



Publicidade e Propaganda – 8º Semestre

Disciplina: Projeto - Monografia

Orientadora: Maíra Carvalho

Ricardo Henrique Machado de Carvalho Plauto– RA: 20316595

- A arte é um mundo sem regras -

## **Cinema Marginal, criatividade com liberdade estética**

Brasília/DF

2006

Ricardo Henrique Machado de Carvalho Plauto - RA: 20316595

- A arte é um mundo sem regras -

**Cinema Marginal, criatividade com liberdade estética**

Trabalho de monografia apresentado à disciplina PROJETO - MONOGRAFIA, do Curso de Publicidade e Propaganda, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília.  
Orientadora: Profa. Máira Carvalho

Brasília/DF

2006

Ricardo Henrique Machado de Carvalho Plauto

A arte é um mundo sem regras – Cinema Marginal, criatividade com liberdade  
estética

Monografia apresentada ao  
Centro Universitário de Brasília  
– Uniceub, para formação em  
Comunicação Social, no curso  
de Publicidade e propaganda.

Orientadora: Maíra Carvalho Ferreira  
Santos

MEMBROS EXAMINADORES DA BANCA

---

Professora Maíra Carvalho

---

Professor Severino Francisco da Silva Filho

---

Professora Lara dos Santos Amorim

Brasília/DF, \_\_ Novembro de 2006

À minha família, que sempre apoiou meus estudos.

Aos apaixonados por cinema, como eu.

## AGRADECIMENTO

Agradeço à minha orientadora, Maíra Carvalho, que incentivou e ajudou no longo processo de desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos meus amigos, que entenderam que eu realmente não podia sair para beber em alguns dos fins de semana desse semestre.

À minha namorada, que muito me ajudou e agüentou minha impaciência em alguns momentos.

“O experimental em nosso cinema é a  
música da mente livre. A iluminação de  
um novo continente. A música de um  
novo ser da experimental cinematografia  
terrestre ou não. Estética visionária.  
Cinema: poema. Autor de cinema: poeta.  
Experimental: profeta.  
Experimental: antena. Cinema: a estética  
da luz.”

Jairo Ferreira

## RESUMO

A presente monografia, que tem como tema “A Arte é um mundo sem regras – Cinema Marginal, criatividade com liberdade estética” faz um estudo acerca desse movimento cinematográfico brasileiro, procurando mostrar como a criatividade e a dedicação à arte do cinema, demonstradas na prática pelos integrantes do mesmo, foram não só os motivos que os ajudaram a suprir a falta de recursos tecnológicos e financeiros, mas também os que os ajudaram a se manter fiéis à proposta de experimentação e conseqüente inovação da linguagem cinematográfica, tornando este um movimento de vanguarda da cinematografia brasileira. Para alcançar esse objetivo há, após a introdução, a exposição de um referencial teórico que buscou um diálogo com diversos autores que escreveram acerca dos conceitos de criatividade, experimentalismo, vanguarda, modernismo, arte e cinema. Esses conceitos são de grande importância para que se chegue ao objetivo principal, quando eles serão relacionados ao caso imediato do Cinema Marginal. Depois do referencial teórico, é iniciada uma história do movimento, contendo seus limites cronológicos e características gerais. Por último é apresentada a análise, onde a base conceitual é relacionada com as principais características do movimento, de seus filmes e de sua relação com o Cinema Novo. Dessa etapa consta uma análise de um importante filme do movimento, buscando suas principais características de inovação e experimentalismo, que abrangem desde a montagem à temática, passando pela sonorização e utilização das câmeras.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2. REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 Criatividade.....</b>	<b>11</b>
<b>2.2 Vanguarda.....</b>	<b>13</b>
<b>2.2.1 Modernismo.....</b>	<b>15</b>
<b>2.2.2 Cinema Experimental.....</b>	<b>16</b>
<b>2.3 Cinema, a Sétima Arte.....</b>	<b>17</b>
<b>3. HISTÓRICO.....</b>	<b>25</b>
<b>4. ANÁLISE.....</b>	<b>28</b>
<b>4.1 Características Marginais.....</b>	<b>28</b>
<b>4.2 A Mulher de Todos os Marginais.....</b>	<b>31</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>41</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>43</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>43</b>
<b>Sites Consultados.....</b>	<b>43</b>
<b>Filmografia.....</b>	<b>44</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O Cinema Marginal foi um interessante movimento da cinematografia brasileira, que se destacou graças à sua peculiaridade e diversificação em relação a outros movimentos. Ocorreu por volta de 1967 a 1972, aproximadamente, pois não tem seus limites temporários bem definidos. Inovador, o cinema Marginal se mostrou único e de características ainda pouco exploradas em estudos aprofundados sobre o tema, já que possui pouca discussão teórica, até mesmo se comparado a objetos da mesma natureza, a cinematográfica. Isto se mostra claro ao se pesquisar os Marginais na bibliografia disponível sobre cinema e, especificamente, sobre o movimento ocorrido.

O assunto despertou curiosidade por ser pouco explorado e, assim, estimulou pesquisas e análises acerca do que é, do que o antecedeu e de como refletiu e se refletiu no cinema brasileiro e nas artes em geral da época, e como continua repercutindo. Visto como um movimento *underground*, comparado, assim, ao cinema que freqüentava os circuitos alternativos dos Estados Unidos. Marginal e impopular, foi subjugado pela elite intelectual cinematográfica brasileira, os cinema-novistas.

Assim, este estudo se torna importante e necessário para se obter respostas a questões sobre Cinema Marginal, tais como sua história, contexto, dificuldades relativas aos poucos recursos financeiros e como as enfrentou, sua relação com o Cinema Novo, principais características e inovações, e ainda buscando fornecer o embasamento teórico necessário para a compreensão desse movimento tão pouco abordado na bibliografia brasileira.

Esta pesquisa tem como objetivo central analisar como a criatividade, quando aplicada livremente na prática, pode ser o principal diferencial e fator determinante na produção de uma obra avaliada como sendo de qualidade, revolucionária e inovadora, principalmente, quando a produção da obra demonstra, em seus diversos aspectos, que possui uma escassez ou atraso em seus recursos tecnológicos ou evidencia, através dos mais variados fatores, a disponibilidade de poucos recursos financeiros para a sua produção. Para isso, a escolha do movimento Cinema Marginal como objeto de estudo deverá, ao longo da pesquisa, se mostrar bastante adequada.

O filme a ser analisado, com intuito de melhor exemplificar e demonstrar as características que fizeram do Cinema Marginal um movimento artístico de vanguarda é *A Mulher de Todos* (1969), de um dos diretores mais representativos do ciclo marginal: Rogério Sganzerla. Ele é autor de um dos clássicos do cinema brasileiro: *O Bandido da Luz Vermelha*. (1968), um dos poucos filmes do movimento marginal com exaustiva análise, nas mais diversas áreas. Fato este que torna seus outros filmes (tão ou mais importantes que ele para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica marginal e geral) injustamente esquecidos, que passam a necessitar, também, de uma análise mais profunda.

Para esta análise, a pesquisa foi feita com base em bibliografia secundária sobre cinema e arte, principalmente. Conceitos de criatividade, vanguarda, modernismo e cinema também foram expostos relacionados ao tema. Esta pesquisa se deu a partir de pesquisas bibliográficas em livros e *sites* que abordam o tema e os conceitos relacionados. Após a reflexão sobre os conceitos se deu a pesquisa sobre o movimento cinematográfico Marginal em si, buscando, na bibliografia disponível, seu contexto histórico, social e artístico e a análise de suas características, que o tornam interessante e relevante.

Segundo Eugênio Puppo no livro *Cinema Marginal e Suas Fronteiras*, a apresentação de uma reflexão sobre o Cinema Marginal oferece ao

público e a todas as pessoas que se interessam pelo cinema uma porta de entrada para um movimento realmente transformador, um movimento rico, embora feito com pouquíssimos recursos. Um dos mais importantes movimentos cinematográficos brasileiros. (PUPPO. 2004, p.10)

Pelo caráter transformador e revolucionário, apesar das inúmeras condições adversas, como os poucos recursos financeiros e a repressão e censura da Ditadura Militar, é que esse movimento se tornou um exemplo de dedicação à arte (a Sétima, no caso), de coragem e ousadia para inovar e mudar os padrões estabelecidos. Um exemplo que, em uma arte cada vez mais dominada pelo mercado, deve ser levado em conta por aqueles que acreditam que uma boa obra ou criação é garantida por grandes investimentos financeiros e pela aplicação das conhecidas fórmulas do momento.

## 2. REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 Criatividade

A criatividade aparece como uma das principais necessidades para que algo inovador e rebelde, como o Cinema Marginal, nasça. Sabe-se o que é criatividade sob vários pontos de vista, alguns simplórios e outros complexos. O interessante é ver como a criatividade é definida por diferentes autores e como seus conceitos se complementam e, em outros momentos, divergem em certos pontos.

Ghiselin (1952) é o autor da primeira definição aqui apresentada, que traz a criatividade como um “processo de mudança, de desenvolvimento, de evolução, na organização da vida subjetiva”.(1952 apud Sérgio Navega, 2000, site). Ao se ter uma atitude criativa, não apenas se muda algo, mas se procura a sua melhor configuração, que trará melhoras que irão se refletir no comportamento e nas ações futuras. Portanto, não basta apenas criar algo novo, como afirmaram Anderson (1965) e Suchman (1981), ao dizerem que a criatividade consiste apenas na emergência de algo inédito. Essa novidade deve ser aceita como satisfatória para o que foi proposta, por um número de pessoas relevante, como explicita Stein (1974).

Estas definições ainda aparecem como algo bastante incompleto. Torrance (1965) explica de maneira mais completa em que consiste a criatividade, abordando um aspecto ainda não citado, buscando o que desperta o ato de criar. Todo o processo se inicia quando o problema é identificado, seja ele uma deficiência, uma ausência ou uma desordem; com o problema, deve-se buscar as soluções e questionar o quão razoáveis são, testando e re-testando, seja fisicamente ou apenas mentalmente; e, quando todas estas etapas estiverem concluídas, comunica-se os resultados.

