vittorio Capelaro, imigrante italiano dos anos 1910 e cineasta representativo daquela produção inteiramente desaparecida. O filme, único remanescente, apesar de temporão de década e meia, ainda nos permite ver problemas como os bandeirantes tirados da obra homônima de Olavo Bilac agindo como fidalgos em filme europeu do gênero capa e espada. Num outro extremo, se tomamos um dos filmes brasileiros mais professamente regionalistas, *João da mata* (1923), do dramaturgo campineiro Amilar Alves, embora as falas caipiras tenham sido trabalhadas com pesquisa e rigor filológico – e algum cuidado observa-se também na escolha dos cenários –, temos a movimentação e os gestos dos atores restritos ao perfeitamente convencional dos clichês em voga no filme de ação. A inobservância gestual compõe então um padrão de forte importação de formas cinematográficas entre nós, fazendo-se como característica central do nosso cinema mudo um certo convencionalismo cosmopolita dos gestos. Resta

saber até que ponto o gesto importado não tinha também se disseminado nas ruas, passando, insipiente, a dado de realidade.

Em todo caso, o descompasso entre o gesto artificial e o espontâneo constitui o material responsável por um mal-estar que, resistente na platéia, tornou-se típico do cinema brasileiro. A questão complementar seria saber se também no teatro ou mesmo na "vida real" as coisas se passam tão diferentemente. Ora, o que me parece uma qualidade maior da chanchada seria exatamente a capacidade da sua fórmula paródica de abrigar semelhante contradição nacional. O que antes, no período mudo, já se notabilizava como desajuste enervante, vira aqui matéria-prima. No que concerne a este embate entre forma cinematográfica e a realidade da experiência vivida, a percepção deste descompasso como parte da realidade social vai tornar-se consciente e dar um primeiro salto qualitativo importante somente então, a partir dos anos 1930, com a comédia e o amadurecimento da paródia na chanchada, e bem sobre aquilo que seria o mais gritante e expressivo do gesto controverso — a *gag*. Para que se aquilate o teor da inventividade chanchadesca faltam investigações que pensem o fenômeno paródico em simultâneo na música popular, literatura, circo, teatro etc. Ao acolher o descompasso entre o gesto artificial e o corrente, o importado e o local, o afetado e o simplório, o pretensioso e o desarmado, a chanchada configura no plano da invenção de formas cinematográficas um primeiro e elementar gênero de entranhada gestação brasileira.

A prova desse entranhamento pode ser buscada na sua permanência em produtos industriais que até hoje se inclinam para o cômico no cinema (a pornochanchada dos anos 1970, por exemplo) e na televisão (novelas, séries, programas de auditório). A ressurreição atual do personagem televisivo de Jorge Loredo, o Zé Bonitinho, há quatro décadas de sua estréia, e consensualmente a principal atração da *Escolinha do barulho*, na TV Record, dá a medida do vigor desse descompasso chanchadiano. Há mesmo quem diga que essa última fase do "Perigote das mulheres" corresponde ao seu apogeu. Está lá o sempiterno galã norte-americano revestindo com a sua postura sinatresca a maldisfarçada e coerentíssima índole subterrânea do macho sul-americano defasado, presunçoso e anti-atlético, traço acentuado no raquitismo atual do comediante. Caricatura genial do processo que tentamos descrever, Zé Bonitinho não por acaso figura em dois ou três filmes do Ciclo Marginal, a começar do personagem título de *Sem essa, Aranha* (1970), de Sganzerla. Esse *Aranha* apresenta-se como "o último capitalista brasileiro", que estaria exilado no Paraguai, embora o filme seja visivelmente rodado no Rio e ambientado na favela. Em dado momento ele, pensativo, deduz sobre os brasileiros, absortamente pasmado, escandindo com gravidade as palavras: "acho que o Diabo foi com a nossa cara." Noutro momento, exausto e cambaleante como se chegasse de uma maratona inglória, exclama em tom de denúncia: "tudo está torto nesse país, a começar pelo rancho do nosso presidente!"

