

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

LUIZ ANTONIO BRASIL DE GÓIS

BELAIR FILMES APRESENTA: CUIDADO MADAME (1970), DE JÚLIO BRESSANE
- UM PANORAMA HISTÓRICO SOBRE O CINEMA BRASILEIRO DE 1960 A 1970

FLORIANÓPOLIS/SC

2023

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

Luiz Antonio Brasil de Góis

Belair Filmes Apresenta: Cuidado Madame (1970), de Júlio Bressane - um panorama
histórico sobre o cinema brasileiro de 1960 a 1970

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de
Graduação em Teatro do Centro de Artes da
Universidade do Estado de Santa Catarina, como
requisito para a obtenção do Título de Licenciatura
em Teatro.

Orientador: Prof^o. Ivan Delmanto Franklin de Matos

Florianópolis

2023

LUIZ ANTONIO BRASIL DE GÓIS**Belair Filmes Apresenta: Cuidado Madame (1970), de Júlio Bressane - um panorama histórico sobre o cinema brasileiro de 1960 a 1970**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do Título de Licenciatura em Teatro.

Orientador: Prof^o. Ivan Delmanto Franklin de Matos

Florianópolis, ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Ivan Delmanto Franklin de Matos

UDESC

Tereza Mara Franzoni

UDESC

Pietra Paola Garcia

UDESC

AGRADECIMENTOS

Dedico meus agradecimentos:

À turma de teatro de 2017.1,

Ao cineasta Júlio Bressane, pela disponibilidade em contribuir com essa pesquisa, você me mostrou um mundo de infinitas possibilidades através de suas obras, não há palavras no mundo que possam descrever a grandeza do seu cinema,

Ao meu orientador Ivan, pelas suas aulas de História do Teatro Brasileiro, obrigado pela paciência para com o processo deste trabalho,

A professora Tereza que aceitou fazer parte dessa banca, foi um prazer ser seu monitor durante esse período, seus ensinamentos estão gravados no meu coração,

À mestrandia Pietra, que tem um estudo admirável sobre 3 cineastas mulheres dentro do cinema brasileiro contemporâneo e que aceitou fazer banca desta banca,

Ao Luan, pelas conversas que tivemos no RU em 2017, sua simpatia, carisma, mas principalmente sua companhia me acolheram num semestre turbulento, lembro com carinho desses momentos até hoje,

Ao Pedro e Caê, pessoas extremamente carinhosas que tive o privilégio de dividir o mesmo teto em 2018,

A Amanda e ao curta-metragem de terror “A Luva Vermelha” que realizamos no Estágio Na Comunidade em 2019, foi um prazer ser seu colega e ainda mais ser seu amigo,

Às professoras Fátima Costa e Zilá Muniz pela realização da montagem “Até a Próxima Esquina” (2019), nunca poderia imaginar que sentiria tanta saudade desse processo,

Ao Henrique e a Luiza, por serem companhias tão incríveis durante a graduação, conhecer vocês foi uma das melhores coisas que poderiam ter acontecido comigo, jamais vou esquecê-los (um agradecimento especial para a Luiza que me salvou nos últimos minutos da escrita deste trabalho),

Ao Felipe, pela paciência, carinho e escuta, tenho muita sorte de ter pessoas como você por perto,

A Thiago, por todas as conversas durante a graduação, minha admiração por você cresce dia após dia, boa sorte no mestrado e nos seus futuros projetos, você é um encanto,

Aos amigos da graduação e da vida que fizeram esse processo de escrita ser mais suportável e prazeroso: Beatriz, Ed, Gabriela, Guilherme e Sara.

A Katherine, que contribuiu imensamente com esta pesquisa com comentários incríveis que me tiraram da zona de conforto, metade deste trabalho não seria possível sem seu apoio, você é demais,

Ao Marcos pela sua ajuda nesta pesquisa, sua companhia é de ouro, aprendo muito com você e te admiro imensamente, um beijo e um abraço,

À minha companheira e amiga Larissa Teixeira Pires, estar do seu lado transforma minha percepção sobre o amor todos os dias, muito desse trabalho não poderia ter sido escrito sem a sua ternura e compreensão, você é extraordinária e sua beleza é imensurável, eu te amo muito.

Aos meus pais Ronivon e Maria Aparecida e aos meus irmãos Lucas e Luan, pelo apoio e suporte, por ouvirem meus desabafos e por serem pessoas tão gentis e fantásticas, sou muito sortudo por ter vocês em minha vida, vou amar cada um de vocês até o fim dos meus dias.

“Lá em cima, o Corcovado com o Cristo de braços abertos. Consola-me ver o Rio de Janeiro aos pés da cruz! O Brasil é mesmo uma terra abençoada. Temos até um cardeal! Só nos falta um Banco Hipotecário!”.

(O Rei da Vela, Oswald de Andrade, 1933)

“Lá em cima, o Corcovado com o Cristo de braços abertos. A empregada matou a minha mulher a facadas. E agora? Eu sou um viúvo fracassado. O Brasil é mesmo uma terra abençoada”.

(Cuidado Madame, Júlio Bressane, 1970)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo realizar um panorama histórico do cinema brasileiro de 1960 a 1970, partindo de dois principais movimentos cinematográficos do período, o Cinema Novo e o Cinema Marginal, afim de contextualizar a obra do cineasta carioca Júlio Bressane - vinculado ao movimento marginal - a partir de seu filme *Cuidado Madame* (1970). Partindo da análise fílmica da obra, pretende-se discutir como ela rompeu com certos padrões convencionais de representação através do seu modo de produção e da fragmentação de sua narrativa.

Palavras-chave: cinema brasileiro, cinema novo, cinema marginal, Belair, Júlio Bressane.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Respectivamente: Fabiano, Antão, a mulher anônima e Corisco..... p. 18/19
- Figura 2:** O cangaceiro grávido de *Orgia* (esquerda) e o letreiro ao final do filme (direita)..... p. 29
- Figura 3:** Bandeira *Seja marginal, seja herói* (1968) de Hélio Oiticica (na esquerda) e foto do show de Caetano, Gil e os Mutantes na boate Sucata/RJ em 1968 (na direita)..... p. 32
- Figura 4:** Breve plano em *O Anjo* que sugere uma intimidade sexual entre Urtiga e Santamaria..... p. 36
- Figura 5:** Claquetes invadindo a cena em *O Anjo Nasceu*..... p. 37
- Figura 6:** Cenas dos massacres familiares presentes em *Matou a família*..... p. 38
- Figura 7:** Cadáveres das moças de *Perdidas de Amor* estendidos no chão p. 39
- Figura 8:** As atrizes, a equipe de filmagem e a câmera fitam o espelho em *Sem Essa, Aranha* (esquerda), Guará Rodrigues segura uma claquete em *A Família do Barulho* (direita)..... p. 42
- Figura 9:** Helena Ignez olhando para a câmera em *Barão Olavo: o horrível* (esquerda), um desconhecido interferindo numa cena de *Cuidado Madame* (direita)..... p. 43
- Figura 10:** Sequência do primeiro assassinato da empregada doméstica..... p. 48
- Figura 11:** Gladys olhando para a câmera e desferindo um golpe direcionado à ela..... p. 49
- Figura 12:** A madame falando com a câmera (esquerda) e “ensaizando” uma ordem de autoridade consigo mesma (direita)..... p. 51
- Figura 13:** Maria Gladys e Renata Sorrah sambando depois do assassinato de Ignez..... p. 52
- Figura 14:** Gladys nua matando uma empregada (esquerda) e fumando com sua amiga na sala de estar (direita)..... p. 53
- Figura 15:** Imagens das viaturas policiais que aparecem no filme..... p. 54
- Figura 16:** Sequência de *Copacabana Mon Amour* (1970), onde Helena Ignez interage com uma viatura da polícia..... p. 54/55
- Figura 17:** As pessoas e as atrizes passeando em meio a avenida..... p. 56
- Figura 18:** Sequência onde Maria Gladys atende um telefone dentro de um bar..... p. 57
- Figura 19:** Sequência que inicia no Copacabana Palace e vai ao rastro de sangue no meio do asfalto..... p. 58
- Figura 20:** Sequência do último assassinato em *Cuidado Madame* (1970)..... p. 59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 9
1 CINEMA NOVO.....	p. 12
1.1 “ <i>ESTÉTICA DA FOME</i> ” (1965).....	p. 15
1.1.1 FABIANO, ANTÃO, CORISCO E A MULHER SEM NOME.....	p. 17
1.2 RELAÇÕES ENTRE O CINEMA NOVO E A CENSURA (1964-1968).....	p. 20
2 CINEMA MARGINAL.....	p. 25
2.1 BOCA DO LIXO (SP).....	p. 25
2.1.1 A ANTROPOFAGIA.....	p. 27
2.1.2 A ESTÉTICA DO LIXO.....	p. 28
2.2 RELAÇÕES ENTRE O CINEMA MARGINAL E A CENSURA (1969-1978)	p. 31
3 INTRODUÇÃO AO CINEMA DE JÚLIO BRESSANE.....	p. 34
3.1 “ <i>O ANJO NASCEU</i> ” (1969).....	p. 35
3.2 “ <i>MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA</i> ” (1969).....	p. 37
4 BELAIR FILMES (1970)	p. 41
4.1 BREVES COMENTÁRIOS SOBRE SEU MODO DE PRODUÇÃO	p. 41
4.2 FIM DA PRODUTORA	p. 44
5 “<i>CUIDADO MADAME</i>” (1970).....	p. 46
5.1 CASA TOMADA.....	p. 47
5.1.1 A EMPREGADA	p. 48
5.1.2 A MADAME	p. 50
5.1.3 O SAMBA	p. 52
5.2 ASSALTO À RUA.....	p. 53
5.2.1 A POLÍCIA	p. 53
5.2.2 INTERAÇÃO DAS ATRIZES COM A RUA	p. 55
5.2.3 ASSASSINATOS À CÉU ABERTO	p. 57
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 63
APÊNDICE: ENTREVISTA COM JÚLIO EDUARDO BRESSANE DE AZEVEDO.....	p. 70

INTRODUÇÃO

No primeiro plano de *Cuidado Madame* (1970), tudo já foi tomado de assalto, o espectador está situado após o massacre: o sol de Copacabana ilumina o cadáver de um homem tombado ao chão, uma mulher pisoteia seu corpo consecutivas vezes, em voz *off* o homem declama: “A empregada matou a minha mulher a facadas. E agora? Eu sou um viúvo fracassado. O Brasil é mesmo uma terra abençoada”.

No longa uma empregada doméstica (Maria Gladys) passa a assassinar suas madames, após a consumação do crime ela vai a praia, passeia pela calçada despreocupadamente e samba no horário de trabalho, matar nunca antes foi tão prazeroso e compensador. Foi pensando em investigar a violência presente nesse filme que essa pesquisa iniciou, contudo, no desenvolver da pesquisa o objetivo se desdobrou em outro caminho.

Primeiramente, uma breve contextualização: o longa foi realizado pelo cineasta carioca Júlio Bressane [1946], sendo uma dentre as 7 produções realizadas pela Belair Filmes, uma produtora independente criada através da parceria entre ele, a atriz baiana Helena Ignez [1942] e o cineasta catarinense Rogério Sganzerla [1946-2004]. A Belair inicia suas atividades em fevereiro de 1970 e fecha suas portas em maio do mesmo ano.

Todos os filmes foram feitos de forma autônoma, com o dinheiro que os cineastas tinham do bolso, e de maneira *clandestina* pois nenhuma produção foi submetida aos órgãos de censura vigentes da ditadura militar. Ambos os cineastas foram integrados ao movimento cinematográfico chamado de “Cinema Marginal”, que surgiu no final da década de 1960 e foi entendida por muitos pesquisadores da área como uma produção diversa ao movimento Cinema Novo, encabeçado pelo cineasta baiano Glauber Rocha [1939-1981].