Se um filme vai ser produzido a baixo orçamento, já há um problema a ser solucionado. Existem alternativas a serem adotadas para que isto não se torne um empecilho. Um exemplo é arriscar ao contratar atores que cobrem um cachê menor na tentativa de obter um bom desempenho deles, mesmo que se trate de atores dos quais ainda não se conheçam os trabalhos. Ao realizar esta opção, o diretor previamente testa hipóteses em relação às duas possibilidades diante dele: arriscar ou não. Se arriscar, terá mais verba para o restante da produção. Sérgio Navega

(2000), sob o ponto de vista da ciência cognitiva, denomina esta atitude como ativa, a qual é responsável pelo desenvolvimento da percepção humana, a respeito da conveniência da proposta. Segundo ele, para se desenvolver a capacidade de inovar e criar, não se deve deixar de observar e testar todas as idéias obtidas, a fim de comprovar seu cabimento ao que foram propostas.

O processo criativo vem através da solução inovadora. Quando diante de um problema, o sujeito tende a ter a idéia; esta passa por dois processos, na descrição de Navega (2000): primeiro vem a análise de suas vantagens, o que dá um impulso positivo para a sua realização; depois vêm as desvantagens, que podem se sobrepor ou não às vantagens, decidindo a viabilidade da aplicação da idéia.

Muitas vezes, o que inviabiliza a idéia é se prender a conceitos tradicionalmente corretos. Um dos pontos mais importantes que uma pessoa criativa deve ter é a ousadia e, para isso, é essencial compreender as causas reais de algo ser ou não recomendado, para escolher a opção certa: seguir a orientação tradicional; ou acreditar na vontade de inovar que precede o ato criativo.

As idéias não são iguais para todos os sujeitos, mesmo frente a problemas semelhantes. O processo criativo é individual e, conforme Kneller (1976), inicialmente, e Eysenck (1999), responsável por uma definição semelhante à de seu antecessor, porém mais sucinta, três variáveis participam dele: as cognitivas, das quais fazem parte a inteligência, o conhecimento, as habilidades técnicas e os talentos individuais; as ambientais, como o contexto religioso, os fatores culturais, sócio-econômicos e educacionais, onde estão inclusos seus hábitos, valores e seu aprendizado; e as que correspondem ao comportamento do indivíduo, como a auto-confiança, o inconformismo, a motivação espontânea. Elas reagem entre si permitindo a realização de ser criativo. Kneller (1976), declarando a existência de uma quarta variável, apresenta uma nova perspectiva, da qual a criatividade é analisada a partir de seus produtos, tais como pinturas, poesias, esculturas e, convenientemente, filmes, dando mais importância ao resultado do processo criativo.

Margaret Boden (1995) cita duas classificações para definir qual a amplitude da contribuição de determinada solução obtida para um problema. Para isso, denomina uma criatividade psicológica e a outra histórica. Na primeira, a criação se mostra inédita para a pessoa, mas não para a humanidade, ou seja, alguém já fez isso antes. Na segunda, o que é inventado é novo em amplitude universal. Como, nas artes, tende-se a buscar a segunda opção, vê-se a importância do exemplo dos

Marginais ao quebrarem todas as convenientes regras vigentes no mundo do cinema, da moral e da convivência humana, a fim de produzir algo novo, que despertasse no espectador sensações diferentes, buscando explorar outra maneira de se enxergar a arte cinematográfica.

## 2.2 Vanguarda

O termo *vanguarda* surgiu na Idade Média, com denotação exclusivamente militar para guarda avançada, ala dianteira. Este sentido de dianteiro foi expandido para outras áreas, significando algo avançado para o seu tempo. Álvaro Sá (1977) esclarece a coerência do uso da denominação militar em outras áreas: os autores de atos vanguardistas, quando produziam algo tão inovador que opunha-se a interesses pré-estabelecidos, eram atacados por opositores.

Com um sentido ainda impreciso, a qualidade de vanguarda era atribuída erroneamente em alguns casos, sendo este ato influenciado por pressões econômicas, sociais e ideológicas vigentes. Seu sentido era manipulado para permanecer em terreno confuso: variadas tendências, de avanço ou retrógradas, eram rotuladas da mesma maneira. Assim, os interesses econômico-sociais permaneciam influenciando livremente tal rotulação, aproveitando-se da sua indefinição.

Nos mais diversos setores, as discussões e polêmicas sobre vanguarda rondam falsas conceituações e têm caráter ideológico e emocional, o que faz com que surjam opiniões parciais a respeito do tema, que atendem, em grande parte, aos interesses de quem a classifica.

Sá (1977a) conclui que torna-se importante o estabelecimento de critérios científicos acerca deste assunto, promovendo uma conclusão imparcial das discussões.

Então, de início, deve-se notar que os fenômenos de vanguarda são gerados pela atividade do homem, que produz novas idéias dentro de uma sociedade, e que, por isso, os critérios para se delimitar o que é ou não vanguarda derivam diretamente da teoria e da prática humana. As atividades do homem que podem ser consideradas de vanguarda são as capazes de gerar informações novas, ampliando o repertório global e aperfeiçoando as atividades humanas. Sá (1977b), a fim de melhor

esclarecer este conceito, define repertório global como sendo o conjunto de informações acerca de realidade que está disponível para a humanidade. O aumento deste repertório acontece de vários modos, obedecendo às peculiaridades inerentes aos repertórios individuais e coletivos, respectivamente explicados pelos próprios nomes.

Assim, surge uma problemática quanto ao fato de que a vanguarda pode se mostrar inovadora em determinada área, ou para determinada sociedade e não de maneira universal. O que representa uma elevação no nível da teoria e da prática de uma determinada sociedade, do ponto de vista global, não é uma contribuição capaz de ampliar seu repertório, ou seja, se algo é novo para uma sociedade, pode não ser, necessariamente, uma novidade a nível mundial. O que ocorre é que essa sociedade pode estar “atrasada” em algum assunto e não saber que o que imagina ser inovador, já não é mais para uma outra. Daí vem a dificuldade de se conceituar vanguarda. Então, Álvaro Sá (1977c) explica este aspecto separando a vanguarda em setores específicos, existindo a vanguarda política, econômica, ideológica, teórica, científica, técnica e semiológica.

A abordagem da vanguarda semiológica é a que se enquadra no tema deste trabalho, já que nela se encontra o fenômeno estético, componente essencial da arte, intimamente ligado ao conhecimento, e onde o Cinema Marginal se mostrou inovador.

O produto de vanguarda passa de algo totêmico e icônico, para ser apenas informacional. E essa informação no campo estético pode vir pelo uso de novos materiais ou de novas técnicas.

Para a compreensão de todas as características e informações contidas em uma obra, não se deve utilizar apenas a linguagem verbal. A compreensão só é completa quando o objeto é interpretado diretamente na linguagem que foi usada para produzi-lo. Uma nova obra de arte tem, inseridos, conceitos de forma e de relacionamento específicos e que informam em sua própria linguagem, independente de manifestações verbais. Isto mostra que existem conceitos na arte captáveis apenas através da percepção direta do próprio produto artístico. O cinema, então, deve ser interpretado em todos os elementos que o compõem, tanto nos diálogos, quanto na imagem, na sonorização e no conjunto que eles formam.

Como a arte, para ser considerada de vanguarda, deve ampliar o repertório artístico já existente, os produtos que correspondem a repetições de elementos já

explorados e inclusos neste universo não são considerados vanguardistas. Tudo isso mostra como a vanguarda é um fenômeno histórico e concreto, que está em constante superação. O que é de vanguarda hoje, amanhã não o será.

Deste ponto de vista, a estética é substituída pela semiótica, ou seja, não se busca mais o que será belo, mas o que trará informação, a pretexto da beleza.

Mas, existem outros pontos de vista que complementam as teorias de Sá.

Para Ferreira Gullar (1989, p. 19), o que surge de novo tem uma origem histórica. Não ocorre apenas um abandono das formas usuais a fim de introduzir algo novo aleatoriamente. Para haver a superação de uma forma velha, o único caminho se dá por sua assimilação e transformação. Assim, ocorre uma ruptura e superação efetiva do passado.

### **2.2.1 Modernismo**

Os movimentos de vanguarda mostram, no campo das artes, a necessidade de renovação e progresso de uma sociedade. No Brasil, eles ocorreram na segunda metade do século XVIII, também atingindo a arte. O marco histórico desta renovação e pauta de discussão acerca de influências no movimento artístico brasileiro foi a Semana da Arte Moderna, de 1922, que marcou o início do movimento de vanguarda brasileiro de maior importância para o Cinema Marginal. O Modernismo brasileiro recebeu influências da Europa, continente tradicionalmente inovador, porém a refletiu em um meio cultural e social diverso do europeu.

A pintura concreta produzida em São Paulo, como explica Gullar (1989a), ousou ao reduzir as obras concretistas suíças a formas seriadas. No Rio, a mesma proposta foi desenvolvida por uma via diferente: havia uma maior valorização do espaço e da matéria pictórica. Era o neo-concretismo. Os poetas concretistas paulistas adotaram a mesma visão dos pintores e passaram a dar mais evidência a elementos visuais no que produziam, enquanto os poetas do Rio de Janeiro optaram pelos poemas espaciais, valorizando o espaço da página e a palavra subjetiva, ou seja, a que carrega informação e sentimento nela mesma, tendo muito significado, mesmo fora de contexto. A inovação trazida pela arte neo-concretista contribuiu para a evolução da arte brasileira, já que antecipou em quase uma década manifestações artísticas que aconteceriam posteriormente na Europa.

As obras vanguardistas só foram originalmente brasileiras devido ao radicalismo dos paulistas e às limitações às quais os artistas estavam submetidos. Assim, pode-se ver como a falta de recursos estimula o uso da criatividade para produzir algo diferente, que solucione o problema mantendo a viabilização da obra, como ocorreu no Cinema Marginal, um dos melhores exemplos de cinema experimental do Brasil.

Ismail Xavier (1997) enfatiza a forma como, ironicamente, os marginais criticaram a estrutura narrativa vigente até então no cinema nacional e optaram por “bestializar” suas personagens, inspirados pelo movimento modernista brasileiro.

### **2.2.2 Cinema Experimental**

A experimentação é de suma importância na busca vanguardista, segundo Carlos Adriano (2005). Para o autor, nas grandes discussões acerca de cinema não se pode deixar de mencionar a experimentação estética. Torna-se importante, portanto, desenvolver o conceito de experimentação para complementar e aprimorar a análise do cinema experimental representado, aqui, pelo Cinema Marginal.

