



SOB O SÍGNO DA ESTÉTICA DO LIXO: AS PARCEIRAS DE FERNANDO PEIXOTO COM MAURICE CAPOVILLA E JOÃO BATISTA DE ANDRADE*

Alcides Freire Ramos**

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

rpatriota@triang.com.br

RESUMO: Este artigo discute as parcerias que Fernando Peixoto manteve com Maurício Capovila e João Batista de Andrade. Os filmes resultantes desses encontros, *Gamal – o delírio do sexo* (1969) e *O profeta da fome* (1970), são aqui analisados de modo a salientar o impacto das propostas da estética do lixo sobre esses artistas.

ABSTRACT: This article argues the partnerships that Fernando Peixoto kept with Maurício Capovila and João Baptist of Andrade. The resultant films of these meeting, *Gamal – o delírio do sexo* (1969) and *O profeta da fome* (1970), are analyzed in order to point out the impact of the proposals of the counter culture and the aesthetic of the garbage on these artists.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Brasileiro – Teatro Brasileiro – Fernando Peixoto

KEYWORDS: Brazilian Cinema – Brazilian Theatre – Fernando Peixoto

A produção cinematográfica brasileira, das décadas de 1960-70, foi marcada por obras preocupadas com questões sociais e políticas e de grande capacidade de invenção estética, particularmente com o Cinema Novo. O seu desenvolvimento foi favorecido por uma conjuntura histórica extremamente estimulante, em que o pensamento crítico e a preocupação com a cultura, nas mais diversas áreas, aliaram-se à animação social e à esperança de transformação política pela via nacionalista e/ou de esquerda, que caracterizaram este período. Nas suas origens, notadamente no Rio de

* Este ensaio é um dos mais recentes desdobramentos de uma pesquisa, ora em desenvolvimento, intitulada “Artista e Intelectuais de Esquerda frente ao Cinema de Mercado e à Televisão: a atuação de Fernando Peixoto na Indústria Cultural”, que obteve financiamento do CNPq (Bolsa PQ – Nível 2).

** Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia-MG. Doutor em História Social pela FFLCH-USP. Publicou o livro **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru/SP: EDUSC, 2002. Pesquisador e um dos coordenadores do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

Janeiro, teve estreita ligação com a efervescência do movimento estudantil dos primeiros anos 1960. Entretanto, nesse momento de extremo otimismo com as possibilidades de transformação, o golpe de 1964 foi visto como uma ruptura abrupta.

O golpe pegou o movimento cinematográfico desprevenido. Não só devido a uma análise voluntarista e euforizante da realidade que não lhe permitiu uma percepção mais realista da situação social e das forças em jogo. Não só porque o seu posicionamento ideológico diante da sociedade brasileira era fortemente vinculado a um organismo estatal, o ISEB-Instituto Superior de Estudos Brasileiros. Mas fundamentalmente porque os anos do populismo não foram usados para elaborar formas de organização relativamente autônomas. Não se desenvolveu naqueles anos um trabalho cinematográfico menos aberto que de alguma forma pudesse não ser tão exposto à repressão.¹

No imediato pós-golpe, os cinemanovistas lançam obras que tomam posição contra as forças golpistas e, ao mesmo tempo, participam do esforço de crítica ao chamado pacto policlassista que sustentara o governo Goulart. O filme *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha) foi a principal película a defender a tese da luta armada e produziu debates acalorados entre intelectuais de esquerda e artistas engajados. Por outro lado, os setores mais próximos ao PCB exaltavam a resistência democrática, com vistas a acumular forças para o enfrentamento político. O Brasil da década de 1970 apresentaria, por conseguinte, um novo cenário político e cultural:

é o tempo da censura, da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais em tentativas de fuga. É também, para a classe média, o tempo do festejado “milagre econômico” – que multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social. A combinação de autoritarismo e crescimento econômico deixou a oposição de classe média ao mesmo tempo sob o chicote e o afago.²

Em face dessa inegável transformação social, política e econômica, cabe ressaltar que diversos estudiosos de cinema mencionam o sentimento de perda de referenciais na passagem dos anos 1960/1970 por parte de artistas envolvidos com a produção cinematográfica: “era o momento em que se configurava melhor a ameaça da

¹ BERNARDET, J. C. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 46.