Sganzerla e Bressane sempre se mostravam críticos ao termo *marginal*, achavam-no redutor. Uma dentre as várias características apontadas sobre esse cinema é a realização de filmes que estivessem fora de um circuito hegemônico de exibição (expressado na palavra *marginal*, ou seja, manter-se *à margem* de algo). Mas as intenções de Sganzerla e Bressane estiveram contrárias a isso: em 1970, Sganzerla já havia realizado os longas *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *A Mulher de Todos* (1969), que foram sucessos de bilheteria na Boca do Lixo, bairro que ficava na região central de São Paulo (COZZOLINO, 2016, p. 23/34).

Em entrevista concedida a mim, Júlio Bressane comentou sobre o sucesso que seu filme *Matou a Família e foi ao cinema* (1969) causou nas salas de cinema do Rio de Janeiro,

ainda que tenha durado pouco pois só teve a chance de ficar 12 dias em cartaz. Ao fim deste tempo foi barrado pela censura militar e foi proibido de ser exibido até 1985¹.

Mesmo que a Belair produzisse seus filmes longe de um financiamento estatal, e não submetesse suas produções aos órgãos de censura, os filmes não foram feitos para ficarem escondidos, os cineastas tinham planos de exibi-los nas salas de cinema, ideia que foi bruscamente interrompida pelos militares.

As produções da Belair foram acusadas pelos militares de serem *terroristas*, de fazerem parte de um grande plano de subversão nacional, conforme depõe o próprio Bressane no filme dedicado à produtora *Belair* (2009). Tanto ele, como Sganzerla e Ignez foram intimados por um general militar a saírem do Brasil, *Cuidado Madame* tinha acabado de ser filmado, e acabou sendo montado na França, durante o exílio do trio na Europa. Com isso, os filmes demoraram até serem exibidos no Brasil, ficando praticamente desconhecidos pelo público.

No meio da pesquisa sobre o filme de Bressane só analisar a violência não bastou, havia muitas perguntas a serem respondidas: o que foi visto como terrorismo nos filmes da Belair? Como a censura foi imposta ao cinema brasileiro na década de 1960? O que caracterizava essa produção chamada de Cinema Marginal? Esse termo era amplamente aceito pelos cineastas da Boca do Lixo? E afinal, o que foi o Cinema Novo?

Até 1970 o cinema brasileiro já havia passado por muitas transformações, seus debates e discussões levariam a criação da Belair, desvendar os caminhos na história que possibilitaram a criação desta produtora foi o objetivo deste trabalho. Por isso construí um panorama histórico do cinema brasileiro entre 1960-1970, que partindo de dois movimentos cinematográficos importantes nesse período - o Cinema Novo e o Cinema Marginal -, possui o objetivo de contextualizar a produção da Belair Filmes em 1970, para tentar compreender algumas das radicalizações estéticas contidas em *Cuidado Madame*.

Este trabalho não está isento de possuir alguns exageros, talvez recicle velhos determinismos ao tentar definir o cinema marginal e o cinema novo, e talvez muitas das perguntas que me propus a fazer neste trabalho acabem não sendo respondidas.

Quando conheci as produções da Belair Filmes pela primeira vez não conhecia nada sobre cinema brasileiro, ao final desse trabalho, acabo sabendo muito menos do que antes, nessa tentativa de me aproximar dos filmes da Belair, através de *Cuidado Madame*, acabei encontrando um universo muito mais complexo do que esperava - selvagem mas também

¹ (APÊNDICE, p. 69).

inocente, ambicioso e desprezioso na mesma medida, belo e sublime justamente pela sua perversidade.

Os termos realmente não ajudam, seja “marginal” ou “novo”, ainda assim, essa ânsia de classificação pode servir como introdução a esse período do cinema brasileiro, tentei ao máximo dar conta das peculiaridades envolta em cada assunto - mesmo compreendendo que isso seria impossível.

A organização dos capítulos deste trabalho se apresenta de maneira cronológica em relação à história, os dois capítulos iniciais introduzem o Cinema Novo, seguindo pelo Cinema Marginal, ambos seguem quase a mesma estrutura: há uma apresentação de suas origens, suas ideias estéticas e como elas se resolviam no conteúdo de alguns filmes, há breves relações desses cinemas com a música e o teatro da época e ao final menciono como a censura militar interferiu na produção dessas produções.

No capítulo 3 há uma breve introdução ao cinema de Júlio Bressane partindo de seus filmes - *O Anjo Nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema* - realizados em 1969. No capítulo 4 apresento a Belair Filmes e analiso o filme *Cuidado Madame* no capítulo 5, a análise está dividida em dois momentos: a sequência de assassinatos feitos pela empregada na esfera doméstica (que intitulei “casa tomada”), e a perambulação desta e da câmera no meio da avenida de Copacabana (que intitulei “assalto à rua”).

Ao final deste trabalho, em anexo, está a entrevista com Júlio Bressane (realizada em maio deste ano) no intuito de deixar registrado o depoimento de um dos nossos mais importantes artistas brasileiros e disponibilizá-lo para qualquer pessoa que estiver interessada no assunto.

1 CINEMA NOVO

Segundos os historiadores Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1982) em seu livro *Cultura e participação nos anos 60*, entre 1956 a 1960, o governo de Juscelino Kubitschek promoveu a intensificação do processo de industrialização, como no desenvolvimento da indústria automobilística, crescia-se assim a ideia de um novo Brasil, que ganhava concretude no projeto de construção de Brasília, nova capital do país. Enchia-se de otimismo o imaginário das elites nacionais, que anteviam a realização do sonho de um desenvolvimento econômico, garantido pelo *slogan* do governo: cinquenta anos em cinco. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 32).

O cinema brasileiro nesse período se populariza com as chanchadas, em seu artigo *Representações da cidade do Rio de Janeiro: chanchada e cinema novo*, a autora Rosângela de Oliveira Dias (2008) descreve um pouco o que seria essas chanchadas: comédias, romances ou filmes policiais que eram intercalados por grandes números musicais de cantores do período (Jorge Veiga, Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, entre outros) e famosos comediantes (Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves).

Segundo a autora, através de sua comicidade, as chanchadas satirizavam alguns aspectos da sociedade brasileira, como a falta de água e de luz, de comida e de dinheiro (DIAS, 2008). Vários *slogans* eram repetidos a exaustão pelos personagens, que ironizavam um suposto progresso econômico no país, como “*O Petróleo é Nosso*” (dito em filme de mesmo nome²) que já era dito desde a época de Vargas. Em algumas produções chegava-se a copiar os sucessos de hollywood, “abrasileirando-o”, como em *Nem Sansão, Nem Dalila* (1955), que parodiava o épico bíblico *Sansão e Dalila* (1949) de Cecil B. De Mille³.

A chanchada já existia desde a década de 1930 e tem suas origens no teatro de revista, mas seu apogeu foi na década de 1950, levando milhões de brasileiros ao cinema, seu público alvo eram as classes média e de baixa renda (DIAS, 2008, p. 2). Uma de suas principais produtoras - a Atlântida Cinematográfica [1941-1962] - tinha sua sede no Rio de Janeiro.

Com a extrema popularidade desses filmes, foram feitos cerca de 300 chanchadas entre 1950 a 1960, contudo, no início da década de 1960 o país acumulava diversos problemas: “cidades inchadas, marginalidade urbana, desemprego, inflação e grandes

² *O Petróleo é Nosso*, dirigido por Watson Macedo (1954), produzido pela Atlântida Cinematográfica.

³ A esse respeito deste assunto pode-se consultar o próprio site da Atlântida Cinematográfica. Disponível em: <http://www.atlantidacinematografica.com.br/historia>. Acesso em: 11 de junho, 2023.

distorções regionais, resultado do êxodo rural e de uma política que privilegiou a industrialização em detrimento do campo” (SILVA apud DIAS, 2008, p. 4)⁴.

Num cenário onde havia mais crises do que progressos, um grupo de jovens cineastas: Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Carlos Diegues, David Neves, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro de Andrade reivindicavam por um cinema diferente das chanchadas (HOLLANDA; GUIMARÃES, 1982, p. 35). Sua ideia era realizar um cinema mais crítico à realidade brasileira sem o uso da paródia ou da sátira, numa tentativa de expor as mazelas presentes da década, como forma de denúncia das péssimas condições de vida da maioria da população (DIAS, 2008, p. 6), surge assim o Cinema Novo.

O historiador Marcos Napolitano (2014), em seu livro *1964: História do regime militar brasileiro*, define a data do surgimento do movimento entre 1960 e 1962. Nessas produções, os cineastas tentavam oferecer respostas para algumas perguntas que compunham o debate artístico da época, onde tanto o teatro como a música viam a necessidade de falar sobre as crises sociais latentes no país: “quem é o povo? Como retratar seu sofrimento sem cair no melodrama? Como se constroem as estruturas de dominação?” (NAPOLITANO, 2014, p. 24).

O crítico Jean-Claude Bernardet (2007) em seu livro *Brasil Em Tempo de Cinema* descreve que no início do movimento os filmes continham um estilo precário de produção e filmagem, tendo poucos recursos para seu desenvolvimento, pouco dinheiro e pouca possibilidade de exibição para essas obras. A partir desses impasses, o cinema novo assume a precariedade técnica para a criação de seus filmes, propondo um debate social e político mais acirrado e agressivo em sua forma, como pontua Maria do Socorro Carvalho:

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo (CARVALHO, 2006, p. 290).

Com isso, surge o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, dito pelo cineasta baiano Glauber Rocha para privilegiar uma produção de baixo orçamento. Entre os primeiros longas do movimento, Napolitano (2001) destaca: *Barravento* (1962) de Glauber Rocha sobre o cotidiano dos pescadores do Nordeste, *Vidas Secas* (1963), adaptação do romance de Graciliano Ramos de mesmo nome tratando sobre uma família de retirantes em meio a seca nordestina, *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra, sobre um grupo de soldados enviados

⁴ Não foi encontrado o texto “(Re)visão da chanchada: o sentimento carioca” (1976) de Alberto Silva na íntegra, acabo por citá-lo a partir do trecho mencionado por Rosângela Dias em seu artigo.

para proteger um armazém, antes que os pobres da região o saqueiem por conta da fome e *Deus e o Diabo Na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, que retrata a jornada do vaqueiro Manuel, que em meio a fome e a seca no Nordeste, tenta se revoltar procurando armas com Deus (com o beato São Sebastião) e depois com o Diabo (com Corisco, o último cangaceiro sobrevivente do bando de Lampião). O historiador comenta como essas temáticas se comunicam entre si:

Como se pode ver pelos temas, o Nordeste, ao lado das favelas cariocas, era o tema preferido desse tipo de cinema, o que nem sempre agradava o público de classe média, acostumados ao glamour hollywoodiano. Mas a intenção era precisamente chocar, não só o público médio brasileiro, mas também a visão dos estrangeiros sobre o nosso país. A proposta desses filmes era mostrar a realidade brasileira e as relações sociais conflituosas, ambientadas sobretudo no mundo rural, sem romantizar os personagens e as situações (NAPOLITANO, 2001, p. 45).

Se nas chanchadas imitava-se o filme estrangeiro para satirizar-lo, o cinema novo disputava por uma linguagem que não precisasse se respaldar na produção estrangeira. O Nordeste é tema central nessas primeiras produções, em *Vidas Secas*, adaptava-se o romance de Graciliano Ramos, o músico Sérgio Ricardo havia composto a trilha musical para *Deus e o Diabo* baseado no cordel que Glauber fez para o filme, o música Heitor Villa-Lobos também faz parte da trilha sonora⁵, pois, apostava-se na valorização da cultura brasileira através da literatura, do teatro e da música, tanto a erudita como a popular, afim de construir uma arte essencialmente brasileira.