No latim, à palavra “*experimentallis*” atribui-se algo correspondente a pesquisa. O *Dictionnaire de la Langue Française* (1863) decreta que algo que se aproveita da experiência é experimental. Experimentando se chega a algo novo. Testar diferentes ângulos, sons e etc. no cinema, faz com que se encontre algo a ser utilizado ainda inexplorado.

Adriano (2005a) critica a forma como o “independente” é encarado de forma pejorativa pela indústria cinematográfica, que falha ao se conformar com o banal, conhecido e já explorado. Isso nada mais é do que a reflexão da crise do sistema econômico e ideológico existente no Ocidente. É aí que a vanguarda se mostra diferente, audaciosa, pois se rende à experimentação humana e à provocação, pontos importantes para que haja o desenvolvimento das artes, trazendo novidades nos métodos e ampliando visões.

O cinema experimental não é regido pelo comércio e não se mostra narrativo e linear. Ele vai contra a tradição e a favor da experimentação, em busca de algo novo na prática, desprendendo-se da teoria.

Tanto o termo vanguarda, quanto o termo experimental, podem ser usados para o mesmo fim, em se tratando de cinema. Ainda segundo Adriano (2005b), esta denominação atribui a quem a recebe a característica de criar e propagar novas idéias; de explorar, à margem, a forma em sua visão mais profunda, com liberdade de criação. Utiliza-se neste cinema uma linguagem irreverente e utópica; mostra-se nele a vontade de mudar a opinião das pessoas e inspirar à revolta através da exploração da capacidade humana de percepção e da configuração de formas visionárias.

### **2.3 Cinema, a Sétima Arte.**

Muito já foi discutido e teorizado a respeito dos conceitos de cinema e arte, muitas opiniões distintas e até divergentes já surgiram quando da tentativa de relacionar esses dois conceitos. Grande parte dessa discussão tem procurado levar em conta as relações entre arte e realidade, cinema e realidade, arte e função social, cinema e comércio, dentre outras, para, por fim, chegar à discussão do cinema como arte.

Para Ralph Stephenson e Jean R. Debrix (1965), nessa discussão deve ser levada em conta a relação entre a arte do cinema e a arte como um todo e considerar o cinema, primeiramente, como parte integrante da arte em geral.

Segundo Walter Pater (apud STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p.14), o artista estaria “liberando, ou realizando, o potencial de suas matérias-primas” (STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p.14), e estaria, desse modo, tentando abrir os olhos das pessoas, fazer com que elas vejam diferentes sentidos. Para eles, outro conceito parecido é o de que arte é baseada na imitação ou reprodução da vida real, o que poderia explicar o surgimento da pintura ou da escultura (imitação da coisa real). No entanto, desse modo, apenas como uma imitação, a arte poderia estar em segundo plano.

Aldous Huxley se refere à arte como sendo a “imposição da ordem” (STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p.14), já que o artista seleciona e expressa de forma ordenada a maneira como a natureza se apresenta às suas vistas, ou como ele quer que os outros a vejam. Sob o ponto de vista de Henry James (apud STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p.14-15), a arte é apenas discriminação e seleção

a partir de todos os elementos que existem, sendo minimizados a apenas os que importam para aquela obra. O fato de se usar determinados elementos como matéria-prima, intervindo na organização deles entre si, mostra que a arte é criação, feita com a habilidade de expressar e a imaginação do artista, usando a capacidade criadora em busca da abstrata beleza. Portanto, a arte é responsável pela aproximação com a realidade ou pela procura da verdadeira natureza das coisas, o que ela acaba conseguindo alcançar, principalmente quanto ao caráter e comportamento humanos.

O filósofo americano Dewey, voltando-se ao princípio da criação, considerou a arte como um “experimento” e escreveu acerca das “formas apuradas e intensificadas de experiência que são as obras de arte” (apud STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p. 15).

Stephenson e Debrix (1965) fazem uma ressalva após usar um conceito de Cary (apud STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p.15), que se utiliza das palavras “intuição” e “inspiração” quando se refere à criação artística. Para os autores, essas palavras podem ter suas utilizações mal-vistas por caracterizarem o artista como alguém de talento nato, capaz de fazer arte com poucos esforços, razão à que atribuem o fato dessas palavras terem perdido um pouco da sua popularidade. No entanto reconhecem que em casos de trabalho árduo e dedicação total ao processo de criação, o “intenso sentimento” (STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p. 16) que origina esse processo pode, muito adequadamente em alguns casos, ser chamado inspiração. Do mesmo modo, a palavra intuição pode ser vista de outro modo, significando algo semelhante à “experiência” empregada por Dewey, já que é definida por Cary como “essencialmente a reação de uma pessoa ao mundo externo” (apud STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p. 16)

Também vêem que arte pode ser considerada “uma forma de comunicação ou linguagem” (STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p. 16) e citam I. A. Richards, que chama a arte de “a forma suprema de atividade comunicativa” (apud STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p. 16). Nesse ponto fazem uma relação com o cinema, lembrando que o mesmo muitas vezes já foi comparado com a palavra escrita ou falada, de modo que teve suas “seqüências comparadas a parágrafos, planos a frases, cortes a vírgulas, fusões a pontos, e assim por diante.” (STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p. 16). Tal comparação pode ser rica, mas tais formas de comunicação são bastante diferentes, tendo em vista que o cinema não usa “termos abstratos’ como a escrita

ou a fala, mas, “através da apresentação de imagens, expressa-se em termos reais imediatamente identificáveis” (STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p. 16). O cinema não vai em busca do racional, como faz a palavra, mas, assim como a escultura, a pintura ou a música, ele vai de encontro à sensibilidade.

Depois de apresentar os vários pontos de vista “da mesma coisa” (a arte), Stephenson e Debrix tentam buscar uma definição ampla, para algo tão subjetivo. Desse modo definem:

arte é um processo pelo qual o artista utiliza sua experiência, intuição ou inspiração, selecionando e organizando para criar belos e autênticos objetos artísticos que, em maior ou menor grau, imitam a realidade (como a definimos) e que através desses objetos ele comunica sua experiência a um público. (STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p. 17)

Diminuindo a distinção entre as belas-artes e as artes úteis (que, além de funcionais, são estéticas), Stephenson e Debrix utilizaram o aspecto da beleza, citando exemplos do cinema, onde um documentário, com suas tradicionais funções informativas, políticas, de denúncia ou de costumes, pode ter imagens ou características que o tornem tão belo quanto um filme de ficção. Logo, consideram o filme preferencialmente como uma bela-arte, mas fazem questão de lembrar que é também uma importante arte útil, já que “não existe campo da atividade humana que não tenha sido atingido pela câmara” (STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p. 18) e que a distinção desses conceitos é indeterminada, cheia de exceções e reservas.

Independente de toda a variação de definições e limites de atuação, a arte deve ser considerada como todo um processo, “desde a intuição do artista até a apreciação do espectador, e não apenas o objeto (filme, estátua, poema, sonata) produzido”. (STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p. 19).

Quando começam a relacionar arte e realidade, Stephenson e Debrix (1965) consideram óbvio que, no caso do cinema, “a arte emerge da realidade”. (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 21), devido à grande facilidade que tem o cinema de conseguir representar ao mundo real.

Todas as artes têm profunda relação com o real. Primeiramente, pelo fato do artista viver no mundo da realidade (que inclui todas as emoções e estados mentais), de onde tira suas experiências e inspirações artísticas. Depois, pelo fato do veículo físico utilizado para a expressão artística também fazer (ainda mais que a experiência do artista) parte do mundo real. Por último, qualquer artista que não deseje que sua obra permaneça desconhecida tem que apresentá-la a um “público

real” (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 22). Principalmente no caso do cinema, o artista irá necessitar desse público, pois:

Filme é uma arte de grupo, que implica técnicas muito difíceis, e o custo de um filme, mesmo modesto, está fora do alcance de um indivíduo isolado (há exceções ocasionais). (...) embora isso não signifique que alguns filmes não sejam às vezes desprezados pelos contemporâneos e melhor apreciados pela posteridade, ou apreciados por outras razões ou outras qualidades. (STEPHENSON e DEBRIX, 1965, p. 22).

Para definições relacionadas à arte do cinema, deve-se lembrar de levar em conta a própria natureza do processo: a freqüente mudança de forma. Tal mutabilidade pode explicar por que tantos escritores não tentaram fazer uma análise geral dessa arte.

Os autores se utilizam das três etapas, denominadas por eles, no momento que relacionam arte e realidade, de intuição, execução e apresentação, para analisar o caso do cinema em relação a elas.

Em relação à intuição, lembram que, principalmente no cinema (comparado às outras artes), essa etapa não acaba antes que se inicie a execução. Na verdade, ela continua, na maioria dos casos, acontecendo até que o processo de execução chegue ao fim. Isso ocorre principalmente pelo fato da intuição, apesar de poder ser algo pessoal, ter de ser repassada e criada por um grupo de pessoas. Essa criação em grupo, do mesmo modo que traz dificuldades, traz benefícios à obra, nunca excluindo a “possibilidade de grande arte”. (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 25). Por um lado, pode ser mais difícil fazer com que a execução ocorra de acordo com a intuição original do diretor, já que, para isso, ela deve ser bem repassada para a equipe, de modo que a convença e a faça entender o máximo possível da idéia original. A “intrincada aparelhagem que tem que ser controlada, e complexos processos técnicos” (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 25) também fazem do filme “um processo mais duro do que escrever ou pintar”. (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 25). Por outro lado, o fato do filme ser produzido em grupo, pode propiciar um acréscimo de novas e interessantes idéias, ou a criação de um ambiente de entusiasmo durante a execução. Nesse ponto pode ser lembrado o Cinema Marginal, onde o grande contato entre os participantes desse grupo, ou as produções coletivas (filmes feitos por mais de um diretor), geravam o surgimento de novas idéias de experimentação cinematográfica e era criado um clima de festa e até de loucura em momentos da execução de alguns dos filmes do movimento.