² ALMEIDA, M. H. T. & WEISS, L. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, v. 4, p. 332-333.

televisão, num sistema de mídia que veio se complicar depois de 1969, pois antes estavam totalmente voltados para o pesadelo maior da dominação do mercado por Hollywood”.³ Por outro lado, vale ressaltar que, neste período, embora as estruturas de produção artísticas estivessem se modificando rapidamente e a atuação estatal por meio da censura ficasse cada vez mais forte: “é preciso muito cuidado ao adentrar o período, pois manifestações poéticas, posturas autorais e tratamentos de linguagem elaborados vão despontar aqui e ali no interior de uma crescente diversificação das atividades cinematográficas”.⁴

Com efeito, a pouco e pouco, por volta de 1969, surgiria um grupo de jovens diretores que buscavam uma confrontação direta com o Cinema Novo. Trata-se do chamado Cinema Marginal (1969-1973). Esse cinema pode ser encarado como uma resposta à repressão política imposta pelo regime militar, após o AI-5. Por isso, foi alijado das “respeitáveis” salas de exibição pela Censura Federal. Nesse sentido, ao procurar um modo de interpretar esse novo movimento, Fernão Ramos observou que a palavra “marginal”, socialmente falando, possui pelo menos dois significados. Segundo ele, o primeiro se refere a “estar à margem de, à beira de, ao lado de alguma coisa”, ou seja, próximo e relativo à significação da palavra “margem”. Porém, há uma segunda forma de entender a palavra marginal e esta é muito mais importante, pois

o segundo significado já exprime uma postura ideológica de nossa sociedade com relação ao “estar à margem de” contido na primeira definição. A própria disposição das palavras já é significativa: “pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei, vagabundo, mendigo ou delinqüente, fora da lei”. Junta-se, então, ao significado “estar à margem de”, quando pensado em termos sociais, a carga pejorativa contida em “vagabundo” ou “delinqüente”. Para a compreensão da significação do Cinema Marginal dentro do panorama do cinema brasileiro, teremos de ter sempre presente esta conotação pejorativa inerente ao fato de estar à margem. Uma das principais características deste “cinema” está exatamente no deslocamento ideológico desta carga pejorativa que passa a ser valorada de outras formas.⁵

Na verdade, partindo-se desta conceituação elaborada no universo do “senso comum”, observa-se que estes filmes, reconhecidos sob o rótulo de “marginais”, continuaram, de certa forma inspirados pelo cinemanovismo, a discutir momentos da

³ XAVIER, I. **O Cinema Brasileiro Moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 48.

⁴ RAMOS, J. M. O. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, F. (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1997, p. 419.

⁵ RAMOS, F. **Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite**. São Paulo: EMBRAFILME/MinC/Brasiliense, 1987, p. 15-16.

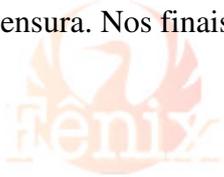
realidade brasileira, mas sob outra ótica, isto é, o intelectual e o homem de esquerda (portador da consciência e dos elementos necessários para a elaboração da crítica à situação sócio-política vivenciada) saem de cena. Em seu lugar surgem os “marginais”, ou melhor: aqueles que se encontram à margem do desenvolvimento econômico e social, os que ocupam os “espaços urbanos” decadentes.