No letreiro de abertura de *Vidas Secas*, afirma-se que a obra não é apenas uma adaptação de uma obra imortal da literatura brasileira: “É antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 de milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar” (1963). Nas produções cinemanovistas não era mais possível ignorar a realidade miserável a que muitos brasileiros estavam submetidos.

Conforme descreve a autora Irma Maria Viana Da Silva (2018) em seu artigo sobre o manifesto, Em 1965, Glauber Rocha é convidado para participar do Seminário Cinemas do Terceiro Mundo, em Gênova na Itália, afim de falar sobre o cinema novo brasileiro, no evento ele discursa o manifesto “*Estética da fome*”, que organizava a produção do cinema novo até então e transmitia os ideais e os princípios estéticos/ideológicos do movimento através de uma “estética da violência”, que só seria possível num país dilacerado pela fome (SILVA, 2018, p. 227).

⁵ Sobre a música de Sérgio Ricardo, de Heitor Villa-Lobos e o cordel escrito por Glauber para *Deus e o Diabo* ver o livro “*Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*” (1983), de Ismail Xavier.

1.1 “ESTÉTICA DA FOME” (1965)

Neste manifesto, Glauber Rocha descreve a produção extensa que o cinema novo havia realizado até então, citando seus principais autores: além dele, Paulo César Saraceni, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, David Neves, entre outros. Mesmo com temáticas e gêneros diferentes entre cada obra (nem todos os filmes tratavam da miséria no Nordeste, por exemplo), Rocha une esses filmes a partir de uma ideia central, que as organizava homogeneamente: a fome como violência colonial, presente na colonialidade.

A fome descrita por Glauber passa por diferentes instâncias: se refere tanto a temática abordada em cada filme (por exemplo, a fome em *Deus e o Diabo*, onde o vaqueiro Manuel, devido a sua pobreza, vê obrigado a se alimentar apenas de farinha de mandioca), como também significa “a fome que se produz num contexto onde as condições materiais são precárias” (QUINSANI, 2008, p. 144), que definiria a precariedade presente na produção dessas obras (como já mencionada anteriormente).

Como fenômeno “dos povos colonizados”, Glauber descreve que o cinema novo era um movimento que vinha de oposição ao cinema hegemônico no país (como as chanchadas), argumentando que os filmes nacionais escondiam a miséria brasileira em sua temática:

Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. (ROCHA, [1965], 2004, p. 65).

A fome apontada por Glauber significaria uma força ideológica disruptiva com o cinema comercial da época, denominado pelo cineasta de “cinema digestivo”, citando o então governador do Rio de Janeiro (antigo estado da Guanabara) Carlos Lacerda, que governou entre 1960 a 1965.

Em seu artigo *Governo Lacerda versus Cinema Novo: A grande cidade como arena de debates simbólicos*, o autor Carlos Eduardo Pinto (2013) contextualiza a polêmica em torno do movimento cinematográfico com o governador, que antes de apoiar o golpe militar de 1964 num artigo publicado na Tribuna de Imprensa (RJ), criaria a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), em 1963 no Rio de Janeiro, um órgão estatal vinculado ao Banco do Estado da Guanabara e à Secretaria de Turismo. O autor pressupõe que o CAIC, inicialmente, poderia estar vinculado à uma produção de filmes que favorecessem uma visão

otimista sobre o Rio de Janeiro, como os filmes “de gente rica”, “alegres” que Glauber descreve no manifesto (PINTO, 2013, p. 156-157).

No entanto, não foi o que aconteceu, o órgão foi responsável pela produção de vários filmes do cinema novo - *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo*, *Os Fuzis*, entre outros. Porquê uma política conservadora estaria favorável à produção de filmes que se propunham críticos à realidade do país? Segundo Júlia Machado Carvalho (2003), em seu relatório de pesquisa de iniciação científica, tanto o governador como o Secretário de Turismo estariam desinteressados em participar da escolha dos projetos a serem financiados pela comissão, o que fortaleceu a produção cinemanovista até o final da década (CARVALHO, 2003, p. 1-2), o órgão também foi responsável pelo financiamento de vários filmes brasileiros⁶.

Mesmo que a produção do Cinema Novo tivesse sido valorizada pelo CAIC durante a gestão de Lacerda, o movimento ainda se propunha crítico ao seu governo, que estava evidentemente alinhado à burguesia industrial, como bem evidenciado no trecho do manifesto citado anteriormente.

Segundo Glauber, o movimento estaria a favor de uma obra que pudesse comunicar o diagnóstico nacional da fome e da miséria presentes no início da década. Escancarando a miséria na tela, o movimento produziria “filmes feios e tristes” onde a fome, entendida como uma violência colonial, não poderia ser filmada de uma forma “limpa”, pois se fosse, estaria compactuando com o espetáculo comercial vigente.

Conforme o manifesto vai seguindo, o cineasta tenta ampliar o diagnóstico da fome, compreendo ela não como um mero “sintoma alarmante” da realidade brasileira, mas de toda a América Latina que passava pelos crescentes golpes militares no período⁷, identificando a fome no “nervo de sua própria sociedade”, onde passa a ser entendida como opressão estrutural, que ataca diretamente as classes mais baixas, enquanto que as classes mais altas ficam em seus “apartamentos de luxo”, apartados da fome e da miséria que cresce nas ruas e nos subúrbios.

Para romper esse ciclo de opressão colonial gerada pela fome, numa tentativa de dar voz às classes mais baixas e de suas reivindicações, afim de romper com o comodismo e o cinismo da classe-média brasileira, Glauber afirma a insubordinação do cinema novo perante ao hegemônico, ao trazer em cena personagens *famintos*, que se viam obrigados a romper com

⁶ Sobre isso ler o artigo “*Deus e o Diabo - Ano I*” (2014) de Eduardo Escorel publicado na revista Piauí. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/deus-e-o-diabo-ano-i>. Acesso em: 11 de junho, 2023.

⁷ Em 1954 no Paraguai, em 1964 na Bolívia e no Brasil, em 1973 no Chile e no Uruguai e em 1976 na Argentina. (SOUZA, 2011, p. 163)

as estruturas opressivas que os circundam através da violência, que significaria para o cineasta uma violência *revolucionária*:

Somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (...) Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo. (ROCHA, [1965], 2004, p. 66)

Uma estética da fome significaria uma estética da violência, que se propunha revolucionária, anti-colonialista, feita em nome dos oprimidos brasileiros (como os camponeses e os operários). É importante frisar que o cineasta discursou esse manifesto na Europa, que até então desconhecia as produções do cinema brasileiro, como também os problemas sociais atravessados no Brasil, logo, a violência em cena nos filmes cinemanovistas não serviria para “conscientizar” o espectador estrangeiro e a classe-média brasileira da miséria no sentido pedagógico da palavra, serviria para “conscientizar” este público através do *horror* que a imagem dessa miséria suscitava (SILVA, 2018, p. 228-229).

O cineasta cita quatro personagens no manifesto para evidenciar essa estética da violência nas produções do Cinema Novo: Fabiano, Antão, Corisco e a mulher sem nome. Em ambos os filmes está presente tanto a violência do opressor como a reação do oprimido frente às injustiças a que está submetido - essas personagens conseguiriam *por meio da violência* mudar a realidade à sua volta?

1.1.1 FABIANO, ANTÃO, CORISCO E A MULHER SEM NOME

Num trecho do manifesto, Glauber cita quatro personagens do movimento para relacionar com a violência presente em cada obra: Fabiano de *Vidas Secas*, Antão de *Ganga Zumba*, Corisco de *Deus e o Diabo* e a mulher sem nome de *Porto das Caixas*.

Fabiano (Átila Iório) é o pai da família de retirantes em *Vidas Secas* (1963), junto sua esposa, seus dois filhos e sua cadela tentam sobreviver em meio a seca e a fome da região. Num momento da trama sofre uma violência policial, é espancado e preso injustamente por um soldado, sendo solto um dia depois. Passado o incidente, já próximo a sua casa, Fabiano encontra o mesmo soldado perdido no meio do mato, ele está indefeso e não está armado, assim, o camponês o encurrala, ergue sua faca para atacá-lo, mas não consegue completar sua vingança, guarda a arma e indica o caminho para o qual o soldado deve seguir para sair dali.

Antão ou Ganga Zumba (Antônio Pitanga) escravizado numa fazenda produtora de cana de açúcar, é neto de Zumbi, o primeiro líder do quilombo dos Palmares. Não suportando mais a violência que sofre com os capatazes e o dono da fazenda, Antão resolve fugir para encontrar Palmares no meio do mato, ao lado de seus colegas Anoroba, Terêncio e Rosa. Antes da fuga, Antão mata um capataz da fazenda com a ajuda de Rosa, arrancando seu coração com uma faca.

Em *Porto das Caixas* uma mulher (Irma Álvarez) vive num casebre precário ao lado do seu marido abusivo, que constantemente a espanca, com isso ela começa a seduzir os homens do vilarejo pedindo para que eles matem seu marido, nenhum aceita o acordo, até mesmo o único amante que restou ao seu lado ao final não consegue dar cabo ao crime, então ela acaba matando o marido com as próprias mãos, a machadadas.

Corisco (Othon Bastos) de *Deus e o Diabo na terra do sol* é o último cangaceiro sobrevivente do bando de Lampião, que o vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) encontra no final de sua jornada. Portando um fuzil e uma lança, o cangaceiro clama pela destruição do governo da República, responsável por matar seu bando.

No entanto, enquanto os capatazes do governo não vem, o cangaceiro mata os pobres do sertão nordestino, para que assim “eles não morram de fome”, num outro momento saqueia a casa de um sertanejo e o castra, por conta de um ressentimento antigo. Constantemente, o personagem dirá estar “corrompido” e “condenado”, afirmando num momento do filme estar “tão sujo que nenhum sangue poderá lavar”. Assim, Corisco vislumbra a ineficácia de sua revolta.

Figura 1 - Respectivamente: Fabiano, Antão, a mulher anônima e Corisco.





Fonte: *Vidas Secas* (1963), *Ganga Zumba* (1963), *Porto das Caixas* (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

Dois dos personagens tentam sair desse ciclo através da violência, no entanto a tentativa de rebelião não se mostrará tão fácil ao longo do caminho: logo depois de matar seu marido, a mulher anônima se vê perdida num mundo que não lhe oferece perspectivas futuras, ao final ela vai até a estação de trem acompanhada de seu amante, quando este a abandona ela segue seu rumo sozinha, sem destino. Seguindo o caminho para Palmares, Antão e seus colegas serão perseguidos pelos capatazes da fazenda até estarem cercados ao final.

Fabiano vacila, se vê sozinho com seu agressor mas reluta em assassiná-lo, derrubado pela impotência perante a opressão policial que o espancou sem motivos e que o poderá fazer de novo, “*Governo é governo*”, diz o camponês logo depois de baixar a arma, de cabeça baixa. Corisco morre pelas mãos de Antônio das Mortes (Maurício do Valle), contratado dos coronéis para matar cangaceiros, sendo morto assim pelo governo contra quem declarou guerra.