Continuando a discussão a respeito da criação em grupo, os autores contrapõem a arte e o cinema comercial, o que vem a lembrar mais uma vez o Cinema Marginal que, de acordo com Thiago P. Ribeiro (2006), tinha a proposta de se distanciar do cinema de consumo fácil, rompendo com o público o contrato de comunicação. Stephenson e Debrix dizem que

se o cinema comercial produziu muita arte ruim, não é por ser executado em grupo (apesar de o trabalho de grupo oferecer dificuldades peculiares numa época de individualismo em arte) mas devido à sua estrutura comercial. As catedrais não eram construídas para fazer dinheiro. Eram construídas para o culto religioso por gente que acreditava profundamente no que estava fazendo. Toda arte requer abnegação, certo amor à arte por si mesma, pois é somente nessa base que se pode construir uma crença forte. A fraqueza do puro mercenário, com apenas esse motivo em que se apoiar, é que, em última instância, ele é incapaz de acreditar, como o artista acredita, no que está fazendo. (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 26).

Isto vem a se relacionar com o movimento Cinema Marginal na medida em que o mesmo propõe e acredita na dedicação à arte do cinema por si mesma, principal motivação para as inovações e experimentações relativas às histórias, filmagens e montagens que eles criaram ou se utilizaram ao recriarem suas influências. O que não significa, no entanto, que o público também não fosse visado e que o retorno comercial ou as premiações não fossem muito bem-vindas e até esperadas em alguns casos (afinal, a maioria deles necessitava de um certo apoio financeiro para pelo menos cobrir os custos da produção); mas era a busca de um público novo, ainda indefinido e pequeno, que se identificasse com aquele cinema rebelde e “diferente”, e não do grande público consumidor do cinema convencional.

Em relação à segunda etapa, a da execução, consideram o cinema bastante diferenciado das outras artes no que se refere à compreensão desse processo por parte do público.

a maioria das pessoas, quando ouvem música, lêem um livro ou olham um quadro, compreende o trabalho que deu aquela realização.(...) Em contraste, os processos do cinema são mecânicos, malabarísticos, novos, frustrantes, complexos(...). Os resultados são espantosos em seu efeito e tão simples de compreender que podem atingir um público mais ignorante do que o poderiam as outras artes; mas os meios pelos quais são obtidos são assunto bem diverso. (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 28).

Esses resultados são conseguidos, entre outros, através do “enquadramento, a exposição, as diferentes profundidades de foco, e a montagem”, (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 28) que geram os variados efeitos estéticos. Tais efeitos são algo de difícil percepção e o forte impacto dos filmes é algo que atrapalha essa análise, pois o envolvimento emocional pode prejudicar a observação de certos detalhes de

expressão, até mesmo por parte de críticos de cinema. Além desse, outro fator que dificulta a análise é a sutileza de determinados efeitos, sendo preciso muita concentração para identificar e diferenciar alguns deles.

Esses efeitos, mesmo que o espectador não tenha consciência disso, pela rapidez ou sutileza com que são utilizados, são que contribuem para gerar uma apreciação por parte do público.

Nesse aspecto, o ritmo de montagem é um dos pontos de grande importância do filme, mas é de difícil análise, já que é bem mais complexo que o ritmo visual da pintura, pois no filme

não só há a dimensão de tempo adicional às de espaço, mas há também a inter-relação de som e imagem, e, finalmente, todos esses elementos inter-relacionados estão em constante movimento, não são estáticos e imutáveis. (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 28).

O ritmo de montagem, que é conseguido a partir das filmagens e do processo de edição, também é um fator diferenciador dos filmes entre si, contribuindo para a realização dos objetivos estéticos do diretor e para a narrativa (ou a falta dela), quando bem utilizado. Pode ser utilizado um ritmo lento, onde as tomadas e cenas são longas e a “velocidade da transição” (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 29) entre elas é lenta. Também pode ser mais dinâmico, com cenas e tomadas curtas e de rápida transição entre elas, passando uma idéia de maior movimentação.

No Cinema Marginal, encontramos filmes que podem servir de exemplo para esses dois casos extremos de ritmo. No entanto, uma característica fornecida pela montagem e que a maioria dos filmes do movimento utilizavam é a não-linearidade da história, através da utilização misturada de elementos que caracterizam o passado, o presente e o futuro dentro do filme. Essa característica vem a subverter a narrativa clássica, das histórias com começo, meio e fim, nessa ordem. É interessante lembrar que os marginais defendiam que o começo e o fim do filme, assim como uma história propriamente dita, não tinham muita importância, mas sim aquilo que ocorria ao longo do filme, suas situações incomuns, experimentações estéticas, poesia visual. Por isso, para usar mais um exemplo de montagem, é que alguns dos filmes nem possuíam uma história, mas apenas uma série de imagens somadas a uma sonorização que não possuía a menor relação com aquilo que era mostrado no vídeo, como é o caso de *Sagrada Família* (LANNA, 1970)

A terceira etapa, relativa à apresentação, mostra mais pontos de divergência entre o cinema e as outras artes, sendo, no caso do cinema, um aspecto

de maior proeminência do que no caso da maioria das artes porque, assim como o cinema, em seu aspecto de produção, é um fenômeno tanto industrial como artístico, em seu aspecto de consumo não é apenas um fenômeno artístico, mas também social. (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 31).

Por essa razão, segundo os autores, é que ele é alvo de variados estudos psicológicos, sociológicos e econômicos.

Mas o cinema é, principalmente, um objeto de estudos artísticos e estéticos, que sempre buscam levar em consideração a relação entre cinema e realidade, porque “o veículo filme (além de trabalhar com o realismo compulsório da fotografia) dá-nos mais realidade física do que qualquer outra arte”. (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 32). Tamanha semelhança ao ser comparado com a realidade já fez com que o cinema fosse denominado ‘arte total’, o que fez as pessoas acreditarem que a perfeição artística estaria ligada à maior semelhança possível da realidade física.

Mas um filme difere bastante da realidade e é isso, na verdade, que lhe dá tamanho poder artístico. Se o sonho dos adeptos da arte total se realizasse, o cinema passaria então a ser realidade, deixando de ser arte. Mas acontece que “o cinema, com todos os seus recursos técnicos e científicos, é incapaz de reproduzir realidade sem imperfeição. Ainda que pareça ser uma cópia exata, o mundo que vemos na tela é bem diferente do mundo em que vivemos.” (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 33). Inclusive o tempo-espço do cinema é muito diverso do real, pois pode sofrer “contrações, extensões, interrupções e saltos que não ocorrem na cronologia contínua do mundo real” (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 34). Isso sem contar a moldura de tela e a sua falta de profundidade ou as transformações de espaço conseguidas com movimentos de câmera e com a montagem.

Mas essa questão vem dos primórdios do cinema, quando era de comum acordo o fato de o cinema não ser uma arte. A razão disso é que os primeiros realizadores de filme estavam mais para cientistas do que para artistas, como Lumière e Edison, numa época em que aquela tarefa mecânica, assim como a fotografia, não podia ser uma criação artística, podendo ser, no máximo, considerada como entretenimento numa feira de diversões.

Foi só com o tempo que se iniciaram as experimentações e improvisações, que transformaram os “meios mecânicos de reprodução em meios artísticos de expressão”. (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 32). O início disso se deve a pessoas visionárias como Méliès, que percebiam a magia escondida no cinema por detrás do mero entretenimento. É por esse motivo que o desenvolvimento do cinema

é, como descreve André Bazin, um “fenômeno idealista” (BAZIN apud STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 33), que deve muito mais à imaginação e entusiasmo dos sonhadores como Méliès do que às pesquisas dos cientistas; apesar da grande importância de ambos.

Mas mesmo esses cinemaníacos encaravam a invenção apenas como uma nova combinação de artes tradicionais que lhes permitiria se realizar um espetáculo total (uma engenhosa coalescência de palco e efeitos naturais). Ninguém previu que ela emergiria, absolutamente independente de todas as artes anteriormente estabelecidas e diferente de todas elas, uma nova e autônoma *art du film*. (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p. 33).

### 3. HISTÓRICO

Em meados da década de 1960, começou a aparecer no Brasil um novo movimento cinematográfico, mais radical que o Cinema Novo, com características que os distanciavam, mas com muito em comum, já que alguns diretores do novo movimento vieram do Cinema Novo. Durante os anos 1960, os cinemanovistas conseguiram se impor no mundo cinematográfico e pregaram seus dogmas, mas, conforme o poder de repressão do Estado crescia, suas forças começaram a diminuir. Além da censura interditar a exibição de alguns filmes, o mercado também não colaborava.

Com a proposta de se desprender do cinema de consumo fácil, rompendo com a platéia um contrato de comunicação, os filmes não encontravam produtores e dependiam do mesmo governo que os censurava, através de leis de incentivo existentes. (Thiago P. Ribeiro, 2006)

Foi neste contexto que apareceram duas vertentes do Cinema Novo, antagônicas entre si. Um deles era a favor de se produzir o que agradasse ao público, fazendo concessões a ele. O caráter experimental e a exploração da estética plástica do Cinema Novo tinham de mudar. O outro lado buscava o radicalismo extremo, aprofundando o experimentalismo e passou a ser conhecido como Cinema Marginal. Dele faziam parte novos cineastas, como Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach, a favor de chegarem a uma representação o mais próximo possível da realidade, que incorporasse em si toda a loucura e subjetividade das relações e sensações humanas, por mais inverossímil que pudesse parecer, mas como o é a própria realidade muitas vezes. .

Para os marginais, o experimentalismo era o caminho para se chegar ao objetivo. O Brasil não era mais visto como composto por dois setores, o rural e o urbano, utilizado como meio de obter uma identidade nacional. As cidades passaram a ser usadas como representação do país, segundo Ribeiro (2006).

Era um momento de questionamento, como explica Ismail Xavier (1997 apud PUPPO, 1999): “foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade”, assim como no começo do Cinema Novo.

Para Ana Priscila Freire (2006), não existia uma coesão tão clara entre os cineastas marginais quanto à que havia entre os do Cinema Novo. Então, a denominação “marginal” foi, talvez, a melhor maneira de classificar o grupo,

mostrando o que havia de semelhante entre seus integrantes. Mas, não se deve esquecer os outros nomes que são atribuídos a este movimento como: *udigrudi*, (nomenclatura atribuída pelo diretor do Cinema Novo Glauber Rocha, ironicamente se referindo à semelhança, de fato mínima, entre este movimento e o *underground* americano), cinema do lixo, cinema da boca, marginalizado, experimental, maldito,... Porém, marginal é o que melhor se relaciona com a política e o sentido ideológicos do movimento, que tem a intenção de abandonar o processo de produção cinematográfico que estava em vigor no país até então.