Nesse sentido, pode-se dizer que, ao contrário do Cinema Novo, o Cinema Marginal posiciona suas câmeras em direção àqueles que, historicamente, foram colocados à margem do progresso e da modernização. Nesta vertente, encontram-se os cineastas Rogério Sganzerla [*O Bandido da Luz Vermelha* (1968)], Andrea Tonacci [*Bang-bang* (1970)], Júlio Bressane [*O anjo nasceu* (1969), *Matou a família e foi ao cinema* (1969)], entre outros. Embora sem articulação direta, mas ainda assim muito próximos, outros diretores tiveram participação no projeto inicial no cinema da “Boca do Lixo” (São Paulo). Dentre eles, vale lembrar de João Silvério Trevisan (*Orgia ou O homem que deu cria*), João Batista de Andrade (*Gamal, o delírio do sexo*), e Maurice Capovilla com *O profeta da fome*. Estes dois últimos nos interessam particularmente devido à parceria mantida com Fernando Peixoto.

Na realidade, *O profeta* é um projeto de Maurice Capovilla (diretor) e de Fernando Peixoto (roteirista). Ambos, à época, tinham tido oportunidade de acumular larga experiência artística. Esta película é o resultado de um momento de particular radicalização de posições estético-políticas, tanto no âmbito teatral, como no cinematográfico.

Com efeito, a trajetória cinematográfica de Capovilla teve início, em 1961, com as participações nas discussões que ocorriam no Centro Dom Vital, acompanhado de Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet. Neste período, trabalhou na Cinemateca Brasileira, quando Dahl transferiu-se para Roma para estudar no *Centro Experimental de Cinematografia*. Capovilla fez carreira no jornalismo, tendo tido a oportunidade de colaborar com os jornais *Última Hora*, revista *Brasiliense* e *Jornal da Tarde*, sempre dedicando-se à crítica cinematográfica ou a assuntos atinentes à área (mercado distribuidor e exibidor, entre outros). Como muitos cinéfilos do período, descobriu o cinema documental com *Aruanda*, de Linduarte Noronha, em 1961. Sua primeira película foi *Meninos do Tietê* (1963) realizada sob o impacto de *Tire Die*, de Fernando Birri. Nesta película, a intriga gira em torno do dia a dia de pobres meninos argentinos que moravam embaixo de uma ponte ferroviária e pediam esmolas aos passageiros do

trem. Diretamente inspirado em *Tire Die, Meninos do Tietê* retrata a vida sem esperança de garotos favelados que moram às margens do rio Tietê. Em seguida, Capovilla filmaria *Subterrâneos do futebol* (1965). Neste filme, há a presença de técnicas do cinema-verdade, com tomadas em som direto e entrevistas a populares do estádio. “A sua preocupação central – dentro do discurso da ‘alienação’ que estava presente no primeiro Cinema Novo – é a de caracterizar o futebol como prática que serve de válvula de escape às frustrações populares”.⁶ O cineasta procura analisar criticamente a engrenagem em que se debatiam os ídolos do futebol. Pelé é um caso exemplar, visto como ‘escravo’ da fama. Em 1966, Capovilla foi contratado como professor da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP onde teve oportunidade de dar continuidade ao seu trabalho criativo. Seu primeiro longa-metragem foi *Bebel, a garota-propaganda* (1967), baseado num conto de Ignácio de Loyola Brandão. Este filme procurou seguir a mesma tendência sociológica presente em *Meninos*, isto é, procurar uma representação realista, crítica e popular. Alcançou razoável sucesso de público. Em 1968, participou do Comitê Internacional do Cinema Novo, evento que tinha como objetivo a luta contra a censura. Nos finais da década de 1960,



trabalhou com Roberto Santos na montagem e no som de *A hora e a vez de Augusto Matraga*. À falta de condições para o início de uma nova produção aliou-se a reformulação do seu estilo de fazer cinema. Como declarou, “estava muito preso à tradição realista do cinema paulista, da crítica de costumes”. O fim do sonho utópico do cinema social deu lugar a discussões com Fernando Peixoto sobre o texto de Glauber Rocha, *Estética da Fome*.⁷

Como se vê, o encontro com Peixoto ocorre num momento de grandes transformações (sociais, políticas e culturais) que exigiam novos posicionamentos âmbito pessoal/profissional.