Dessa forma, o Cinema Novo não pretendia somente filmar a realidade brasileira “como ela era”, devolvendo aos humilhados da terra sua chance de libertação do jugo colonial, a violência é debatida abrangendo toda a sua complexidade, passando por vários períodos históricos do Brasil até chegar ao presente - vai do período colonial, ao cangaço, passando pela seca no Nordeste e pela violência doméstica numa cidade pequena. Nem todos os *famintos* personagens do movimento conseguem erguer armas e sair da exploração que os oprime (caso de Fabiano), e mesmo aqueles que erguem suas armas contra uma realidade assassina, se vêem fechados e impotentes numa estrutura maior que eles (como no caso de Corisco e a mulher anônima)

Ganga Zumba, no entanto, termina com Antão e Rosa sendo salvos pelos guerreiros do quilombo de Palmares, que acabam matando os capatazes da fazenda que os cercam, é um

filme que destoa da produção cinemanovista até então (BERNARDET, 2007, 80), o quilombo de Palmares representa uma utopia para Antão, um lugar que existe apartado da casa colonial, embora ninguém consiga comprovar sua existência e somente ao final ela surge. Talvez seja um dos poucos filmes do movimento em que a violência *revolucionária* descrita por Glauber é vislumbrada: o horror da violência colonial impera no início do filme, Antão reage, mata o capataz, foge da fazenda e ao final encontra Palmares, libertando-se do cerco escravocrata.

Nas produções iniciais do movimento, a fome significou um ponto de partida para realizar uma denúncia social mais contundente, significou também um dado formal mais expressivo para se construir uma estética da violência, engajada numa “perspectiva descolonizadora que oferecia à sociedade brasileira o espelho áspero de seu miserabilismo cultural”. (HOLLANDA, GUIMARÃES, 1982, p. 40).

O manifesto termina com a defesa de Glauber pela não adesão do movimento a um modo de exibição hegemônico, optando-se assim por outros circuitos (cineclubes, salas de arte, indo até aos festivais de cinema na Europa)⁸, contra o *comercialismo* e o *tecnicismo* (advindos de um modo de produção industrial de grande orçamento, que poderia anestesiar a violência presente nas produções cinemanovistas), o cineasta punha o Cinema Novo como um cinema “a serviço das causas importantes de seu tempo” (ROCHA, [1965], 2004, p. 67).

Contudo, o golpe militar em abril de 1964 acabou extinguindo alguns setores populares que ajudaram na produção de alguns filmes cinemanovistas (como o CPC), além de ter impedido a realização de alguns projetos do movimento que tentavam retratar as lutas populares daquele período (como as ligas camponesas), outro impasse é o alcance popular escasso do movimento, consequência direta da não adesão ao mercado consumidor, que afasta as plateias desse cinema. Esses fatores prejudicaram o Cinema Novo em se dedicar ao serviço “das causas importantes de seu tempo”.

1.2 RELAÇÕES QUE O CINEMA NOVO E A CENSURA (1964-1968)

Conforme aponta o historiador Marcos Napolitano mesmo com a censura instaurada após o golpe militar em abril de 1964, havia uma “relativa liberdade de criação e expressão” no meio artístico, onde a estratégia militar era a seguinte: “isolado, cantando para a classe média consumidora de cultura, o artista não era um perigo” (2001).

⁸ Para um estudo mais detalhado sobre a transformação do modo de produção do cinema novo durante a década de 1960 e a exibição de suas primeiras produções na Europa consultar a dissertação: “A “Indústria do autor” no cinema novo (1963/1969)” (2017), por Sérgio Franklin de Assis.

Segundo o autor, nesse primeiro momento repressivo da Ditadura (1964-1968), o objetivo principal era dissolver a relação entre uma “cultura de esquerda” com as classes populares, o que levou a extinção de muitos movimentos populares, ao exemplo do CPC, o Centro Popular de Cultura, organização associada à União Nacional dos Estudantes (UNE), criado em 1962 no Rio de Janeiro (NAPOLITANO, 2014, p. 100).⁹ No mesmo ano de sua criação, o movimento foi responsável pela produção do filme *Cinco Vezes Favela*, que continha 5 episódios envolvendo a favela carioca, todos dirigidos por cineastas do cinema novo.

Segundo Bernardet: “O CPC pretendia, por meio de peças de teatro, filmes ou outras atividades, levar a um público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia” (BERNARDET, 2007, p. 41), algo que reverbera nos 5 curtas do filme, cada um a seu modo discute a marginalização a quem os moradores da favela estão sujeitos, apesar do autor achar que a obra era um tanto esquemática em sua retratação sobre a realidade periférica, ela significava uma tentativa de politizar o seu público.

Bernardet também comenta a falta de produções cinemanovistas que falassem sobre as lutas populares do período (ao exemplo das lutas no campo, dos sindicatos dos operários nas grandes cidades, a manifestação estudantil contra o golpe, entre outros), ao invés disso as produções versavam pelo passado, como o período do cangaço (*Deus e o Diabo*) ou o Brasil colonial (*Ganga Zumba*).

Houve tentativas de encenar o presente partindo das Ligas Camponesas em Pernambuco e na Paraíba, o autor comenta sobre um projeto de Leon Hirszman e Marcos Farias em filmar o Engenho da Galiléia; Eduardo Coutinho, integrante do CPC na época, iniciou as filmagens *Cabra Marcado Para Morrer*, que retratava a história de João Pedro Teixeira, líder das ligas camponesas de Sapé (PB) que foi brutalmente assassinado em 1962. De acordo com Bernardet, as filmagens foram brutalmente interrompidas pela ditadura em abril de 1964 e o filme só pode ser concluído em 1984, sob outra forma.

O autor sinaliza que essas obras foram casos excepcionais dentro da produção cinemanovista, onde a falta de filmes que retratassem as revoltas populares do período não poderia ser justificada somente com a censura militar (BERNARDET, 2007, p. 42-43). Será mesmo? Afinal os filmes que pretendiam abordar sobre a realidade do país naquele período

⁹ Além do CPC, o autor cita também o Iseb (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e os movimentos de alfabetização de base propostos por Paulo Freire - que logo depois foi preso e exilado.

foram interrompidos pelo golpe, e as bases que garantiam a produção de alguns filmes (como o CPC) foram extintas.

Mas de fato, exceto por algumas produções, a censura militar não foi tão extrema nas produções seguintes do cinema novo, a repressão violenta caiu em cima das organizações populares, dos ativistas polícias e dos líderes sindicais num primeiro momento, ao invés dos artistas e dos intelectuais. Logo, toda uma produção artística crítica à ditadura (ainda que ela não fosse mencionada explicitamente em suas produções) acabou se popularizando, a exemplo do teatro, que mesmo sendo alvo de censura inúmeras vezes¹⁰, acabou se popularizando a partir dos espetáculos musicais *Arena Conta Zumbi* (1965) e o show *Opinião* (1964) do Teatro Arena (1953-1971) de São Paulo, que foi um sucesso entre os estudantes (SCHWARZ, 1978, p. 81).

Visto que a posição inicial do cinema novo era se manter fora de uma esquema de distribuição comercial, sua popularidade foi escassa, seus filmes não conversavam com a classe-média do período (o que talvez fosse uma de suas intenções). Assim, a produção cinemanovista se transformou a partir de 1965, sendo impulsionada “pela busca de novas perspectivas culturais e políticas para entender a nova conjuntura nacional” (NAPOLITANO, 2001, p. 48/54).

O sertão nordestino começa a ser abandonado nessas obras, volta-se para a cidade, ao exemplo dos filmes *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) de Luiz Sérgio Person e *O Desafio* (1965) de Saraceni, os personagens famintos e pobres começam a ser substituídos pelos intelectuais em filmes como *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl e *Terra Em Transe* (1967) de Glauber Rocha.

Alguns cineastas começam a questionar esse modo de produção que não estava vinculado ao mercado consumidor, pois muitos já não conseguiam garantir o seu sustento através do cinema, como a plateia era escassa os filmes davam pouco dinheiro. Em 1966, o cineasta Gustavo Dahl publicaria o artigo *Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais*¹¹, na Revista Civilização Brasileira, onde defende a adesão do movimento ao mercado hegemônico.

Dahl revela que a não exibição comercial desse cinema tornou-se “insustentável” com o passar do tempo, se antes era possível realizar esses filmes através de um baixo orçamento e

¹⁰ “*Arena conta Zumbi*, depois do *Opinião*, foi o musical de maior sucesso daqueles anos. Estreou em São Paulo em 1/5/1965, inaugurando uma longa temporada de apresentações até 1967. Teve alguns problemas com a censura, mas isto acabou se revertendo positivamente como propaganda da peça.” (NAPOLITANO, 2001, p. 52, grifo meu).

¹¹ Não foi encontrado este artigo na íntegra, acabo por referenciá-lo a partir do livro de Fernão Ramos “*Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite*” (1987), que o cita.

garantir a sua exibição em circuitos independentes, isso já não seria mais possível no presente momento. Começa-se a questionar: se o Cinema Novo estaria a favor de uma arte que pudesse se comunicar com as camadas populares ao invés da hegemônica (como a classe média ou a burguesia do período), por que elas não assistiam aos seus filmes?

Afim de garantir um retorno financeiro mais significativo e um maior alcance do público em suas produções, o autor enfatiza que o vínculo com o mercado seria inevitável para que o movimento continuasse a produzir os seus filmes (DAHL apud RAMOS, 1987, p. 26).

Segundo Fernão Ramos, a defesa de Dahl de um cinema ligado a esquemas industriais de produção não é unânime entre os cinemanovistas, havendo profundas divergências internas e acusações de adesão ao inimigo - isto é, o sistema capitalista de exibição mercantil. (RAMOS, 1987). Mas apesar do conflito interno, a produção cinemanovista seguiria a iniciativa defendida por Dahl a partir de 1968, começam a ser feitos filmes com grandes orçamentos, coloridos a fim de atingir o grande público, contudo, as obras não descartaram a abordagem da realidade brasileira num viés crítico.

Entre essas produções¹² vale destacar duas: *Macunaíma* (1968) de Joaquim Pedro de Andrade, uma adaptação do romance de Mário de Andrade de mesmo nome (1928), contando com um grande elenco: Grande Otelo, Paulo José, Dina Staf, Milton Gonçalves, Jardel Filho, Hugo Carvana, entre outros. Dessa nova leva de produções, foi um dos únicos filmes do movimento a alcançar um grande sucesso de público (CARVALHO, 2006, p. 306).

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969) de Glauber Rocha, retorna o personagem de Antônio das Mortes de *Deus e o Diabo Na Terra Do Sol*. O filme é inscrito no Festival de Cannes em 1969 e acaba vencendo o prêmio de melhor direção para Glauber Rocha, assim o cinema novo alcança prestígio internacional. Mas apesar de seu sucesso na Europa, o filme não conseguiu tanta repercussão no Brasil, agradando somente os estudantes e os intelectuais (NAPOLITANO, 2001, p. 97).

Enquanto o Cinema Novo tentava alcançar um maior público realizando produções de maior orçamento e vinculadas ao mercado consumidor, surgia uma nova geração de cineastas na Boca do Lixo - antigo bairro da região central de São Paulo. Neste cinema foram produzidos filmes de terror, policiais, faroestes, produções eróticas, entre outros gêneros, que foram um grande sucesso de público na região.

¹² *Garota de Ipanema* (Leon Hirschman, 1967), *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968), *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr.) e *Os Herdeiros* (Carlos Diegues, 1968) são alguns exemplos. (CARVALHO, 2006, p. 302-307).

Embora esses filmes trabalhassem com gêneros clássicos do cinema, eles rompiam com alguns padrões convencionais de representação (como por exemplo a narrativa linear), um dos cineastas da Boca, João Silvério Trevisan, realiza o filme *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), seus personagens são difíceis de ser assimilados em categorias (como camponeses, operários ou intelectuais), a violência em cena não estava mais preocupada em evidenciar o horror de uma opressão estrutural aliado à revolta dos oprimidos, ela existia em cena desconexa de sentido, compondo assim uma linguagem abjeta - que seria característica em algumas produções do cinema da Boca do Lixo, que acabou sendo denominado de Cinema Marginal.