Para Freire (2006), havia uma certa identificação com o Cinema Novo, no seu início, mais precisamente, já que os filmes de ambos os movimentos eram produzidos com escassez de recursos. Porém,

o Cinema Marginal se confronta com a geração *cinemanovista* no que se refere a uma apropriação de elementos da contracultura e à abertura para um diálogo lúdico e intertextual com o classicismo narrativo e o filme de gênero hollywoodiano. (Ana Priscila Freire, 2006)

Algo que aproximava os dois movimentos passou a distanciá-los, a característica de cinema de autor, iniciado no Cinema Novo. No cinema “de autor”, o diretor tinha liberdade de demonstrar o que queria ao produzir seu filme, atribuindo-lhe características particulares que o tornavam único em relação ao estilo cinematográfico. Mas, enquanto os cinemanovistas se contradiziam ao limitar a liberdade do autor em busca de apoio da EMBRAFILME, os marginais iam cada vez mais a fundo na idéia de diferenciação, radicalizando o que o Cinema Novo havia pregado. É muito comum encontrar nos filmes marginais elementos que visavam a sociedade de consumo, apelando para a cultura de massa.

A fim de encontrar uma unidade entre os integrantes do Cinema Marginal, pode-se apontar alguns grupos que possuíam afinidades entre si. Um dos mais característicos era o grupo “marginal cafajeste”, nascido na Boca do Lixo<sup>1</sup> e usuário de apelos eróticos em seus filmes.

Encontrando inspiração em movimentos de vanguarda da Europa e dos Estados Unidos, um grupo de diretores marginais começou a produzir filmes com

---

<sup>1</sup> A Boca do Lixo era uma região de São Paulo onde algumas distribuidoras de filmes estrangeiros se estabeleceram desde o início do século XX, devido à proximidade com a ex-rodoviária, em uso na época, e com o entroncamento ferroviário (Estação da Luz/Sorocaba), pontos importantes para a comercialização e acesso à cidade, teve grande importância no desenvolvimento do Cinema Marginal e experimental nacionais, sendo responsável pela produção de mais de 700 filmes, inclusive chanchadas.

grande rapidez e baixos custos que segundo Freire (2006), ainda assim, permitiam ao espectador uma reflexão acerca da estética, do estilo de narrativa proposto e da temática adotada. Entre estes diretores estão Rogério Sganzerla, Andréa Tonacci, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias, Carlos Reichembach, João Callegaro, Jairo Ferreira, Carlos Alberto Ebert e Antônio Lima.

Ao produzir, a partir de um fato real, um filme com caráter de documentário misturado à ficção, Rogério Sganzerla, com *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), deixou claro o experimentalismo do qual fazia uso, atribuindo grande importância aos cortes e edição e inovando nesse campo, atribuindo-lhes a responsabilidade de carregar a força da narrativa e o inconformismo do filme.

Paralelamente ao estabelecimento do Cinema Marginal, a produção de pornochanchadas cresceu na Boca do Lixo, pois eram os grandes responsáveis por algum retorno de bilheteria. Era produzido um filme erótico atrás do outro, às vezes pelos próprios executivos da Boca, de acordo com Thiago P. Ribeiro (2006).

Posteriormente ao movimento marginal, os *punks* londrinos pregaram a filosofia do “Faça-você-mesmo”, que cabe, perfeitamente, à filosofia que cercava a produção cinematográfica rebelde do final da década de 1960. Em meio à Ditadura Militar e à dura oposição dos esquerdistas, os artistas não podiam deixar de produzir inspirados pelo contexto político brasileiro.

Se, com a chanchada, passou-se da imitação ingênua do cinema norte-americano à sua imitação irônica, nos anos 1950 e 1960 ocorreu a busca pelo autêntico nacional, pelo compasso brasileiro. Machado Jr. (1979) enfatiza que isso se deu, pois, “após um passo em falso, geralmente acontece uma pisada firme” (apud PUPPO, 1999), relacionando a evolução da visão dos cineastas a essa pisada firme. Foi o surto realista do início do Cinema Novo que forneceu material e preparou o terreno para o amadurecimento estético que o cinema brasileiro viveu nos anos 1960 e 70.

## 4. ANÁLISE

### 4.1 Ser Marginal

Aqui se pretende mostrar e analisar as características que rondam este movimento experimental e o por que dele ser considerado desta forma, além de exemplificar quais foram essas características inovadoras utilizadas para, suprindo a falta de recursos, fazer desse um movimento de vanguarda. Como o Cinema Marginal partiu do Cinema Novo, reside na diferença entre eles parte das peculiaridades que o rondam. Uma das diferenças mais significativas entre os marginais e os cinemanovistas era o interesse, dos primeiros, pelo humor e pela chanchada, desprezados pelo Cinema Novo. Até pode-se ver alguns filmes deste último movimento resgatando a chanchada, como *Terra em Transe*, quando Glauber Rocha convida o comediante Modesto de Souza, figura muito presente e marcante da chanchada, para um pequeno papel de senador. Mas, sem dúvida, é muito claro o maior interesse por esse humor vindo dos marginais. “É como se o ciclo marginal tomasse o gesto chanchadesco mais pelo cerne, mais pelo princípio ativo que por suas decantações acadêmicas de patrimônio afetivo”. (MACHADO JR., 1979 apud PUPPO, Eugênio, 1999)

Mário de Andrade, em 1922, auge do movimento modernista brasileiro, escreveu um artigo para a revista Klaxon, concedendo méritos a uma comédia de José Medina chamada *Do Rio a São Paulo para Casar*. A partir deste artigo percebe-se que, erroneamente, o humor era visto como algo fútil e banal, podendo ser inteligentemente utilizado em uma perspectiva crítica. Outra opinião da qual compartilhava Mário de Andrade era que não se deveria tentar imitar os estilos de cinema que inspiravam os diretores, mas que eles deveriam apenas compreendê-los e aplicar suas características de maneira coerente com a própria ideologia e contexto.

A importação das formas cinematográficas aparece mais quando se percebe a gestualidade dos atores. Tal influência é ainda maior devido aos imigrantes responsáveis pelas primeiras realizações do cinema nacional. Os gestos muitas vezes passam despercebidos por já fazerem parte do cotidiano, como Machado Jr. (1979) explicita. Ainda assim, a diferença entre a artificialidade e a espontaneidade

dos gestos constituía um material que causava um mal-estar típico na produção cinematográfica brasileira, já que o público o aceitava bem.

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 da entranhada gestação brasileira. (MACHADO JR., 1979 apud PUPPO, Eugênio, 1999)

Com esta afirmação, fica clara a importância da chanchada como inspiração, já que abrigava em sua fórmula paródica a contradição existente no país a respeito da diferença entre o cinema e a vida real. O que, no cinema mudo, era motivo de preocupação, na chanchada é aproveitado para a realização dos filmes.

A gestualidade liga-se à linguagem do cinema não apenas na forma como estão os corpos em determinado quadro, mas também pelos corpos ocultos evidenciados pelas suas falas, ou pela trilha sonora, pressupostos pelo posicionamento e pela movimentação da câmera, pelo ritmo da montagem, etc. Os gestos têm o poder de conter neles informações sobre os hábitos e costumes sociais, além de exibir tradições culturais persistentes.

Em retrocesso ao caminho do humor que era apontado, apareceu, nos anos 1950, uma seriedade correspondente à intenção de se pesquisar o homem brasileiro, principalmente no cinema da Vera Cruz. Importou-se características e aparatos do cinema europeu, que já estaria sendo fustigado pelos críticos do pós-guerra e contra o qual se mostravam as novas estéticas do realismo. Aí reside o paradoxo de que, buscou-se o autêntico, mas ainda se estava preso ao academicismo importado.

Contra a imitação, começou a surgir uma desenvoltura gestual, entre os anos 1960 e 70, importante para o progresso do cinema nacional, graças ao uso da câmera na mão por Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane.

Em concordância com o Modernismo Brasileiro, surgiu o engajamento social e político do cinema, com os cinemanovistas. Do Cinema Novo ao Cinema Marginal pode ter desaparecido a seriedade, mas não esse engajamento. Ainda na opinião de Machado Jr., os dois movimentos de cinema divergiram no sentido político, ético ou comportamental, mas no sentido estético e poético, eles se mantiveram semelhantes e resistentes de um movimento para o outro. Os marginais deixaram de lado o Manifesto Glauberiano de 1965, o qual pregava um certo estilo cinematográfico, mas radicalizaram de forma anárquica alguns desígnios da “Estética da Fome”, incorporando à estética dos filmes a tal “contribuição milionária de todos os erros”,

buscando a pesquisa da linguagem e a modernização através da experimentação, no sentido de 1922. Segundo Jean-Claude Bernardet (1978), o improvisado, o inesperado, acabou sendo natural. Ele não era aproveitado sem propósito, somente para cobrir alguma lacuna, mas mostrou-se oportuno e cabível ao enredo. A câmera participou desta improvisação: ela não se limitava a mostrar apenas o que estava à sua frente, mas interagiu com os atores, mostrando o que chamava a sua atenção. Com essa atitude, surgiram planos como o de Odete Lara, em *Câncer*, de Glauber Rocha (1968/72), em que a atriz deixou de ser atriz e fez confissões frente à câmera, deixando o plano, não somente pelo que se refere, um drama, em que Odete tomou a atenção da câmera, que antes focava Hugo Carvana, para si.

Outra característica marcante do Cinema Marginal, como cita Bernardet (1978a), é o fato de que muitos dos filmes se utilizam da teatralização, que seria filmar de uma maneira que faça parecer que aquelas cenas estão se passando em um palco, utilizando também alegorias e tendência a parábolas.

Em vários filmes do movimento, encontra-se muita andança, chamada de deambulação no cinema, resultado do resgate deste estilo de filmagem introduzido no Brasil nos anos 1920. A forma de cortejo também foi muito apreciada entre os precursores dos marginais, onde vários personagens seguiram um atrás dos outros. *Orgia, ou o Homem que Deus Cria* (TREVISAN, João Silvério, 1970) é um filme de deambulação por excelência. Além da deambulação pedestre, carros foram muito utilizados com a mesma finalidade. Em *Bang Bang* de Andrea Tonacci (1971), por exemplo, ocorrem planos de deslocamento de carros considerados incríveis por Bernardet (1978).