Óbvio que essa importação é também intra-nacional. Como toda caricatura, o gesto controverso da chanchada concentra e precipita amplos processos vivenciados em costumes sociais que podem exprimir-se na verdade em uma gama muito variada, sutil e nuançada de gestos. Por exemplo, Beto Rockefeller seria, em outro jogo cênico, um estimulante caso de desajuste entre classes ou segmentos próprios do mundo urbano brasileiro do final dos anos 1960. No horizonte, não temos só que lidar com a dimensão cômica dos gestos, mas a dramática bem como todas aquelas relativas às infinitas direções estéticas possíveis. Além de sua codificação contínua, ajustando e consolidando sentidos, o seu interesse maior está na margem imprecisa do processo, na ambigüidade contida no fluir de cada movimento do corpo. Não só, é claro, pelo que fazem mãos ou pernas, mas as expressões emanadas do rosto e de todo tipo de postura corporal, indo da posição de sentido do soldado a mais complicada coreografia artística. E é preciso também levar em conta que a linguagem do cinema vincula-se à gestualidade não apenas pelos corpos enquadrados, mas também pelos corpos sugeridos nas falas, aqueles evocados pela trilha sonora e musical, aqueles pressupostos pelo tipo de posição e movimento da câmera, de decupagem, ritmo da montagem etc. Toda a problemática dos hábitos e dos costumes sociais se exprime nos gestos assim plasmados, e o gosto pela sua fatura controversa pode revelar tradições culturais de grande persistência. No plano estético há muitas direções a indagar, estilos a caracterizar, e para não falarmos da dimensão contemporânea nomeadamente gestual presente nas artes plásticas, vamos dar um exemplo provocativo na frase do filósofo catalão Eugenio d'Ors: "Sempre que encontramos reunidos num só gesto várias intenções contraditórias, o resultado estilístico pertence à categoria do Barroco" (Ors, 1935: 29). No plano ético a implicação é grande, pois, intrínseca. A raiz *éthos* (Agamben, 1991: 35),[2] tanto no sentido de *caráter* como no de *modo de vida habitual*, nos propõe uma vocação *ethográfica* do cinema, o qual exprime melhor que quaisquer outros meios a variedade de modos de ser para o julgamento ético.

Engajamentos

Já se observou que o brasileiro seria um povo jovial. Para uns, isto soa de modo a proporcionar entusiasmo, para outros, apreensão. O entusiasmo mais ilustrado poderá, sem demérito de projetos civilizados, buscar, já na Carta de Caminha, a recepção calorosa dos indígenas aos europeus, brincando e imitando-lhes os gestos solenes de conquistadores. A apreensão, entretanto, parece ter sempre a última palavra, devido talvez à contínua instabilidade verificada em nossos processos políticos e institucionais. Por essas e por outras é que se poderia explicar a *seriedade* do intento cinematográfico da "pesquisa do homem brasileiro", na época dos grandes estúdios dos anos 1950. *Caiçara, Terra é sempre terra* e outros filmes da Vera Cruz caracterizam um retrocesso paradoxal no caminho que apontávamos. Importa-se o que seria um

"cinema de qualidade" europeu, que estava para ser (ou já sendo) fustigado pelos críticos do pós-guerra, cinema aparatoso e pesadão contra o qual se erigiam as novas estéticas realistas. Técnicos, fotógrafos, diretores, são chamados da Europa à guisa de seriedade industrial e artística. O paradoxo era a *busca do autêntico*, configurando um caso complicado de vontade artística (*kunstwollen*) aprisionada pelo academicismo importado. É claro que tem algo aí que diz respeito a uma animosidade cultural bem viva entre paulistas e cariocas explicando em parte algum preconceito com as produções e o *savoir faire* desenvolvidos no Rio. Reimportamos, só que agora direta e abruptamente, a forma, a técnica, o olhar. Na luta travada entre forma cinematográfica e "realidade brasileira" reconstituiu-se então, com artifício requintado, uma regressão imperdoável que nem Mazzaropi pôde salvar.

Se no primeiro passo que descrevemos, com a comicidade da paródia a chanchada brasileira passa do macaquear ingênuo ao macaquear irônico, e, para andarmos rápido, com o segundo passo – na verdade um passo em falso, ou uma torcida de pé –, tivemos uma busca exageradamente séria, acadêmica, e não mais busca do *descompasso*, mas sim do *compasso* brasileiro, da coisa autêntica, para a recuperação de um passo em falso é normal esperarmos uma pisada mais firme, que é o que acaba se dando na virada dos anos 1950 para os 1960. Esse novo segundo passo, ou já o terceiro passo, como queiram, abre caminho para o cinema moderno no Brasil, na verdade o inaugura, e se deve em boa parte a um vetor realista que se dissemina entre as estéticas radicais do cinema mundial do período do pós-guerra e, em particular, pelo modo como ele foi-se realizando entre nós. Há primeiramente um prolongado interstício entre a instalação dos estúdios e o Cinema Novo, no qual vai amadurecendo, em que pesem os entraves acadêmicos, a tal pesquisa do homem brasileiro, com cineastas do vigor de um Lima Barreto (*O cangaceiro*, 1953) e de um Anselmo Duarte (*Absolutamente certo!*, 1957, *O pagador de promessas*, 1962, *Vereda da salvação*, 1964). Esse interstício sobrevive de fato até os dias de hoje com um cinema urbano, paulistano sobretudo, e que teria no caso de Walter Hugo Khoury uma trajetória exemplar, ainda que limítrofe desse desdobramento, pois já, e desde o início, bastante contaminado pelo moderno.