2 CINEMA MARGINAL

2.1. BOCA DO LIXO (SP)

Diferente do cinema novo, o movimento marginal não foi um grupo homogêneo, sua produção abrange vários circuitos cinematográficos espalhados em diferentes regiões do país, ele não possui um “ponto de partida” definido unanimemente, nem mesmo o termo *marginal* era bem aceito por alguns diretores. Segundo o cineasta paulista Jairo Ferreira (1978), em seu artigo *Udigrudi: os marginais do cinema brasileiro*, o início do movimento começa com o filme *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias, onde o termo *marginal* surgiria do título desse filme:

Começou em 1967; em São Paulo, na rua do Triunfo, quando um ex-motorista de caminhão, Ozualdo Candeias, deu à luz um filme não identificado de imediato: *A Margem* (...) Como o filme não era Cinema Novo (...) passou a ser chamado de Cinema Boca do Lixo, um rótulo ou uma autodenominação que nasceu dos bate-papos entre jovens cineastas que começaram a frequentar o pedaço a partir do ano seguinte: Carlos Reichenbach, João Callegaro, João Batista de Andrade, João Silvério Trevisan, Sebastião de Souza, José Mojica Marins (sim, o famoso Zé do Caixão), Rogério Sganzerla, Candeias e eu, é claro. (FERREIRA, 2012, p. 133).

Ferreira cita os cineastas pertencentes à Boca do Lixo, região que ficava no centro de São Paulo, onde foi exibido *A Margem* em 1967; mas, antes mesmo desse filme entrar em cartaz, os filmes de terror de José Mojica Marins, criador do personagem Zé do Caixão, já haviam sido exibidos, ao exemplo de *À Meia Noite Levarei a Sua Alma* lançado em 1964, uma obra que serviria de influência para Rogério Sganzerla em seu primeiro longa *O Bandido da Luz Vermelha*, em 1968; tanto *O Bandido* como *À Meia Noite* seriam grandes sucessos de bilheteria na Boca, como afirma Nuno César de Abreu em sua dissertação sobre a Boca do Lixo¹³.

A partir dele, o cinema da Boca aumenta sua produtividade, realizando filmes eróticos (*As Libertinas* de 1969 por Carlos Reichenbach e Antonio Lima; *O Pornógrafo* de 1970 por João Callegaro e *A Mulher de Todos* de 1969, filme seguinte de Sganzerla), ou reinvenções autorais do faroeste (com *Meu Nome É Tonho* de 1969 e *A Herança* de 1970, ambos dirigidos por Candeias).

Para não falar do movimento como um todo, é um pouco mais fácil descrever como as produções paulistas da Boca se organizavam entre si. Segundo Fernão Ramos, se as primeiras

¹³ “(...) *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1966) e *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1967), sucessos de bilheteria dirigidos por José Mojica Marins (...) filmes como *O bandido da luz vermelha*, *As libertinas*, *O pornógrafo* tiveram um público surpreendente. (ABREU, 2002, p. 33/40).

produções do cinema novo recusavam os filmes de hollywood (diferente das chanchadas que *parodiavam* os filmes estrangeiros), para tentar propor uma linguagem cinematográfica que fosse assumidamente brasileira, na Boca reinventava os gêneros clássicos de hollywood (como o faroeste, o terror ou o policial), encenando-os ao seu modo, sem pretensões de se fazer um filme “sério”, enquanto que as produções eróticas seguiam a tendência mundial de exploração de temáticas sexuais, como o *sexploitation* nos Estados Unidos e na Europa no final da década de 1960¹⁴.

Esse reinvenção dos gêneros clássicos de hollywood presente na Boca, não foi uma regra para a produção tida como “marginal” no Rio de Janeiro, onde haviam as experimentações radicais de Júlio Bressane, Neville D’Almeida e Fernando Coni Campos; ou na Bahia com as obras de André Luiz de Oliveira e Álvaro Guimarães.

O próprio termo “*marginal*” ainda gera controvérsias. Segundo Fernão Ramos, o escritor Flávio Moreira da Costa (1970) publica um artigo chamado *Notas para um Cinema Underground*¹⁵, que catalogava a produção tida como “marginal” do período, ainda que entrasse em conflito com essa denominação: “(...) não existe ainda entre nós um Cinema Marginal. O que existe na verdade são filmes marginalizados por situação e não como programa político ou estético” (COSTA apud RAMOS, 1987, p. 48).

Assim, outros termos foram designados para definir esses filmes, “cinema de invenção” foi proposto por Jairo Ferreira, “cinema cafajeste” foi o termo criado por Carlos Reichenbach e João Callegaro para definirem suas obras eróticas no período. Mas afinal, sendo marginal, marginalizado ou cafajeste, o que caracterizaria esses filmes?

Com uma produção extensa onde cada obra propõe um estilo diferente, muitos pesquisadores têm dificuldade de definir uma ideia que as unificasse, não há nem um manifesto escrito como a *Estética da fome* por exemplo, onde há uma tentativa de organizar os ideais políticos/estéticos do movimento. Em seu artigo “*O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 1990*”, Ismail Xavier sinaliza um aspecto que organizava essa produção semanticamente, que era a defesa de um “cinema de orçamento mínimo, sem concessões, autoral, agressivo, apto a chocar pela textura da imagem, pela violência dos gestos e pelo grotesco das feições que aí desfilavam” (XAVIER, 2012, p. 23).

¹⁴ Sobre esse assunto, ver a dissertação: “*Afinal, uma semana sem kung-fu, mas com muito palavrão e mulher pelada: Pornochanchadas e recepção no Recife (1975-1980)*” de Katherine Nataly Trajano Santos (2021).

¹⁵ Não foi encontrado esse artigo na íntegra, acabo por citá-lo a partir do trecho mencionado por Fernão Ramos em seu livro.

A defesa de um cinema de baixo orçamento, “autoral e agressivo” alude aos princípios descritos pela “*Estética da fome*”, nesse sentido, quais são as aproximações e os distanciamentos que os cineastas “marginais” efetuam diante dos cinemanovistas?

2.1.1 A ANTROPOFAGIA

Segundo Rubens Machado Junior (2012) em seu artigo *Passos e descompassos da imagem*, na produção da Boca do Lixo não era somente deglutido o filme de hollywood, retomava-se a sátira e o deboche das chanchadas - que ao final da década já não tinha o mesmo prestígio e alcance popular, visto que a Atlântida Cinematográficas havia falido e fechado suas portas em 1962.

O autor não ignora a possibilidade de valorização da chanchada pelos cinemanovistas a partir de 1968, como com *Macunaíma* (onde Grande Otelo no papel principal), contudo, foi somente com o cinema marginal que houve um resgate mais incisivo desse gênero em cena, onde as chanchadas nas produções marginais são integradas, desfiguradas e recriadas. (JUNIOR, 2012, p. 18-19).

Essa deglutição tanto das chanchadas como dos gêneros de filmes estrangeiros consagrados pertencentes à indústria cultural foi vista como uma revalorização do antropofagismo do escritor e dramaturgo Oswald de Andrade (1928), um conceito que foi trabalho em seu *Manifesto Antropofágico*, que trouxe novas contribuições estéticas e políticas para o desenvolvimento do modernismo na década de 1920.

Oswald, partindo do ritual antropofágico dos índios Tupinambás - que devoravam seus inimigos afim de absorver o máximo da qualidade destes, afim de fortalecer a sua força de combate (GUÉRON, 2017) -, desenvolveu um princípio estético para a construção de uma arte que pudesse absorver as técnicas e informações da arte estrangeira, mas também revalorizar as tradições populares do Brasil, como a cultura africana e indígena. (AZEVEDO, 2019, p. 75).

Ainda que alguns pesquisadores não descartam a possibilidade de uma retomada da antropofagia com o cinema novo (em filmes como *Deus e o Diabo* ou *Terra Em Transe*), é no cinema marginal que ela será radicalizada. Nas produções marginais deglute-se esteticamente os gêneros e os clichês presentes na chanchada e nas produções de hollywood. (GUERÓN, 2017, p. 148).

Se no modernismo o antropofagismo, o ato de devorar o inimigo, vinha na construção de uma cultura nacional autêntica, no cinema marginal busca-se uma arte que não está isenta

de ser contaminada pelo ato de devorar as quinquilharias e os clichês da indústria de consumo, realizando assim colagens, trocas, intersecções, conflitos e releituras (XAVIER, 2012, p. 462-463).

Segundo Ismail Xavier, o antropofagismo não estaria presente somente no cinema, ele influenciaria toda uma produção artística empenhada num embate mais agressivo ao público, tanto na música (com o tropicalismo) como no teatro (com o Oficina, que monta *O Rei da Vela*, peça escrita por Oswald em 1933). A revalorização da obra oswaldiana no final da década deve-se pela “sua forma irônica de pensar questões antigas como a da identidade nacional e a da criação artística num país de formação colonial”, que serão caras aos artistas marginais e tropicalistas (XAVIER, 2006, p. 6).

2.1.2 A ESTÉTICA DO LIXO

Além do antropofagismo oswaldiano, o crítico estadunidense Robert Stam (1979)¹⁶ cria uma denominação para definir a estética as produções marginais: “estética do lixo”¹⁷. Tal estética seria comentada por João Luiz Vieira (2005) em seu artigo *Chanchada e a estética do lixo*, no qual o autor tenta definir suas principais características:

Dentro da estética do lixo, a paródia tem um papel estruturalizante. Torna-se um mecanismo de criação. Só que o alvo satírico não era apenas o cinema estrangeiro, como havia sido na chanchada, nos anos 50, mas o respeitável Cinema Novo (...) Enquanto o Cinema Novo buscava um esquema de produção maior, calcado em melhor acabamento técnico, este Novo Cinema Novo exigia a radicalização da estética da fome, rejeitando um “cinema bem feito” em favor da “tela suja” da “estética do lixo”. (2005).

Entre os inúmeros exemplos de paródias de filmes do cinema novo dentro do cinema marginal, um dos mais expressivos será o longa *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970), do cineasta João Silvério Trevisan, também pertencente a Boca do Lixo. O filme acompanha um grupo de figuras inusitadas - um rei e pai de santo negro paraplégico, um anjo, uma prostituta, dois homens que continuamente se masturbam, uma mulher trans negra que cita versos de Oswald de Andrade - realizam uma espécie de procissão que começa no espaço rural até a cidade grande. Entre esses personagens há um cangaceiro grávido - que é uma paródia direta do Corisco de *Deus e o Diabo*.

¹⁶ O artigo “*Brazilian Avant-Garde Cinema from Limit to Red Light Bandit*” não foi encontrado em sua íntegra, acabo por citá-lo a partir do trecho mencionado por Fernão Ramos em seu livro.

¹⁷ “O crítico norte-americano Robert Stam, num artigo publicado em 1979, intitulado “*Brazilian Avant-Garde Cinema from Limit to Red Light Bandit*” salienta: “A estética do lixo era, segundo os autores, o estilo mais apropriado para um, país do Terceiro Mundo, na medida em que possibilita a transformação das sobras de um sistema internacional dominado pelo monopólio capitalista do primeiro mundo” (STAM apud RAMOS, 1987, p. 57).

O cangaceiro de Glauber é sério, porta uma lança, rodopia num transe violento entoando grandes monólogos dramáticos, acerca de seu ódio com os assassinos de Lampião e sobre sua alma que se encontra corrompida. No filme de Trevisan, o cangaceiro rodopia em cena gritando coisas inteligíveis, segura uma lança com o símbolo da Volkswagen, num momento do filme ele dá a luz a uma criança, que acaba sendo devorada pelas pessoas à sua volta, para satisfação do cangaceiro que grita e ri. Ao final do filme, os personagens sambam em meio às lápides de um cemitério, uma legenda está inscrita na tela que diz: “A civilização é uma delícia, que venha a sífilis! Estamos prontos para apodrecer” (1970).