O fato de fugir do comum, buscando tempos longos e continuidade do espaço, como nos planos de *Bang-Bang* pelas avenidas de Belo Horizonte, a câmera na mão e o tipo de montagem que respeita o tempo e a evolução dos fatos, personagens e objetos, o ritmo de organização do tempo no próprio plano e não em uma seqüência de planos, fascinava os espectadores. Valorizava-se a contemplação da imagem. Quando não havia mais informações a serem tomadas daquele plano, a duração além da esperada aumentava a fascinação com a imagem em si.

A densidade da luz, a granulação, os matizes preto-e-branco, pequenos incidentes de que não nos damos conta quando a atenção está presa ao essencial da informação, tudo isso virava uma aventura visual. (BERNARDET, 1978 apud PUPPO, Eugênio, 1999).

Deste ponto de vista, Bressane era autor de filmes de contemplação, utilizando planos longuíssimos. É desse tempo e espaço com durações esticadas em continuidade, que veio a glória do plano-sequência, uma maneira de sintetizar uma parte da narrativa em apenas um plano sem corte, como ocorre em *Matou a Família e foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969), na cena de Márcia Rodrigues na cozinha.

Mas, estes elementos citados até o momento não estavam presentes em todos os filmes marginais. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, Rogério Sganzerla (1968) trabalhou o corte e a fragmentação. Não é o dinamismo da câmera ou do ator que delimitam o tempo e o espaço do filme, mas a montagem a que ele é submetido. *O Bandido* cria tempo e espaço não usuais. Exemplo disso é a retomada de uma seqüência do material filmado já usada em uma seqüência anterior (ver o muro onde estão as pixações do bandido), que faz com que pareça que não há uma linearidade de tempo, mas que o mesmo envolve-se nele próprio.

#### **4.2 A Mulher de Todos os Marginais**

O filme *A Mulher de Todos*, do diretor Rogério Sganzerla, é mais um exemplo de toda a experimentação do movimento, mas, principalmente, das principais características de um cinema de autor, que nunca se rendeu a fórmulas alheias. Ele mesmo, em seu artigo *O herói fechado*, estabelece “o antagonismo existente entre cinema clássico e cinema moderno” (SGANZERLA apud GARDNIER, 2006)

Ao tratamento moderno ele atribui aquilo que a montagem e a edição de som farão em seus primeiros filmes: complexo, múltiplo, clareza relativa, descontínuo e ilógico (em contraste com linear, unitário, clareza absoluta, contínuo e lógico, respectivamente). Essas cinco características modernas, de certa forma, serão para Sganzerla a maneira de se inscrever diferencialmente na história do cinema, levando todas a seu máximo de radicalidade. Esses cinco lemas, é importante notar, todos caminham num sentido ou de disjunção total (descontínuo, ilógico) ou, no mínimo, de associações não óbvias, contrárias ou improváveis. (GARDNIER, 2006)

A partir do filme *A Mulher de Todos* é que esses elementos irão aparecer na quase totalidade dos elementos expressivos em seus filmes.

Por esse motivo, é que uma análise mais detalhada desse filme mostra a sua importância para um maior entendimento do movimento e das inovações características de um dos maiores representantes do Cinema Marginal.

O filme inicia com um traço marcante do gênero, que aparece em grande parte desse filme, considerado uma comédia: a referência às chanchadas, através de

um humor que surge do absurdo. Na cena, a primeira do filme, a personagem interpretada por Jô Soares, finge que caminha calmamente pela praia (olhando para os lados e parecendo analisar o ambiente), vestido em traje que se assemelha ao de um capitão da marinha, apesar do plano detalhe mostrar um símbolo duma caveira grudado em seu quepe (elemento de avacalhão). O áudio utiliza uma música de suspense. De repente, a personagem começa a correr em direção a um enorme balão que está dentro do mar, sem antes tirar a roupa. Esse balão já estava sendo enquadrado no plano geral juntamente com a personagem. Ocorre uma mudança com a passagem para o primeiro plano, em que a personagem aparece abraçando e lambendo apaixonada e grotescamente o imenso balão. Enquanto isso, o narrador em *off* pergunta: “Será esse o marido nacional do século XXI? Do XVI ou do XXI?” e, mais tarde, em outra cena, “Será esse o brasileiro do século XXI? Do século XVI ou do XXI?”. Essas perguntas, apesar de cômicas, têm fundos de sociologia e filosofia. Uma das características inovadoras dos marginais era utilizar o humor para abordar assuntos que eram tratados de forma séria pelos demais, sem esquecer da seriedade e peso do assunto, mas tratando-o de uma maneira escrachada, que faz rir e pensar, ao mesmo tempo.

Outra característica, também no início do filme, parece demonstrar um certo desleixo. É o modo como é feita a transição dessa primeira cena para a seguinte. A tela da primeira cena, antes do fade-out, vai se fechando num formato estranho, que parece uma estrela mal desenhada ou um símbolo de explosão e lembra desenhos ou séries infantis de super-heróis. De fato, com o decorrer do filme, vemos que essa referência se torna ainda mais explícita. Doktor Plirtz, a personagem de Jô Soares, aparece lendo gibis em várias cenas. É uma tentativa do diretor de dialogar com outras linguagens, da comunicação de massa, quando se utiliza das HQ (histórias em quadrinhos).

Na cena seguinte, aparecem outras duas personagens em atitudes animais: um homem e uma mulher se batendo e soltando grunhidos e xingamentos (ele: “loira de farmácia”; ela: “aleijado”; “paulista”) enquanto sobem uma escada rolante de algum centro comercial. Tais gestos são característicos do movimento, como analisa Jean Claude Bernardet, ao falar de *Orgia, ou o homem que deu cria*, um dos filmes que o compõem:

Orgia(...) está marcada por atitudes humanas que a censura qualificou de animais. Dedo no nariz, rastejar, gemidos, emissões de voz pouco articuladas, enfim, uma série de elementos esculachados, que Fernão

Ramos já analisou como característicos do Cinema Marginal. (BERNARDET apud PUPPO, 1999, p.14)

Outra característica da estética marginal é o fato de ser dada importância quase que exclusiva ao ambiente urbano, não utilizando em seus filmes a distinção urbano/rural. A seqüência realizada num centro comercial e a atitude suburbana (um pouco marginal, underground, de pessoas vividas, acostumadas com as ruas) das personagens é que deixam essa característica transparecer na cena.

O plano que inicia a cena também não é nada convencional: começa focalizando a perna das duas personagens e vai subindo lentamente, enquanto a ação se desenrola com a mulher dando chutes no homem e levando tapas dele, e a câmera vai seguindo-as, subindo junto na escada rolante. Quando chegam ao fim da escada, repentinamente se inicia um trecho muito breve de uma música clássica, que se interrompe também repentinamente, de um jeito pouco usual: como se a agulha de uma vitrola estivesse sendo retirada propositadamente para provocar um ruído estranho, constituindo uma experiência também sonora, outra característica experimental no Cinema Marginal, na busca pelo estranhamento.

Nessa cena, a personagem principal (interpretada por Helena Ignez), chamada de Ângela Carne e Osso (elemento cômico), mostra um de seus hábitos que irá se prolongar ao longo do filme: soltar baforadas dos seus quase inseparáveis charutos na cara de qualquer um que esteja em sua companhia. Logo após, o narrador em *off*, presente na maioria das cenas do filme (principalmente para descrever personagens e lugares), diz: “as aventuras sexuais de Ângela Carne e Osso, uma das dez mais megalomânicas”. Depois disso, um plano médio dentro de um banheiro mostra o homem, chamado Flávio Asteca (Stênio Garcia), lendo um jornal, andando de um lado para o outro (entrando e saindo do enquadramento da câmera, que está fixa), enquanto a mulher sai de uma das cabines ajeitando sua roupa.

Essa cena suscita duas questões de importante análise, pois possui elementos expressivos que serão abordados várias vezes ao longo do filme, da temática e da estética do movimento marginal. Uma delas é a questão da posição da mulher na sociedade brasileira daquele momento e da questão moral em torno disso. Ao construir uma personagem feminina forte, que bate nos homens, fuma charuto, é considerada megalomânica (outro de seus hábitos é colecionar homens) e não se importa de entrar junto com um homem em um banheiro público (dando risadas

quando é vista por outra mulher ao sair de lá), o diretor tem o claro intuito de chocar e subverter a moral da época. Esse caso extremo de forte personalidade pode ser chocante ainda hoje para algumas pessoas (bem menos que naquela época).

A outra questão, mais relacionada à parte narrativa e andamento da história é a existência de um narrador em *off*, grande responsável pelo ar cômico da história, que não seria tão engraçada apenas com os diálogos dos atores em cena. Esse é um recurso estilístico já utilizado pelo diretor em *O Bandido da Luz Vermelha*, também naquele caso contribuindo bastante para o desenrolar da história de uma forma inovadora. Este narrador é responsável por descrições interessantes e burlescas a respeito das cenas e das personagens. Isso acontece quando a personagem do Jô encontra-se sendo coroada (atitude altamente experimental, no aspecto narrativo: coroação aleatória). Estão, na mesma sala (a do Doktor Plirtz), sua personagem e três mulheres aparecendo no plano geral, mas, ao final da cena, aparece uma quarta. Antes que isso aconteça, o narrador se refere à personagem de Jô: “Idade: ignorada. Profissão: todas. Identidade: Doktor Plirtz. Proprietário do truste das histórias em quadrinhos do país, das minas de prata do Guarujá e da rádio emissora El Dólar. Célebre colecionador de pessoas; psicanalista amador, que, segundo certas más línguas, teria uma paixão obscena pelas semi-irgens adolescentes e traidoras fatais”. Assim, Doktor Plirtz é desvendado como um dos tipos complexos que freqüentam as tramas deste movimento cinematográfico repleto deles.

A partir de agora, um elemento novo entra na produção, a interlocução entre o ator e o espectador, quando Plirtz afirma ser ele mesmo quem foi descrito pelo narrador, olhando para a câmera. Esse ato de olhar para a câmera dá a sensação, para quem assiste, de intimidade e participação no filme. Ao final, ganha beijos das mulheres que estavam em cena e a quarta mulher aparece. Tudo o que se passa nesta cena tem caráter cômico.