Por outro lado, a trajetória de F. Peixoto revela, de modo significativo, igual necessidade de revisão e transformação constantes. Com efeito, depois de ter cursado a Escola de Teatro fundada na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a responsabilidade de Ruggero Jacobbi, esteve presente como ator e/ou assistente de direção em espetáculos que se tornaram referências para a História do teatro brasileiro contemporâneo, como *Pequenos Burgueses* (Máximo

⁶ RAMOS, F. Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970). In: **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 365.

⁷ RAMOS, F. & MIRANDA, L. F. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000, p. 88.

Gorki), *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade), *Galileu Galilei* (Bertolt Brecht), *Na Selva das Cidades* (Bertolt Brecht), *Poder Negro* (Le Roy Jones), entre outros. Foi num contexto sociocultural particularmente conflituoso que Fernando Peixoto dirigiu *Don Juan* (1970) e, logo em seguida, desligou-se do Oficina (1970), por não concordar com os novos rumos tomados pelo Grupo. Alguns anos depois, Peixoto deu continuidade à sua trajetória artística sem estar vinculado a um único grupo de trabalho exclusivamente. No Theatro São Pedro, por exemplo, assinou a direção dos seguintes espetáculos: *Tambores na Noite* (1972), *A Semana* (1972) e *Frank V* (1973). Embora essas atividades teatrais sejam imprescindíveis para compreender a contribuição de Fernando Peixoto para a resistência democrática no campo artístico e cultural, elas não são suficientes, porque, ao lado delas, Peixoto trabalhou como ator nos filmes *Gamal – Delírio do Sexo* (1969, João Batista de Andrade) e *O Homem que comprou a Morte* (1972, Maurice Capovilla), entre outros. Porém, sua participação em atividades cinematográficas não ficou restrita aos desdobramentos lógicos de seu trabalho como ator em Teatro, já que foi assistente de direção no filme *Prata Palomares* (1970, André Faria). Ainda no cinema, foi responsável pelos seguintes roteiros: *Quarup* (1971, em parceria com Ruy Guerra), *O Tronco* (1978, em parceria com João Batista de Andrade) e *O Profeta da Fome* (1970). Este último, numa parceria com Maurice Capovilla.

Constata-se que a parceria Peixoto-Capovilla não é algo isolado na trajetória de ambos. Ao contrário, é o resultado da necessidade de dialogar criticamente com a realidade brasileira do período, tanto do ponto de vista dos temas, quanto no que se refere às formas artísticas. A complexidade desta proposta pode ser observada, num primeiro momento, mediante consulta a um dos textos dedicados à apresentação da película:

é uma fábula que revive um mundo que se acaba, o mundo do circo, com seus personagens estranhos e pitorescos. É uma comédia e um drama, uma farsa e uma realidade, como se estivéssemos num picadeiro, onde o palhaço, que faz rir, chora por dentro. Neste filme, o espetáculo é a vida se desenrolando, com alegrias e tristezas, sem passes de mágica ou arriscados saltos mortais. Para compreender este filme basta seguir de perto o fantástico Alikan, um personagem real e ao mesmo tempo imaginário, símbolo das contradições humanas. Nele vamos encontrar um pouco de cada um de nós e muito do que não gostaríamos de ser. Depois de ter visto este filme não diga: isto é real. Descubra a verdade naquilo que parece fantasia.⁸

⁸ Encarte Promocional. Disponível no Museu Lasar Segall (São Paulo/SP).