Figura 2 - O cangaceiro grávido de *Orgia* (esquerda) e o letreiro ao final do filme (direita)



Fonte: *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970).

Tanto como em *Orgia* como em algumas produções marginais, debruça-se numa linguagem abjeta, desconexa de sentido, onde uma gama de personagens desagradáveis, delirantes e/ou agressivos (entre outros adjetivos) substituíam os famintos, os camponeses e os intelectuais do cinema novo. Se a agressividade estética e temática do cinema novo vinha em querer evidenciar a violência dos sistemas de opressão latentes na sociedade, e a violência do oprimido para com seu opressor, em alguns filmes marginais a violência é um elemento ausente de significado e sentido, existe em cena sem uma lógica representacional que a justifique, como exposto no letreiro ao final de *Orgia*, onde os personagens sambam em êxtase porque estão prontos para *apodrecerem*.

Entrevistado por Caio Lamas, o cineasta João Silvério Trevisan afirma que a iluminação do seu filme foi feita sob luz natural, não havendo um equipamento necessário para produzir uma boa fotografia: “Era iluminação natural. Esse é um dos problemas do filme, porque às vezes entrava uma nuvem, diminuía a luz e aí havia uma diferença na fotografia (...)”

meu filme está cheio de desníveis de luz, de iluminação. A fotografia é muito desigual” (TREVISAN, 2013, p. 5).

O depoimento do cineasta descreve um pouco de como a produção marginal era atravessada por uma precariedade técnica, onde o mal acabamento da obra era, algumas vezes, fruto de um “acidente”, enquanto que em outros casos ela era assumida como expressão definitiva de um cinema “*mal feito*”, como descreve Fernão Ramos: “O deboche e o avacalho atingem aí a tessitura da imagem e a própria película é atingida: negativos riscados, fotografia suja, pontas de montagem aparecendo, erros de continuidade, descuido na produção, etc” (RAMOS, 1987, p. 43).

Em seu artigo *Cinema Marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria*, a pesquisadora Ângela José (2007) diz: “O cinema marginal dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade”, já bem expressos nas figuras de *Orgia*, a autora também salienta o exagero dramático, a fotografia irregular, as imagens sujas e desfocadas nas produções, que contribuíam para a construção de uma estética do grotesco. (JOSÉ, 2007, p. 159-160).

“Estranhamento”, “agressão”, “choque” são termos um pouco rasos para definirem a grandeza desse movimento cinematográfico, que é vasto e sujeito a algumas contradições. O que interessa ressaltar aqui é a diferença desse cinema para com a produção cinemanovista na época. Nesta produção foram feitos filmes baratos versados numa linguagem abjeta, onde é deglutido esteticamente tanto a produção nacional (chanchadas e cinema novo) como a produção estrangeira (os faroestes ou o filme policial de *hollywood*), a dimensão social da obra, que foram determinantes na realização das primeiras produções do cinema novo, já não são mais vistas nas produções “marginais” como obrigatórias.

Enquanto que na Boca os filmes foram feitos para garantir um grande alcance do público (como expresso no sucesso de alguns filmes), outras produções classificadas como marginais são feitas sem o objetivo de serem exibidas em festivais de cinema, e muitas obras acabam sendo realizadas na clandestinidade, no anonimato, nunca passadas pelos órgãos de censura vigente¹⁸.

Segundo Marcos Napolitano, a proliferação artística de uma experiência mais agressiva em sua forma do que engajada socialmente no final da década de 1960 teve uma boa repercussão popular: *O Bandido da luz vermelha* é sucesso de bilheteria, a *tropicália* se

¹⁸ Como é o caso do curta-metragem *Contestação*, de João Silvério Trevisan, onde o cineasta ocultou o seu nome, lê-se no letreiro que a autoria da obra é *anônima*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u49yR8m13oU>. Acesso em: 11 de junho de 2023.

populariza nos festivais de música televisionados pelo país e o Teatro Oficina enchia suas plateias formadas principalmente por estudantes (SCHWARZ, 1978, p. 86).

Diante do sucesso dessa nova produção artística, os militares passaram a temer a popularidade dessa arte e sua força de mobilização para com os estudantes. Em 1968, inicia-se também a guerrilha urbana proposta pelo político e guerrilheiro comunista Carlos Marighella, e com ela são realizados vários ataques organizados direcionados ao regime militar, numa tentativa de derrubá-lo. Assim, em dezembro de 1968 institucionaliza-se o AI-5 e o aparato repressor militar é redobrado.

2.2 RELAÇÕES ENTRE O CINEMA MARGINAL E A CENSURA (1968-1979)

A tropicália em 1967 já rumava a uma arte antropofágica e desconcertante, presente nas apresentações musicais de Caetano Veloso, com *Alegria, alegria* e Gilberto Gil com *Domingo no parque*, no Festival da MPB da Record daquele mesmo ano: “os dois assombraram a plateia e a crítica (...) as músicas traziam outras inovações, principalmente nas letras e na performance dos artistas” (NAPOLITANO, 2001, p. 62).

No mesmo ano, surge o Teatro Oficina (SP) com a sua montagem da peça oswaldiana *O Rei da Vela*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, que trazia em cena “um retrato corrosivo da burguesa paulista decadente” (COSTA, 1996, p. 147), a montagem trazia consigo a “estética do mau gosto”, onde o horror e a estranheza em cena serviriam para compor uma crítica agressiva à realidade brasileira.

Nas artes visuais, o autor assinala a presença de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, esse último com sua bandeira intitulada *Seja Marginal, Seja Herói* (1968), onde num fundo vermelho o título da obra está inscrito junto ao corpo de Manoel Moreira [1941-1964], também conhecido por ser o bandido “Cara de Cavalo”, a imagem de seu corpo vem de uma fotografia tirada na hora que ele foi assassinado pela polícia em outubro de 1964.

A autora Annelise Estrella Galeazzi (2018) em seu artigo *Seja marginal, seja herói: vida e obra de Hélio Oiticica*, comenta como a obra subverte a figura do bandido, lido como *marginal* perante a sociedade, através do símbolo de *heroísmo*. Segundo a autora, ser *herói* dentro de um contexto de repressão (como a ditadura) significaria ser contrário às ordens morais e aos bons costumes, nessas condições, a heroicidade só pode ser adquirida através da marginalidade (GALEAZZI, 2018, p. 1236).

Galeazzi também comenta que a bandeira foi usada no show de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes na boate carioca Sucata, em outubro de 1968, esse gesto evidencia

como a postura marginal começa a ser valorizada, a palavra *marginal* é deslocada de sua definição pejorativa (como foi usada para categorizar Manoel Moreira como um bandido, outras desdobramentos do termo seriam fora da lei ou delinquente) para se tornar emblema de toda uma nova geração de artistas - no cinema, no teatro, na música e nas artes visuais. (RAMOS, 1987, p. 30). Assim, ser marginal significaria ser contrário ao modelo social/político imposto pela ditadura militar.

Figura 3 - Bandeira *Seja marginal, seja herói* (1968) de Hélio Oiticica (esquerda) e foto do show de Caetano, Gil e os Mutantes na boate Sucata/RJ em 1968 (direita).



Fonte (esquerda): Acervo Itaú Cultural.

Fonte (direita): Página Tropicália Viva no Facebook¹⁹.

Mas valorizar e sublinhar um caráter *subversivo* por meio da arte não era o bastante para romper com o aparato repressor, era necessário realizar um ataque mais incisivo, que foi o objetivo da guerrilha urbana - um movimento popular empenhado na destituição do regime militar por meio da luta armada; o líder desse movimento foi o político, escritor e guerrilheiro comunista Carlos Marighella [1911-1969], em 1968 ele publica o *Mini-manual do Guerrilheiro Urbano*, onde introduz as estratégias de combate da guerrilha à população.

Organizada clandestinamente, a guerrilha foi responsável por várias ações ousadas ao final da década, uma dessas ações era o sequestro de diplomatas para serem trocados por companheiros presos, foi o que aconteceu em setembro de 1969 no Rio de Janeiro, onde o embaixador norte americano Charles Burke Elbrick foi sequestrado em troca de 15 prisioneiros políticos. (NAPOLITANO, 2014, p. 125). Temendo o aumento das ações guerrilheiras e o alcance popular de uma arte *contestadora*, os militares acabam promulgando o Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968.

¹⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=950475818792161&set=pcb.950475855458824>. Acesso em: 11 de junho, 2023.

O AI-5 institucionalizou a censura prévia na produção artística e na imprensa, os mecanismos de controle e fiscalização foram aperfeiçoados, os direitos civis e políticos de pessoas consideradas “subversivas” ao regime foram suspensos, a polícia deveria dispor de todos os seus meios para assegurar “a integridade da pátria”, conforme descrito no decreto, assim, a polícia intensifica seu aparato repressor partindo de métodos velados para cumpri-lo, como sequestros, assassinatos e torturas (NAPOLITANO, 2001, p. 106).

Com o AI-5 iniciava-se o segundo momento repressivo da ditadura (1969-1978), conforme aponta Napolitano, onde o objetivo era “reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média”, principalmente com os estudantes, que lotavam os teatros, as salas de cinema e os festivais musicais, eram também forças expressivas nas ruas, organizando passeatas contra o regime militar.

Com os estudantes na rua e a guerrilha urbana praticando suas ações, o governo vai para cima dos estudantes e dos guerrilheiros violentamente, assassinam Carlos Marighella em novembro de 1969, a censura cresce: interdita peças, filmes e apresentações musicais. A polícia sequestra, assassina²⁰ e tortura diversos guerrilheiros/as (Carlos Lamarca, Virgílio Gomes da Silva, Eduardo Leite, entre outros). Com a perseguição cada vez mais brutal no país, muitos artistas entram em exílio, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Silvério Trevisan, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Helena Ignez, entre outros.

²⁰ Como no caso da dramaturga Heleny Guariba (1941-1971), integrante do Teatro de Arena de São Paulo, que foi assassinada pelos militares em julho de 1971. Sobre esse assunto ver: <http://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/heleny-telles-ferreira-guariba/>. Acesso em: 11 de junho, 2023.

3 INTRODUÇÃO AO CINEMA DE JÚLIO BRESSANE

Em 1969, o cineasta carioca Júlio Bressane exibiu seu mais novo filme *Matou a família e foi ao cinema*, que alcançou um grande público durante os 12 dias que ficou em cartaz no Rio de Janeiro, passado esse tempo o filme foi censurado e impedido de ser exibido até 1985. Como relata o próprio cineasta, na entrevista presente em anexo a este trabalho.

Matou a família foi feito junto com outro filme do cineasta *O Anjo Nasceu* em julho de 1969, o primeiro foi feito em 15 dias, o segundo em 7²¹, foram feitos através de um baixo orçamento e com uma equipe de filmagem reduzida. Ambos os filmes foram integrados ao cinema marginal carioca.

O próprio cineasta se diz contrário ao termo *marginal*, assim como o *experimental*, outro termo para definir o seu cinema: “são limitações que nunca ninguém fez, nem os que fazem filmes investiram nessas questões (...) Sem dúvida esse cinema - feito em 1969 - teve uma produção que esteve empenhada numa transformação radical da linguagem cinematográfica e no desenvolvimento de uma expressividade própria”²².