Também há uma narradora, que se utiliza desta opção cômica, por exemplo, ao explicar uma cena em que Ângela está se drogando, quando ela diz: “O delírio em imagens óbvias. Bom apetite, o lance é esse”. Na segunda parte dessa narração, que é repetida algumas vezes (“bom apetite! O lance é esse.”), há uma indefinição acerca do dono daquela voz, já que ela é bastante parecida com a de Ângela, apesar de ser uma narração em *off*; e não se sabe se isso foi intencional por parte do diretor. Seria Ângela também, em alguns momentos, a narradora de sua própria

história? Ou o diretor estaria procurando causar apenas uma confusão na mente do espectador? Ou, ainda, poderia isto ser explicado pela falta de recursos, que não permitiu a contratação de uma narradora, tendo que improvisar essa função com a atriz principal? (esposa do diretor, diga-se de passagem). O Cinema Marginal permite ao público esse tipo de especulação, dando amplas possibilidades, todas com aspectos de vanguarda.

Após injetar a droga, Ângela começa a pensar alto: “Sou um mistério pra mim mesma. Ninguém no resto do mundo sabe que eu existo. Não tenho pistas. Não sei quem são meus verdadeiros amigos nem inimigos. Sou uma super-heroína sem mensagem, como qualquer outra mulher do meu tempo. Simplesmente tento ser uma mulher de classe com classe”. Isto traz o clima de confusão e tensão desejado pelo diretor, e ainda se torna um drama, quando na viagem de seus pensamentos ela encontra a imagem do filho dela com o cigarro na boca. Aparição curta, porém significativa. Mas não é apenas nesse momento que a mulher-de-todos interage com a câmera como em uma confissão. Quando se sente culpada pelo que faz ao marido, afirma “Gosto muito do Plirtz, meu marido”. Em algumas outras cenas ela aparece conversando com o espectador, como se indicando suas intenções ao falar aquelas palavras a determinada pessoa. Em uma cena no carro, em primeiríssimo plano dela intercalado com o do carona, ela pergunta se ele acredita em Deus, e dá uma olhada bem expressiva para câmera, onde mostra esse diálogo com a câmera (espectador) claramente.

Um dos diálogos da cena no banheiro (com Ângela e Flávio) exemplifica, bem, mais um dos elementos caracterizadores do estilo marginal: a linguagem chula, característica de pessoas suburbanas (seus trajes, no entanto, demonstram certo poder de consumo). Exemplo disso é o fato dela se referir ao seu tipo de homem preferido como “boçais” e, por isso, mais fáceis de lidar; ou, quando Flávio diz que ela irá repetir a “depravação” já ocorrida outras vezes em que foi à Ilha dos Prazeres, para onde vai novamente.

Junto a essa desenvoltura de linguagem da Ângela, vem a liberdade que ela tem para lidar com os homens em geral. Ela e Flávio andam pela galeria (que estava escura e começa a ficar clara pela entrada da luz do sol), num longo plano seqüência que oscila entre o primeiro plano e o plano médio dos dois e de uma terceira personagem. Encontram um homem (a terceira personagem), do qual ela pega o cigarro em uso e acende seu charuto com ele, jogando o cigarro no chão depois.

Tipo de comportamento vulgar que mostra o comprometimento com a provocação e o despreendimento dos valores morais. Ao longo do filme, fica bem clara a desenvoltura da personagem, pois, para conseguir ter algo com os homens que a interessavam, ela ia atrás deles e se insinuava. Um exemplo é quando a personagem de Paulo Villaça aparece vestido de toureiro, dizendo ser famoso toureiro de Madrid. Ele desperta o interesse dela, que já estava tentando uma troca de olhares e que depois se insinua de tal forma que ao se aproximar dela eles já começam a se beijar. Mas o homem cai numa armadilha, já que ela rouba suas roupas e seu dinheiro, deixando-o em uma situação ridícula, que rende uma cena tão ridícula quanto: o homem fica esperneando na água, falando que ficou pobre, que não é mais ninguém e que ela é uma vampira. E o mais interessante está no fato dele revelar, só nesta situação, sua verdadeira profissão: cabeleireiro (dando à sequência de fatos um caráter ainda mais cômico). Esse é o tipo de situação de vulgaridade e exposição ao ridículo a que o diretor quer expor quem assiste, causando reações diferentes das do cinema convencional.

Noutro momento do filme, Ângela está com uma amiga, a quem conta uma de suas aventuras. As duas, depois, em pé e dançando um rock'n'roll estrangeiro na praia, acabam se beijando, (uma referência ao homossexualismo, que, hoje em dia, é mais abordado no cinema, mas naquela época não o era). Logo após isso acontecer ocorre um fato inusitado: Ângela aparece filmada na horizontal, saindo do lado direito da tela, sendo que ela está em pé e dançando. Vê-se a constante busca pelo original, pelo ainda não explorado.

A importância do Modernismo para os marginais aparece quando Sganzerla, através de Flávio Asteca (que se encontra na galeria, acompanhado de Ângela), expõe uma notícia de jornal: "Quinta Guerra Mundial à vista. Antropófagos invadem a Guanabara." Neste momento da conversa percebe-se que a cena progride com planos escuros que deixam seus rostos quase invisíveis, e com a câmera os filmando de costas. Esse tipo de abordagem da cena dá margem a uma prática também comum entre os marginais: a dublagem improvisada. Enquanto de costas, a personagem pode errar falas ou nem falar nada, deixando apenas para ser dublada depois de filmada. Este recurso reduz gastos, por demandar menor tempo de filmagem, e era uma maneira criativa de lidar com o fato de que tinham poucos recursos para produzir os filmes. Além desta estratégia, os marginais costumavam

usar outra maneira de aplicar a voz posteriormente. Na voz em *off*, quando o ator nem se encontra no enquadramento, mas a sua voz está lá.

Na cena de despedida de Flávio, Ângela diz que vai se dedicar aos “boçais” e encontra o homem que afirma ser o único negro milionário do Brasil. Nesta cena, o negro solta um grito forte e estridente, sendo mais um exemplo, dos diversos que há no filme, da intenção de causar mal-estar auditivo no espectador. Entram no carro e o plano muda para este ambiente. Enquanto estão lá, conversam e, conforme a cena vai se encerrando, o plano vai mudando de foco, mas a voz permanece em *off*, aproveitando este recurso tão explorado nos filmes do movimento.

Então se inicia outra cena entre os dois num quarto muito escuro, onde mal se pode ver as personagens, que brincam com um refletor (ela sendo iluminada e o Vampiro, nome revelado anteriormente pelo narrador em *off*, a iluminando), explorando da melhor maneira a escuridão do ambiente, fazendo jogos de luz para ocultar personagens e valorizando o som ao invés da imagem. Enquanto brincam e conversam, ela o convida para ir à Ilha dos Prazeres. Fica sem resposta. Em outra cena, o quarto escuro é, mais uma vez, utilizado. Neste cômodo, é revelado um hábito estranho e peculiar, que já rendeu a ela o apelido de canibal e vampira: ela morde o homem que está com ela até sair sangue de seu ombro e depois o queima com charuto, saindo com a boca ensanguentada de um sangue escuro e viscoso, ilustrando outro elemento adorado pelo Cinema Marginal (imagens escatológicas, de aspecto duvidoso).

Com um corte rápido, característico deste filme, e característico de uma linha de produções marginais, ela aparece já com outro homem e, nesta cena, acontece mais uma situação polêmica do filme, capaz de levantar muita discussão: enquanto ela conversa, seu filho a chama e, quando ele é colocado em primeiríssimo plano, aparece fingindo estar fumando, com um cigarro na boca e sorrindo, (cena que se repete depois mais rapidamente - já citada) sem ter noção da gravidade de se ter um vício. Choca pelos valores deturpados que demonstram como Ângela educava seu filho.

Em plano médio, Ângela aparece, em uma varanda, tendo comportamentos estranhos, mordendo discos e soltando grunhidos (atitudes animais, bestialização dos personagens). Vê-se que a vontade de chocar presente no roteiro e nas improvisações é constante durante o filme. É proposta do Cinema Marginal induzir o público a este tipo de sensações, portanto, tais tipos de atitude são comuns

nos filmes do movimento. Mudando de plano, ela aparece ao lado do filho, em um local rodeado de entulho e com uma galinha no colo, com quem ela conversa, dizendo que serão felizes nos anos 70 e, com a voz estranha, afirma: “nós não gostamos de gente”. Frase que será dita algumas outras vezes durante o desenrolar da história.

A trilha sonora se mostra bastante particular, com as escolhas que são feitas. Fugir do comum, buscando uma proposta nova é o que impulsiona os marginais a proporem isso. Em cenas trágicas, aparecem músicas calmas ao fundo, ou hilárias, para deixar o espectador ainda mais confuso, buscando entender a lógica (que muitas vezes é apenas a vontade de deixar quem assiste em dúvida e em busca de respostas). A maneira com que os diretores produziam seus filmes deixa clara a intenção inovadora de explorar novas reações do público, fornecendo emoções completamente diferentes das que estavam acostumados a sentir quando estavam em uma sala de exibição. Esta busca é característica de experimentalismo, e pode ser observada em algumas cenas do filme analisado: Ângela andando de carro por uma das praias da Ilha dos Prazeres, com o homem a quem deu carona na beira da estrada, ao som de música instrumental apenas de percussão; ou na cena em que ela se droga e fica tocando um samba enquanto a narradora fala sobre aquela situação em que ela se encontra; além das cenas em que a música clássica é interrompida de maneira abrupta e inesperada, como já foi citado. Estes são apenas alguns exemplos.

É comum encontrar no filme planos em que a câmera permanece estática, enquanto as movimentações ocorrem na sua frente, como se filmasse um palco. Daí vem o nome desta técnica muito utilizada neste e em outros filmes experimentais: a teatralização, que permite a interação do ator com a câmera através de sua linguagem corporal e movimentação, saindo e entrando no enquadramento. Na cena em que Ângela encontra-se conversando com um homem estranho, que afirma ser o rei dos ratos (usando óculos e lenço na cabeça e fazendo uma espécie de gravação), este recurso é muito bem empregado, com os dois revezando a atenção do espectador.