Esta fábula torna-se ainda mais inquietante, quando nos deparamos com a película propriamente dita. Com efeito, em *O profeta da fome*, somos apresentados ao mundo do pequeno circo de Dom José, por meio da trajetória do faquir Alikan. É ele quem realiza os mais arriscados e sensacionais números: os Manjares do Demônio, o Enterrado Vivo, o Suicida Sanguinário. Ele marcha descalço sobre cacos de vidro, se fura com punhais, come fogo e estanho derretido. O circo vai mal. Os artistas desesperados comem os animais amestrados. Tentam se substituir aos animais, mas fracassam. Inventam como último recurso um número de arrepiar: o faquir Alikan vai comer gente. E o público comparece em massa para ver Alikan, o Homem que come gente. Escapando do circo em chamas, com Maria, sua mulher, Alikan inicia uma longa caminhada, acompanhado por outro personagem, o domador, um homem extremamente violento. Numa espécie de balé sertanejo, ao som da viola de um cego cantador, Alikan perde seu olho direito, em luta violenta com o domador. Consegue chegar, enfim, a uma cidade em festa, e se apresenta para um número anunciado como sensacional: o Crucificado Vivo. Atrai a atenção de toda a cidade, mas seu número de circo transforma-se numa cerimônia mística. Ele então é preso e na prisão descobre a chave do sucesso: o jejum. Viaja para São Paulo e, na Avenida São João, arma uma barraca de faquir, onde pretende ficar cem dias sem comer. Seu número é bem sucedido. Ganha um campeonato mundial de fome.

A partir dessa estrutura de enredo, é possível perceber que se trata de uma proposta discursiva que, explicitamente, se assume como alegórica, isto é, não é transparente, exige decodificação e propõe um diagnóstico geral desalentador. Com efeito, *O profeta da fome*, segundo Ismail Xavier, é como que uma

resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical. Sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e de desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do kitsch, no culto ao gênero horror subdesenvolvido, esse produto da imaginação, misto de gíbi e circo-teatro, cuja figura-símbolo e Zé do Caixão e cujo horizonte estético é *À meia-noite levarei sua alma*⁶⁴ e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*⁶⁶, filmes de José Mojica Marins (Mojica é o protagonista de *O profeta da fome*/Capovilla⁷⁰, filme que se aproxima do cinema do lixo, em suas metáforas, em seu passeio pela disformidade).⁹

⁹ XAVIER, I. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 20.

Em suma: por meio da estratégia eminentemente agressiva, *O profeta* filia-se à *estética do lixo* que é uma radicalização das propostas do Cinema Novo. Para caracterizá-lo, rigorosamente do ponto de vista estético-formal, deve-se levar em consideração que a espessura do universo ficcional de *O profeta da fome* é sempre densa, embora fragmentada, com personagens desesperados e agonizantes. A atração pela imagem do abjeto (babas, sangue, vômito, lixo e outros tipos de substâncias asquerosas) é recorrente. Esses procedimentos delineiam um tipo de relação de agressão com o espectador, sustentada por inspiração em Brecht e Artaud, numa releitura da *estética da fome* de Glauber. Trata-se, antes de tudo, de agredir a “boa consciência burguesa”. Impedir a fruição descompromissada e/ou neutra do espetáculo. *O profeta*, na linha de *O bandido da luz vermelha* (1969), de R. Sganzerla, é uma resposta aos horrores e temores de uma época difícil marcada pelo autoritarismo, pós AI-5. Esta película é, portanto, uma recusa das posturas que buscam reconciliar-se com os valores de produção dominantes no mercado. Fundamentalmente, trata-se de uma *representação alegórica do subdesenvolvimento brasileiro*.

Por outro lado, igualmente significativo é o encontro de F. Peixoto e João Batista de Andrade, tendo em vista os desdobramentos políticos e estéticos e as afinidades desenvolvidas ao longo dessa parceria. Com efeito, a trajetória cinematográfica de Andrade inicia-se paralelamente à sua participação no movimento estudantil. De formação marxista, transferiu-se para a cidade de São Paulo com o objetivo de prestar o concurso vestibular para o curso de Engenharia da Escola Politécnica da USP. Nesse período, foi militante do movimento estudantil no âmbito da União Estadual dos Estudantes (UEE). Aproximou-se do cinema por meio de Francisco Ramalho Jr. que tinha iniciado um grupo de cinema do qual já faziam parte José Américo Viana e Clóvis Bueno. Esse grupo filmou, em super 8, *Menina Moça*, baseado em argumento e roteiro de Ramalho. Logo depois, foi criado o Grupo Quatro de Cinema. Com financiamento da União Estadual dos Estudantes, o Grupo iniciou um documentário sobre catadores de lixo de São Paulo, mas o projeto ficou inacabado. Ao lado disso, tentaram um outro projeto: um documentário sobre o Teatro Popular Nacional, criado por Ruth Escobar. Este também ficou inacabado. Nesta época, João Batista recebeu influências do cinema polonês, especialmente de Wadja, da Nouvelle-Vague, do neo-realismo italiano e do cinema latino-americano, particularmente do documentarista argentino Fernando Birri que teve a oportunidade de conhecer