Os primeiros filmes de Roberto Santos e de Nelson Pereira dos Santos devem ser citados como os resultantes iniciais mais empenhados nas novas inclinações realistas. *Aruanda*, de Linduarte Noronha, até os documentários de Geraldo Sarno, Thomaz Farkas e outros desse período típico da câmera na mão e uma idéia na cabeça, engajados na abordagem das condições de vida do povo e muito penetrantes em seu universo, são filmes que virão traçando um arco de experiências que reverberam junto com o alvorecer cinemanovista, uma série de apropriações ou similitudes para com o Neo-realismo, o Cinema Verdade e a *Nouvelle Vague*. Tem sido insuficientemente reconhecida pela crítica uma forte vertente realista dos primeiros tempos do Cinema Novo: Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade,

Arnaldo Jabor são autores que têm filmes mais ou menos exemplares do ponto de vista estilístico do mais radical realismo dos anos 1960. Talvez aí, neste campo de provas, alguma espécie de pedagogia realista (?) – "redenção da realidade física"? (Siegfried Kracauer) – tivesse trazido conseqüências para a dialética Mundo Filmado *versus* Forma Cinematográfica. Parece-me sedutora a hipótese de que foi este multifacético surto realista que forneceu material e fertilizou com as suas descobertas o terreno em que amadureceu esteticamente o cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970. Algo de análogo aos erros e acertos do cadinho de experiências que foi o Neo-realismo italiano preparando as subseqüentes sumidades artísticas na obra de Antonioni, Fellini, Visconti, Pasolini etc. No Brasil o uso da câmera na mão desde os primeiros ventos do Cinema Verdade até as singulares elaborações de Glauber, Sganzerla e Bressane sofreram uma evolução como forma cinematográfica que se rebate forçosamente no âmbito da desenvoltura gestual, que por seu turno muito progrediu neste ínterim.

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

Do Cinema Novo para o marginal pode ter sumido toda seriedade, mas não o engajamento, ao contrário do que se alardeia. Ele pode ter mudado sim no sentido político, ético ou comportamental, mas no sentido estético e, sobretudo, no poético ele se mantém de algum modo ainda mais resistente. O Ciclo Marginal na verdade não abre mão das possibilidades poéticas contidas na Estética da Fome, divergindo naquele momento do final dos anos 1960 dos rumos cinemanovistas que passam a procurar os padrões mais convencionais do grande público (Embrafilme, "Mercado é Cultura" etc.). Mais do que não abrir mão, os marginais de certo modo radicalizam

a proposta do manifesto glauberiano de 1965. A postura anárquica e comportamental efetivamente ajuda-os a levar às últimas conseqüências certos desígnios contidos na *Estética da fome* relativos à pesquisa de linguagem e à modernização no sentido ainda de 1922, fazendo-se incorporar à estética dos filmes a tal da "contribuição milionária de todos os erros". O improviso e a precariedade (a simples "câmera na mão") como condição necessária para a perspectiva de indagação livre e aberta sobre a condição brasileira (mantida então "uma idéia na cabeça") parecem ser as divisas resistentes dos marginais. Quando hoje olhamos ao redor e vemos o dito cinema da retomada no Brasil (Machado Jr. & Moreira, 1999: 2-5), tão dispendioso, pseudo-convencional, acadêmico, pesadão, em plenos anos 1990 do sucesso do cinema iraniano, dos independentes americanos, do filme de periferia francês, do Dogma 95, nos perguntamos se o problema político-econômico, persistente, não é também um problema de memória. A sintomática frase "No Brasil a realidade ultrapassa a ficção" tornou-se um lugar comum que ouvimos de quando em quando sem que, do meu conhecimento, jamais alguém mencione a autoria; mais importante que isso, interessaria aqui saber em que ocasiões específicas ela tem sido mais lembrada, pois o nosso cinema parece estar implicado.

Rubens Machado Jr. é professor da USP.

Notas

1. Vivida por Catherine Hessling, Nana, malgrado sua efusividade brejeira, quer ascender ao mundo aristocrático-burguês. Ver Sesonske (1980: 19-37).
2. "O gesto abre a esfera do *éthos* como a esfera mais própria do homem" (Agamben, 1991, p. 35).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Notes sur le geste. In: *Trafic* n.1. Paris: POL, 1991. p. 35.
ANDRADE, Mário de. Do Rio a São Paulo para casar. In: *Klaxon* n.2, São Paulo, 15/6/1922. p. 16.
MACHADO JR., Rubens e MOREIRA, Roberto. Chegando junto. In: *Sinopse* n.2, ano I, São Paulo, Cinusp, out./1999. pp. 2-5.
ORS, Eugenio d'. Défaite et triomphe de la Femme (1920). In: *Du Baroque*. Paris : Gallimard (Idées), 1935. p. 29.
SESONSKE, Alexander. *Jean Renoir: the french films, 1924-1939*. Cambridge: Harvard University Press, 1980. pp.19-37.

Resumo
Este artigo analisa as especificidades cinematográficas do cinema marginal, e o relaciona à chanchada e ao Cinema Novo.

Palavras-chave
Cinema brasileiro; cinema marginal; Cinema Novo; chanchada.

Abstract
This article analyses the cinematographical specificities of the outcast cinema, correlating it to the chanchada and the *Cinema Novo*.

Key-words
Brazilian cinema; Outcast cinema; *Cinema Novo*; *chanchada.*