Outra peculiaridade do Cinema Marginal é a liberdade na composição das personagens. Segundo o narrador, a Ilha dos Prazeres é um local freqüentado por todas as variedades de tipos de pessoas. Paraíso para um cineasta marginal extrapolar a imaginação na elaboração dos tipos. E Sganzerla aproveitou da melhor

maneira a oportunidade, compôs nudistas, um homem em delírio disparando seu revólver para cima; pessoas que passam dançando à toa, e destaque para um casal tragicômico, em que a mulher pede a todo momento para o marido pagar uma cuba (drinque) pra ela, e ele, comendo um pastel de carne de forma grotesca, enquanto diz que não gosta de carne (em uma das cenas - atribuindo a ela, que levou o pastel, a culpa por ele estar nervoso), responde os pedidos da esposa distribuindo bofetadas e tapas. Este episódio se repete quando ele diz que não vai pagar o drinque para ela porque está guardando uma poupança para ser um dos primeiros homens a viajar para a lua. Porém, depois dos tapas, eles saem rolando na areia aos beijos. Este é um casal intrigante. Está sempre rodeado de cestas de comida e garrafas de bebida, mesmo com a filha pequena na praia os acompanhando. É a ilustração, novamente, da falta de valores das personagens marginais.

Já chegando ao final, Plirtz resolve ir à Ilha dos Prazeres, onde chega ao som de uma batucada e gesticulando muito, euforia que ultrapassa o limite da tolerância em alguns momentos, chegando a causar incômodo. Polenguinho, empregado de Plirtz que fora encarregado de vigiar a sua esposa e depois matá-la, mas acabou por desejá-la, foi despedido e substituído por Armando, homem que já havia aparecido na história (cena em que o filho da Ângela finge fumar e no segundo quarto escuro) ainda sem nome, mas com um caso consolidado com a esposa de Plirtz, que finge muito bem que nada sabe.

O balão do início do filme volta a aparecer no mar da Ilha dos Prazeres. Um dos amantes de Ângela, o rei dos ratos, escreve uma carta de despedida para ela e se suicida cortando os pulsos ao som de uma música clássica, fazendo com que seus últimos momentos sejam regendo uma orquestra imaginária (de costas), com os pulsos cortados pingando mais sangue, exibindo os elementos viscosos presentes no figurino e maquiagem. Fato completamente incomum, mas retratado neste cinema.

Durante o filme, é interessante observar que alguns temas são abordados pelas personagens. Ângela, em certo momento, afirma que o “cinema falado é o grande culpado da transformação”. Em outro, Plirtz, bêbado, aborda a polêmica estética do belo. O estranho é ele estar bêbado para discutir este assunto, desvalorizando a importância dada à questão do ‘belo’.

Utilizando de muita ironia, Plirtz é capaz de dissimular a esposa e o Armando, afirmando que com eles ele tinha tudo, uma mulher fiel e um amigo gênio. Armando

responde que o desejo dele é apenas subir. Plirtz, com toda a ironia concentrada, concorda, afirmando: “você vai subir”.

Na cena seguinte, Plirtz, fingindo estar entretido com uma revista em quadrinhos, oferece balas drogadas aos dois, que não desconfiam do que os espera. Drogados, são amarrados um ao outro e, de uma forma bem primitiva, dados os recursos disponíveis, surge uma bola preta no céu (um dos balões tripulados) e ouvem-se os gritos de Ângela Carne e Osso e Armando, como se estivessem presos a ele. No entanto, apenas Armando, tentando se livrar do castigo, pede perdão a Plirtz. Ângela, no entanto, termina afirmando, irresoluta: “eu sou simplesmente uma mulher do século XXI. Sou um demônio anti-ocidental. Eu cheguei antes, por isso sou errada assim. Um demônio anti-ocidental ! Uma errraaaaadddaaaa !!!”. E mais uma vez aparece a ironia de Plirtz, quando Armando pede perdão e ele responde: “claro, filho”, com ar de deboche.

O encerramento é com Plirtz afirmando: “Mas o quê que ela pensa que é? O quê que ela quer? Afinal de contas, existe uma ordem. Ninguém pode fazer o que quer assim, sem mais nem menos. Ela era muito perigosa. E o Armando vivia dizendo que queria subir, que queria ter o mundo a seus pés. Agora, eu sou um homem de idéias, correto? Eu sou um bitolado. Antigamente eu queria dinheiro e mulheres. Hoje os balões tripulados me dão tudo. Eu não calculo nunca, mas quando eu faço uma besteira, eu vou até o fim”.

Até o fim Ângela Carne e Osso demonstra sua força, sendo motivo de pensamentos confusos do seu marido. Ele, chamado várias vezes de boçal por ela e por alguns de seus amantes, parece tranqüilo, demonstrando que já sabia de toda a infidelidade da esposa há muito tempo. E se contenta com pouco (um pouco de cultura e os balões tripulados), feliz por ser sócio e possuir uma estátua no clube dos balomaníacos.

Engraçado?!

Cada um escolha com o que se contentar.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa apresentada buscou mostrar, da melhor forma possível, como o movimento do Cinema Marginal percorreu um caminho de ousadia e criatividade na história do cinema nacional. Buscou mostrar os altos e baixos desse caminho, os momentos de glória e desilusão, as influências e as divergências do Cinema Novo, 'pai' do 'aborto' Marginal.

Foi procurado aqui, sobretudo, apresentar as técnicas utilizadas por ele para superar as dificuldades e criar novas referências para um cinema moderno de vanguarda. Dificuldades que foram a causa e a consequência de tamanha inovação: falta de recursos e apoio financeiro; aparelhagem desatualizada e escassa; um esquema faça você mesmo, quando o movimento punk ainda nem pensava em existir. Duas idéias principais: uma câmera na mão e a outra idéia na cabeça, mesmo que improvisada no momento da filmagem ou da edição. O intuito era romper com todas as regras vigentes: comportamentais, artísticas, ideológicas.

Isso foi demonstrado com base em conceitos relacionados ao tema e na contextualização do movimento, com suas principais características e integrantes.

Tudo isso para, por fim, chegar à realização do objetivo central: mostrar como a criatividade, quando aplicada livremente na prática, pode ser o principal diferencial e fator determinante na produção de uma obra avaliada como sendo de qualidade, revolucionária e inovadora, principalmente, quando a produção da obra demonstra, em seus diversos aspectos, que possui uma escassez ou atraso em seus recursos tecnológicos ou evidencia, através dos mais variados fatores, a disponibilidade de poucos recursos financeiros para a sua produção.

Tal estudo representa a grande importância que o Cinema Marginal teve ao ser capaz de demonstrar todas essas características, se tornando uma fonte de influência, inspiração e pesquisa (nas décadas passadas e atualmente) para estudantes e profissionais não só da área de cinema, mas (devido às características temáticas, de linguagem e a relação com a cultura de massa), também, das áreas da sociologia, da história e, principalmente, da comunicação.

Apesar das dificuldades em encontrar bibliografia referente ao tema, já que nenhuma delas abordava um tema tão parecido com esse (grande parte das

características foram encontradas separadamente, nas variadas pesquisas utilizadas), foi com grande prazer e dedicação que o trabalho foi desenvolvido. Dedicção à arte cinematográfica.

## REFERÊNCIAS

### **Bibliografia:**

BODEN, Margaret A. (1994) What is Creativity?, in Dimensions of Creativity, M. A. Boden (editor) MIT Press 1994.

DEBRIX, Jean R.; STEPHENSON, R. O Cinema como Arte. 1 ed. Rio de Janeiro. Zahar Editores. 1969.

EYSENCK, H. J. (1999) As formas de medir a criatividade. Disponível em M. A. Boden (Org.), Dimensões da criatividade (pp. 203-244). Porto Alegre: Artes Médicas.

FERREIRA, Jairo. Cinema de Invenção. 1 ed. São Paulo. Max Limonad. 1986.

SÁ, Álvaro de; MENDONÇA, A. S. Lima. Poesia de Vanguarda no Brasil. Rio de Janeiro. Ed. Antares, 1983

TORRANCE, E.P. Criatividade: medidas, testes e avaliações. São Paulo : IBRASA, 1976.

### **Sites Consultados:**

ADRIANO, Carlos, 2005. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>>. Acesso em: 19 set. 2006. 20:15hs.

FREIRE, Ana Priscila. Disponível em <[http://www.natelona.com/coluna\\_c.asp?id=187](http://www.natelona.com/coluna_c.asp?id=187)>. Acesso em: 20 out. 2006. 21:00hs.

GHISELIN, Brewster. *The creative process*. Berkeley: University of California Press, 1952. Disponível em <<http://teses.eps.ufsc.br/defesa/pdf/7478.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2006. 15:40hs.

GULLAR, Ferreira (1989, p. 17-25). Disponível em <[http://portalliteral.terra.com.br/ferreira\\_gullar/porelemesmo/a\\_vanguarda\\_e\\_seus\\_limites.shtml?porelemesmo](http://portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/a_vanguarda_e_seus_limites.shtml?porelemesmo)>. Acesso em: 15 set. 2006. 14:54hs.

KNELLER, George Frederick. Arte e ciência da criatividade. 17 ed. São Paulo: Ibrasa, 1978. Disponível em <<http://teses.eps.ufsc.br/defesa/pdf/7478.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2006. 16:00hs.

NAVEGA, Sérgio, 2000. Disponível em <[www.intelliwise.com/seminars/criativi.htm](http://www.intelliwise.com/seminars/criativi.htm)>. Acesso em: 12 set. 2006. 18:20hs.

RIBEIRO, Thiago P. Disponível em <<http://www.cinemando.com.br/200211/historico/marginal.htm>>. Acesso em: 10 out. 2006. 20:30hs.

GARDNIER, Ruy. CONTRACAMPO: Revista de Cinema. <<http://www.contracampo.com.br/78/mudancadesganzerla.htm>>. Acesso em: 27 out. 2006. 18:00hs.

### **Filmografia:**

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

A MULHER DE TODOS. SGANZERLA, Rogério. Servicine, São Paulo. 1969.

BANG BANG. TONACCI, Andréa. Total Filmes, São Paulo. 1971.

CÂNCER. ROCHA, Glauber. Mapa Filmes, RAI (Radiotelevisione Italiana), Rio de Janeiro. 1968/72.

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA. BRESSANE, Júlio. Júlio Bressane Produções Cinematográficas, Rio de Janeiro. 1969.

ORGIA, OU O HOMEM QUE DEU CRIA. TREVISAN, João S. Indústria Nacional de Filmes, São Paulo. 1970.

SAGRADA FAMÍLIA. LANNA, Sylvio. Total Filmes, Rio de Janeiro. 1970.