pessoalmente por intermédio do jornalista Vladimir Herzog e do cineasta Maurice Capovilla. Depois do golpe militar de 1964, trabalhou na Fundação Cinemateca Brasileira, a convite de Rudá de Andrade, redigindo *releases* para a imprensa. Como desdobramento dessa atividade, participou da Sociedade Amigos da Cinemateca que, à época, mantinha um cineclube no Museu de Arte de São Paulo. Nesse período, manteve seus primeiros contatos com os diretores do Cinema Novo: Gustavo Dahl, Carlos Diegues e Leon Hirszman. Em 1963, Renato Tapajós aproximara-se do movimento estudantil e, juntamente com Batista de Andrade, filmou e montou o documentário *Universidade em Crise* que obteve financiamento do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP. Em 1966, também com patrocínio do movimento estudantil (especialmente do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP e do *Jornal Amanhã*), Andrade realizou *Liberdade de imprensa* que foi o seu primeiro filme, um documentário de média metragem. Logo depois, trabalhou como assistente de direção em dois filmes de Maurice Capovilla, *Subterrâneos do futebol* e *Bebel, a garota-propaganda*. Também nessa época, entrou em contato com os cineastas Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares. Com Paulo Gil, trabalharia no Globo Repórter. Apesar das dificuldades econômicas e políticas, Batista de Andrade e Francisco Ramalho montaram a produtora de cinema TECLA. A produção de estréia foi *Anuska, manequim e mulher* (1968), dirigida por Ramalho. Em seguida, embora o ambiente fortemente repressivo do pós-AI-5 já se fizesse sentir, Batista de Andrade dirigiu *O filho da televisão* (episódio de *Em cada coração um punhal*). Ao lado disso, dirigiu também seu primeiro longa-metragem de ficção, *Gamal, o delírio do sexo*, pelo qual recebeu prêmio AIR France de melhor diretor em 1970. Neste filme, percebe-se a presença de estratégias discursivas alegóricas que procuram discutir a repressão política imposta pela ditadura militar e seu impacto sobre os intelectuais. Como se vê, João Batista de Andrade, na passagem dos anos 1960 para 1970, estava enfrentando grandes transformações (sociais, políticas e culturais) que exigiam novos posicionamentos âmbito pessoal/profissional.

Como vimos anteriormente, a trajetória de F. Peixoto revela, de modo significativo, igual necessidade de revisão e transformação constantes. Percebe-se que a parceria Peixoto-Andrade em *Gamal* não é algo destituído de significados para a trajetória de ambos. Pelo contrário, trata-se de uma proposta de diálogo crítico com a realidade brasileira do período. Com efeito, em *Gamal – delírio do Sexo*,