É difícil encaixar o cinema de Bressane em rótulos, seu cinema estava longe da estética da fome do cinema novo, ainda que curiosamente seu cinema começou deste movimento, conforme o cineasta relata ao programa *Memória do Cinema* do MIS (Museu da Imagem e do Som) em fevereiro de 1990²³. Bressane começou sua carreira sendo assistente de direção no filme *Menino de Engenho* (1967), dirigido por Walter Lima Jr, além de ser amigo íntimo de Glauber Rocha, estando com ele no Festival de Cannes de 1969, onde *Dragão da maldade* ganhou o prêmio de melhor direção.

Sua recepção sobre *Dragão* não foi das melhores, achou aquelas produções um *retocesso* diante do que o cinema havia produzido no início da década. Vários cineastas marginais seriam críticos às produções coloridas do cinema novo, Sganzerla foi talvez uma das figuras que partiram para um debate mais agressivo diante do movimento, chamando-o de movimento “conservador”, que havia abandonado a expressividade violenta de seus primeiros filmes para tentar abraçar o mercado (SGANZERLA, [1970], 2007, p. 54-60).

Não cabe aqui falar sobre esse conflito entre os cineastas marginais e os cinemanovistas²⁴ ao final da década, mas tanto em Sganzerla quanto em Bressane (que mais

²¹ “Em fins do ano passado, Júlio Bressane iniciou esta série de filmes. O primeiro foi *Matou a família e foi ao cinema*, feito em 15 dias; depois, *O Anjo Nasceu*, com sete dias de filmagem”. (ALENCAR, 1970, p. 4).

²² (APÊNDICE, p. 66).

²³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T_WtBUOvx4o. Acesso em 11 de junho, 2023.

²⁴ Diante das acusações, Glauber fica revoltado e escreve o artigo “*Udigrudi: uma velha novidade*” (1969), no qual crítica e ofende o movimento marginal. O cineasta também ficaria irritado com a paródia de Corisco feita em *Orgia ou o homem que deu cria*, ameaçando agredir João Silvério Trevisan. (TREVISAN, 2013, p. 8).

tarde fundariam a Belair) há um sentimento mútuo de desacordo com as produções cinemanovistas vigentes. Na entrevista em anexo, Bressane não categoriza seus filmes - *O Anjo* e *Matou a família* - numa estética *marginal* contrária ao cinema novo naquele momento, mas ambas as obras não deixam de expor diferenças muito nítidas em relação às produções coloridas do movimento.

A autora Ana Beatriz Marcelino (2016) em sua dissertação sobre o cinema de Bressane, menciona algumas relações entre os filmes do cineasta com a produção marginal, esta última, seria caracterizada por filmes que continham uma obsessão pela degradação, aliado a um sentimento mórbido e agressivo em cena entre 1969 a 1974 (DUNN apud MARCELINO, 2016, p. 51)²⁵.

Tais características que estariam presentes nos primeiros longas de Bressane: *Cara e Cara* (1967), *O Anjo Nasceu* e *Matou a família*, segundo a autora, juntamente com a atropofagia oswaldiana (presente no filme de Trevisan e entre outras produções da Boca do Lixo), onde a deglutição neste cinema seria justificada pelo uso de imagens sujas e escatológicas, afim de escandalizar e causar horror ao espectador domesticado pelo olhar hegemônico. (MARCELINO, 2016, p. 52).

Contudo, categorizar a agressividade estética presente nos filmes de Bressane somente à imagens violentas e abomináveis se mostra uma tarefa redutora, há vários outros aspectos envoltos nesse cinema, neste capítulo decido citar apontar deles: como a autonomia da câmera perante ao que filma, onde ela não distingue o que é essencial para a ação e o que não é, que corrobora para a fragmentação narrativa em cena, fazendo com que a violência assalta à tela de cinema em maiores justificações dramáticas.

3.1 “O ANJO NASCEU” (1969)

O Anjo Nasceu, nunca chegou a ser censurado, isso por que segundo o cineasta “nunca foi exibido”²⁶, passado apenas em alguns festivais aqui e ali, de maneira sorrateira. O filme segue uma estrutura linear: nele uma dupla de bandidos que fogem da polícia, Urtiga (Milton Gonçalves) e Santamaria (Hugo Carvana), trocam tiros com ela, depois saqueiam uma casa, torturam as mulheres (Norma Bengell e Maria Gladys) que vivem lá por um dia inteiro,

²⁵ Não foi encontrado o texto “*Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*” (2009) de Christopher Dunn na íntegra, acabo por citá-lo a partir do trecho mencionado por Ana Beatriz Marcelino em sua dissertação.

²⁶ (APÊNDICE, p. 69)

depois matam-as, roubam o seu carro, seguem viagem, encontram outro homem (Carlos Guimarães), roubam seu carro e torturam-no até a morte.

A dupla de protagonistas está longe de ser vista pelas lentes “heróicas” na bandeira de Hélio Oiticica, a dupla não apresenta qualquer resquício de culpa em seus atos e sua violência não chega a arranhar a ordem autoritária que os persegue, não possui qualquer ímpeto revolucionário e desconcerta em cena pela sua hostilidade. O espectador se encontra confinado à jornada de violência da dupla, que ao final, não apresenta resolução: Urtiga e Santamaria estão dentro de um carro, seguindo sua viagem, o veículo acelera numa rodovia até sumir no horizonte, a câmera fita o vazio da paisagem por 8 minutos ininterruptos, o filme termina.

A sequência final frustra a expectativa do espectador diante da narrativa principiada, Urtiga e Santamaria começam o filme marcados para morrer e terminam da mesma forma, não há *progresso*, o final acaba deixando inconclusivo o destino dos personagens, que estão condenados a fugir interminavelmente, seguindo viagem numa jornada *sem fim*.

Durante todo o filme alguns fragmentos interrompem a narrativa em curso - a rota de fuga dos bandidos. São breves sequências que sugerem outros tempos e outras histórias que não acrescentam dramaticamente à narrativa de sobrevivência e violência da dupla. Um exemplo é um breve plano dos dois assim que invadem uma casa e se escondem nela, que sugere uma intimidade sexual: Santamaria está de pé e nu, enquanto Urtiga está sentado de frente pra ele, com as mãos em seu corpo. O plano acontece em poucos segundos em tela e não é retomado com o passar da narrativa, sendo subitamente *descartado*. A própria encenação está sujeita à invasão de aparatos cinematográficos, em dois momentos do filme alguém aparece em cena para bater a claquete da tomada da filmagem.

Figura 4 - Breve plano em *O Anjo* que sugere uma intimidade sexual entre Urtiga e Santamaria.



Fonte: *O Anjo Nasceu*, 1969.

Segundo Ismail Xavier, essa coleção de resíduos que assaltam à narrativa, planos que sugerem outras histórias e que logo são descartados sugerem uma autonomia da câmera para com a narrativa central filmada, dando início assim a um jogo de convergência entre o tempo da ficção e o dos resíduos (XAVIER, 2012, p. 321-323). O cineasta procura constantemente opor o tempo da ficção (a narrativa principal, os bandidos em fuga) ao tempo dos fragmentos (os “resíduos”, planos que não são desenvolvidos ou retomados, a invasão dos objetos de filmagem).

Essa valorização do fragmento, que se (des)costura e se impõe no espaço privilegiado da narrativa diz respeito a toda uma experiência fílmica que quer *experimentar* continuamente o que é encenado, partindo do olhar da câmera autônomo, que não distingue o que é principal à história e o que não é. O olhar do espectador está sendo constantemente questionado.

Figura 5 - Claquetes invadindo a cena em *O Anjo Nasceu*.



Fonte: *O Anjo Nasceu*, 1969.

3.2 “MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA” (1969)

Não há neste filme uma narrativa central envolvendo personagens fixos, há uma coleção de crimes que se costuram e propõem novas linhas narrativas, que nunca chegam a se concretizar em tela. As cenas são filmadas dentro de um espaço fechado, seja o interior de uma casa pobre ou de uma mansão, onde o crime acontece na sala de estar ou dentro de um porão.

O primeiro segmento do filme começa com o filho (Antero de Oliveira) matando seus pais com uma navalha, em seguida vai ao cinema ver *Perdidas de Amor*, um filme fictício que existe dentro do filme, o qual conta a história de duas moças burguesas (Renata Sorrah e Márcia Rodrigues) isoladas numa mansão. *Perdidas* será bruscamente interrompido por vários segmentos violentos que reverberam o crime do início, representado pelos mesmos atores

(Antero, Renata e Márcia) que assumem novas identidades: vemos um homem matar sua esposa “por amor”, duas namoradas matarem a mãe de uma delas, uma discussão entre casais que termina com o assassinato da mulher e do filho recém-nascido.

Figura 6 - Cenas dos massacres familiares presentes em *Matou a família*.



Fonte: *Matou a família e foi ao cinema*, 1969

Cada sequência inicia e termina bruscamente, como peça descartável, um fragmento de um massacre dentre vários que o filme coleciona em seu caminho. Mesmo fragmentada, a narrativa em *Matou* se organiza numa série de variações sobre o mesmo tema (BERNARDET, 1990, p. 55), que é a crise no espaço doméstico, que se acumula e não se resolve, havendo no filme ao invés de uma progressão, só repetição e morte (XAVIER, 2012, p. 382).

A tensão é crescente dentro do ambiente familiar, mas a violência que assalta esse espaço não consegue ser justificada dramaturgicamente, é antes uma explosão, algo que assalta a cena em toda a sua agressividade. No crime de abertura, por exemplo, que leva 8 minutos para se concretizar em tela, acompanhamos a rotina de uma família de classe-média, na hora do jantar, o pai se queixa para com a mãe, diz que seu refrigerante está gelado e teme por sua bronquite: “Assim eu morro! Talvez seja isso que você queira mesmo...”, a esposa retruca, o filho assiste impassível a discussão patética que se seguiu, se isola no quarto, brinca com uma navalha, passa ela pelo pescoço, ensaia golpes no ar.

Adiante uma nova discussão, similar à que aconteceu anteriormente: os pais brigam na sala de estar por que alguém havia mudado o canal. Volta-se ao filho isolado no quarto, a cena seguinte é o assassinato dos pais, um é morto na sala de estar, o outro no quarto. O crime não acontece depois de uma discussão familiar acalorada, os pais do jovem não são figuras de autoridade que “reprimem” o filho, são figuras tristes e acomodadas que não representam ameaça, a família mais parece um resíduo, um peso morto (XAVIER, 2012, p. 357).

O filme não nos apresenta respostas para a motivação do crime: o filho mata os pais por tédio? Por indiferença? Por divertimento? A violência dos próximos crimes se resolverão da mesma forma, sem motivos claros, segundo Ismail Xavier: “a estratégia é de deixar irresolvido o enigmático de cada violência”, provocando um curto circuito na encenação, cada crime se desenvolve de uma maneira oca, faltando pedaços do “drama” familiar.

O drama das moças de *Perdidas* também se desenrola de maneira incongruente, ambas são amigas, se unem pelo ressentimento que guardam de seus casamentos e acabam por desenvolver um relacionamento amoroso singelo: tomam banho juntas, trocam beijos e carícias deitadas numa cama. Contudo, sem mais nem menos, elas pegam as armas que o marido de uma delas guarda num modesto arsenal, brincam com elas e terminam por atirarem uma na outra. Se ambas gostam da companhia uma da outra, por que decidem se matar? Nada é resolvido, uma mínima chance de prazer entre os personagens é anulado pela violência logo depois, resta ao final a câmera fixar seus cadáveres estendidos ao chão.

Figura 7 - Cadáveres das moças de *Perdidas de Amor* estendidos no chão



Fonte: *Matou a família e foi ao cinema*, 1969.