a história se passa em cenários naturais, abertos, identificáveis – ruas e praças do centro da cidade de São Paulo – e a câmera, de quando em quando, se afasta da ficção que está registrando para filmar as pessoas que em torno da equipe observam as filmagens. O esconderijo e a brecha aparecem com igual destaque na imagem. No trecho final de *Gamal* um personagem é agredido por três outros que destroem as cadeiras que ele fabricava. Quando os agressores se retiram o agredido procura recolocar de pé os pedaços que sobraram das cadeiras arrebitadas – uma outra forma de repetir a encenação do medo e da violência que geraram os filmes marginais. Quando alguém destrói nossas cadeiras a gente não pode fazer nada. Só nos resta tentar arrumar os cacos que sobraram para montar um arremedo de cadeira, para improvisar uma cadeira meio avacalhada, meio esculhambada. E se equilibrar aí. O personagem central neste filme é um jornalista que briga com a mulher e fica meio louco. É um intelectual que perdeu o chão, sem ponto de apoio para se sentar. Alguns filmes marginais tomaram como protagonista um qualquer fora-da-lei – um assaltante, um criminoso, um rebelde bronco, meio analfabeto, que agride o sistema por instinto de sobrevivência. Outros, como *Gamal*, tomam como protagonista um intelectual. Um intelectual talvez porque o artista (e em especial o que se expressa através do cinema) se sentia marginalizado [...] numa sociedade desfigurada pelas formas de lazer impostas pelos interesses do capital multinacional e desfigurada também pela censura [...]. O herói era um intelectual ou um bandido porque, muito provavelmente, o artista sonha com a possibilidade de poder agredir o mau gosto institucionalizado pelos grandes veículos de lazer com uma violência idêntica à de um fora-da-lei. Intelectual e bandido, nos filmes marginais, era tudo a mesma coisa. [...] Há um certo tom de queixa aí, como se o cineasta, ao incluir estes flagrantes na história contada em seu filme, estivesse reclamando um pouco da apatia geral dos espectadores (ou das pessoas de um modo geral) diante dos filmes (ou do país como um todo) ou do sofrimento dos intelectuais que lutavam por um melhor país e um melhor cinema.¹⁰



Este tipo de representação, sem dúvida, assume-se como alegórica, isto é, não é transparente e tem perspectiva globalizante. Segundo Ismail Xavier,

a série que inclui *Gamal, o delírio do sexo*/J. B. de Andrade/70, *Piranhas do asfalto*/Neville/70, *Vozes do medo*/coord. Roberto Santos/71, *Prata Palomares*/André Faria Jr./71, *Nenê Bandalho*/Emílio Fontana/70, *Perdidos e malditos*/Geraldo Veloso/71, *Hitler no Terceiro Mundo*/José Agripino/70, *O pornógrafo*/João Calegari/70, trabalha a crise de identidade, as fantasias e frustrações sexuais, a violência, o marginalismo, perambulações sem destino.¹¹

Por meio da estratégia da agressão, *Gamal, o delírio do sexo* filia-se, grosso modo, à *estética do lixo* que é uma radicalização da *estética da fome*. Do ponto de vista estético-formal, a espessura do universo ficcional de *Gamal, o delírio do sexo* é sempre

¹⁰ AVELLAR, J. C. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 107-108.

¹¹ XAVIER, I. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 20.

densa, embora fragmentada, com personagens desesperados e agonizantes. João Batista de Andrade, embora freqüentador da Boca e com uma produção que nitidamente se aproxima da estética marginal, afasta-se, porém, em alguns aspectos do panorama desta proposta cinematográfica. Talvez a distinção se localize mais no nível narrativo.

Isto é particularmente forte em *Gamal, o delírio do sexo*, filme que é percorrido de ponta a ponta por berros angustiantes, sem que haja, ao nível da própria diegese, uma motivação para tal. O dilaceramento e a ação gratuita coincidem para transformar o filme num estilhaço fragmentário em que determinadas personagens “tipificadas” tentam se cristalizar, mas acabam diluídas por uma narrativa onde o centro funcional parece estar localizado na expressão de uma agonia absoluta, sem fundo nem causa. A dimensão do “horror” à abjeção, aparentemente incomensurável, tem aí uma de suas expressões mais típicas.¹²

Fundamentalmente, trata-se de uma *representação alegórica do subdesenvolvimento brasileiro com pitadas de contracultura*. De acordo com depoimento de João Batista de Andrade:

Gamal foi exibido em Brasília e eu tive que ouvir as mais diversas condenações ao filme por parte de pessoas como, por exemplo, o Joaquim Pedro de Andrade que, amigo, tentava me convencer de que o “irracionalismo” não só não levava a nada como era um perigo. [...] Esse bombardeio, na verdade, tinha um alvo certo: o crescente movimento do cinema marginal tanto no Rio [...] quanto em São Paulo. Os cineastas e os filmes, indistintamente, eram pejorativamente chamados de “udigrudi”, corruptela de “underground”, cultura marginal importada dos movimentos jovens, principalmente norte-americanos. [...]. *Gamal* é um filme carregado de invenções, tem uma carga pessoal muito forte e fora realizado como uma espécie de vômito, um processo de criação espontâneo e incontrolável, forte, apesar da perda de um claro sentido histórico. Mas em vez de defender *Gamal*, eu me posicionei do lado de minha “tradição”, tentando retomar minha capacidade crítica, a busca de um cinema enraizado na história e na política brasileira.¹³

Movimento semelhante de atração e repulsa, em relação aos referenciais culturais advindos dos EUA, pode ser encontrado também na trajetória de F. Peixoto. Pouco antes de sair do Oficina, Peixoto estava envolvido com o projeto de encenação de *Don Juan* (1970). Ao recordar o processo criativo que daria origem a esse espetáculo, o diretor salienta que “a transformação do texto de Molière num roteiro para uma ‘ópera-rock’ foi a consequência direta desta experiência vivida em meses de Berkeley a New

¹² RAMOS, F. **Cinema Marginal (1968-1973)**: A representação em seu limite. São Paulo: EMBRAFILME/MinC/Brasiliense, 1987, p. 85.

¹³ CAETANO, M. do R. **João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias** - a trajetória de um cineasta brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 139-143.

York”. Portanto, sob o impacto dessas referências culturais, fez “a aproximação de Dom Juan com Mick Jagger ou James Dean, ou com os personagens do *Easy Rider* de Dennis Hopper”. Entretanto, tal aproximação, tempos depois, foi vista por Peixoto como limitadora:

Foi uma forma errada de abordar a problemática proposta pelo texto. Na medida em que situava a reflexão num terreno ideológico distante de nossa realidade objetiva. O espetáculo não caía no elogio do “hippie”. Mas, ao contrário, procurava colocar o problema em questão. O potencial social e político do texto, entretanto, é bem mais amplo. Hoje sinto com clareza que esta opção inicial da concepção do espetáculo, partiu de uma visão deformada da realidade brasileira daquele instante.¹⁴

Cabe destacar, neste contexto, que estudar os filmes *Gamal, o delírio do sexo* e *O Profeta da fome*, sem dúvida, é uma oportunidade de jogar luz sobre uma conjuntura em que a questão do audiovisual, no Brasil, passa a lidar com uma nova (e mais elevada) etapa nas formas de comunicação de massa: o advento da Televisão e do cinema de Hollywood. Por outro lado, as vicissitudes do engajamento artístico – questão central nos debates daquele momento – encontram nas trajetórias de João Batista de Andrade M. Capovilla e F. Peixoto uma pista muito consistente dos caminhos seguidos pelos artistas brasileiros preocupados com a discussão dos temas relevantes e que, ao mesmo tempo, recusando o didatismo e a impositação iluminista, presentes em diversas obras do período, desejavam manter um diálogo instigante e não-conformista com o público. A chamada “Resistência Democrática” ganha, desta forma, um contorno mais matizado.

Por fim, deve-se destacar que, no âmbito da História Cultural, estas considerações podem oferecer uma alguma contribuição, principalmente com o intuito de articular o diálogo entre História/Estética e Arte/Política. Isto pode ser dito, visto que a historicidade das manifestações artísticas só pode ser revelada, segundo nosso entendimento, quando adotamos uma perspectiva de trabalho em que a análise formal não é descartada. Portanto, estudar os recursos estéticos utilizados na confecção de uma obra e, ao mesmo tempo, articular, com acuidade, as mediações necessárias entre as temáticas eleitas por ela, os debates sociais, políticos, econômicos e culturais do período são procedimentos imprescindíveis trabalho do historiador da cultura. Desse ponto de

¹⁴ PEIXOTO, F. **Teatro em pedaços**. São Paulo: HUCTEC, 1989, p. 136-137.

vista, a disciplina História ganha em vitalidade, pois possibilita observar a realidade social por meio do campo simbólico.



www.revistafenix.pro.br