Em entrevista ao jornal Última Hora (RJ) em 1969, o cineasta comenta que tanto o título como as narrativas em *Matou* foram retirados das manchetes sensacionalistas de alguns jornais do período: manchetes escandalosas, envolvendo crimes ou acontecimentos bizarros²⁷. Segundo Ismail Xavier, satirizando o sensacionalismo jornalístico, o filme reencena essas manchetes em cena, mas o drama de cada crime se apresenta incompleto, faltando pedaços

²⁷ Jean-Claude Bernardet cita algumas dessas manchetes em sua análise sobre o filme, que foram retiradas do roteiro de *Matou a família*: “Confessou depois do crime: MATEI POR AMOR”, Cena do assassinato de “Matei por amor”, sucedida por uma série de manchetes: “Verdade: MULHER DEU LUZ A PEIXE”, “O homem era vampiro: BEBEU SANGUE DA FILHA”, “O RAPAZ ERA FRACO: ACUSADA DE MORTE”, “Alô telefonista alô, vou virar pombo sem asa: PULOU DO NONO ANDAR”. (BERNARDET, 1990, p. 96).

para que a história contada seja mais apelativa ou estimulante ao espectador, assim, a partir desses fragmentos o cineasta recusa “o consumo da “história interessante”, especialmente aquele proposto pela dose diária da informação-mercadoria” (XAVIER, 2012, p. 384).

O consumo da “história interessante”, característico da imprensa sensacionalista, é também abandonado na narrativa de *O Anjo*, que poderia ser muito bem mais uma história de bandidos contra a polícia, tiroteios na cidade grande, perseguições eletrizantes de carro, ou então deixar a dupla protagonista mais carismática, deixando o público mais comovido pela sua situação. Ao contrário, a violência da dupla dos bandidos é cínica e sua jornada é assumidamente frustrante - como exposto na sequência final do filme.

Confinando o espectador numa jornada inglória e inconclusiva de mortes a sangue frio (*O Anjo Nasceu*) e de episódios violentos de figuram uma crise estrutural na família (*Matou a família...*), Bressane agride seu público não só através da violência (que é desconcertante e existe em cena sem maiores construções dramáticas), suas outras ferramentas de agressão é o abandono da lógica linear, o uso de fragmentos alheios que se separam da “narrativa principal”, que rompe com a lógica de contemplação dessas experiências, assim, o espectador é abandonado num universo onde a violência é constantemente reverberada e repetida.

4 BELAIR FILMES

O encontro de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane se deu no Festival de Brasília de 1969, cada um exibiu seu mais novo filme, enquanto Bressane mostrava *O Anjo Nasceu*, Sganzerla exibiu *A Mulher de Todos*, onde a insubmissa Ângela Carne e Osso (interpretada por Helena Ignez) foge de São Paulo para passar o final de semana na ilha dos prazeres. No filme *Belair* (2009), Júlio Bressane presta um depoimento de como foi a sua reação diante do filme de Sganzerla: “A maneira como ele filmou o personagem da Helena, os diálogos, foi uma coisa apaixonada, eu me apaixonei por aquele filme” (2009) e assim guardou a admiração pelo filme para si.

Dias depois, o festival exhibe *O Anjo*, na mesma noite batem na porta do quarto onde Bressane estava hospedado, era Sganzerla: “Ele olhou pra mim e disse: “*O Anjo Nasceu* foi o maior filme que eu já vi”. E ele começou a querer me dizer o que ele achou de *O Anjo Nasceu* e eu fiquei ouvindo aquilo. Mas eu tive uma impressão pra mim muito forte sobre *A Mulher de Todos*. Muito forte não, uma impressão transformadora!” (2009). Nessa troca mútua entre os cineastas naquela noite surgiu uma amizade, e a partir dela nascia a Belair Filmes.

A produtora inicia suas atividades em fevereiro de 1970 e termina em maio do mesmo ano depois de ameaça e inquérito militar, contando com 6 longas em sua curta duração, 3 de Rogério (*Carnaval Na Lama*, *Copacabana Mon Amour* e *Sem Essa, Aranha*) e 3 de Bressane (*A Família do Barulho*, *Barão Olavo: O Horrível* e *Cuidado Madame*), haveria ainda um curta-metragem que foi concluído por Helena Ignez somente em 2005 (*A Miss e o Dinossauro*), mostrando os bastidores da Belair - a atriz é protagonista em todos os longas da produtora.

4.1. BREVES COMENTÁRIOS SOBRE SEU MODO DE PRODUÇÃO

Longe de realizarem seus filmes dentro de um grande esquema de produção, com financiamentos altos e exibindo seus filmes em grandes cinemas, a Belair é financiada a partir das próprias economias dos cineastas, conforme aponta Fernão Ramos:

Sganzerla, que vinha de dois filmes produção “boca do lixo” (*O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*) com razoável sucesso comercial, aplicou o dinheiro recebido na criação da produtora. Júlio Bressane entrou com suas economias pessoais viabilizando a compra de uma grande quantidade de negativos. Os filmes, de baixo custo, eram realizados seguidamente em um esquema ágil de produção a partir dos negativos acumulados (RAMOS, 1987, p. 96).

Segundo o autor, com essas economias foram comprados os equipamentos de

filmagem e de captação do som, a equipe de filmagem era reduzida a poucas pessoas, os atores quase sempre eram os mesmos, será através dessa precariedade da produção que a Belair ruma a um cinema ainda mais radical, havendo um questionamento mais incisivo da narrativa cinematográfica através da fragmentação narrativa (já exposta no cinema de Bressane), além da repetição dos gestos e das falas dos atores, que atingem picos de alta intensidade dramática, onde um diálogo ou monólogo é repetido aos berros. (RAMOS, 1987, p. 96-97).

Uma das características que permeia quase todos os filmes, é a evidência da câmera em cena, não há ilusões a serem feitas. Os procedimentos são inúmeros nessas produções, numa cena a câmera fita o espelho, evidenciado toda a equipe de produção por trás das câmeras (*Sem Essa, Aranha*), mostra-se as claquetes e as tomadas do filme assim como em *O Anjo Nasceu (A Família do Barulho)*, personagens que constantemente olham para a câmera (*Barão Olavo*), ou de pessoas desconhecidas, que interrompem a cena filmada no meio da rua (*Cuidado Madame*).

Figura 8 - As atrizes, a equipe de filmagem e a câmera fitam o espelho em *Sem Essa, Aranha* (esquerda), Guará Rodrigues segura uma claquete em *A Família do Barulho* (direita).



Fonte: *Sem Essa, Aranha* (1970) e *A Família do Barulho* (1970).

Em seu artigo *Belair e CAM: produtoras experimentais no Brasil e na Argentina*, o autor Estevão de Garcia Pinho (2015) analisa a Belair e outra produtora argentina, a CAM (Cine Subterráneo), formada pelos cineastas Edgardo Cozarinsky [1939], Miguel Bejo [1944] e Julio Ludueña [1944] no início da década de 1970. Num trecho, Estevão tenta assimilar os dois movimentos, onde ambos versavam na construção cinematográfica de uma *antiarte*, se atendo a precariedade de seus recursos como forma autônoma de criação.

Tanto os filmes da Belair como os da CAM apresentam um certo repúdio ao conceito tradicional de obra artística: esteticamente bem acabada, de propósitos transcendentais e de inquestionável bom gosto. Mais próximas ao conceito de antiarte, as duas produtoras desejavam efetivar o contato com o espectador pela via da agressão, da falta de transparência do discurso fílmico e do humor corrosivo. Negavam anarquicamente o profissionalismo cinematográfico e recusavam a compreensão da arte e do cinema como mercadoria. Queriam arrancar o cinema de seu aspecto industrial e espetacular, próprio de sua absorção pelo sistema capitalista (PINHO, 2015, p. 1).

A interferência de desconhecidos na cena ou da equipe de filmagem ou o olhar da atriz para com a câmera configuram uma produção que tem como norte criativo o erro e o imprevisto, este último evidencia em cena uma fala de *profissionalismo* técnico e/ou cênico. Segundo Jean-Claude Bernardet (2012), em seu artigo *Cinema marginal?*, o imprevisto foi frequentemente usado como elemento criador nas produções marginais, nele tanto a filmagem, como a montagem e a captação do som não é estabelecida através de um roteiro, ele permite que o filme seja criado durante a sua elaboração, e por isso, é visto como um *horror* pela mentalidade profissional cinematográfica (BERNARDET, 2012, p. 16).

Figura 9 - Helena Ignez olhando para a câmera em *Barão Olavo: o horrível* (à esquerda), um desconhecido interferindo numa cena de *Cuidado Madame* (à direita).



Fonte: *Barão Olavo: o horrível* (1970) e *Cuidado Madame* (1970).

O nome “Belair” vinha de “um bairro de hollywood um dos mais importantes e também de um automóvel que tinha um design fantástico” segundo Rogério Sganzerla no filme *Belair* (2011), o objetivo era criar um nome “inesperado, uma coisa quase engraçada”.

Em seu artigo *Ontem, hoje e quase sempre: o valor da experiência*, o cineasta (2012) denomina a produtora como uma “*hollywood às avessas*”²⁸, que é uma definição interessante,

²⁸ “Desde os anos 1960, tentamos descobrir por nós mesmos, com a câmera à altura do olho e do ouvido, com nossos próprios meios e recursos limitados, tudo o que fosse possível sobre este lugar onde vivemos

pois os filmes da produtora não estão inscritos dentro de um esquema hegemônico de distribuição como a hollywood, a criação desses filmes é coletiva, os atores são quase sempre os mesmos (Guará Rodrigues, Maria Gladys, Paulo Villaça, Otoniel Serra e Helena Ignez), alguns deles participavam da equipe de filmagem, sendo assistentes de direção ou operadores de som, diferencia-se assim da criação autoral de hollywood, de uma só pessoa que é responsável pelo tudo. Conforme frisa Fernão Ramos:

O clima de criação coletiva e vivência cotidiana da equipe de filmagem, com influências diretas sobre o produto final, aqui transparece nitidamente (...) o campo parece estar aberto para uma produção em vários aspectos singular (tanto no número de filmes realizados, no tempo gasto para sua feitura, como no processo de produção destoante dos esquemas tradicionais). (RAMOS, 1987, p. 97).

Assim, sua produção era realizada fora dos padrões convencionais de representação (narrativa linear, maior financiamento, onde o roteiro estabelece o modo de filmagem e a encenação), os filmes não foram submetidos à censura militar, não tinham uma documentação oficial e/ou jurídica, realizavam suas atividades fora de um esquema hegemônico de produção, sendo feitos na *ilegalidade* (GARCIA, 2018, p. 21).

Segundo Rogério Sganzerla, a clandestinidade da produtora seria algo *curioso*, quase accidental, não considerava os filmes da produtora *mal feitos*, mas filmes bons, bonitos e baratos, afirmando que essas produções significaram algo benéfico dentro do cinema brasileiro na época, justamente pelo seu rompimento com o discurso acadêmico e convencional (SGANZERLA, [1990], 2007, p. 120).

4.2. FIM DA PRODUTORA

Não havia um objetivo de se manter clandestino ao circuito hegemônico, o objetivo era na verdade exibir esses filmes nas grandes salas de cinema, conforme depõe Bressane: “as sessões destes filmes (da Belair), as filmagens, as conversas, se deram aqui no Rio, na Cinemateca do MAM e com grande onda. Houve, no entanto, um corte nisso que foi a minha saída e a do Rogério para a Europa no início de 1970”. (BRESSANE apud RAMOS, 1987, p. 98).

Terminado as filmagens de *Cuidado Madame* e *Sem Essa, Aranha* ambos os cineastas são denunciados pelos filmes que estavam realizando e são convidados a depor na casa do General Silvio Frota, que era o Comandante do 1º Exército naquela época, conforme diz Júlio Bressane em *Belair* (2009):

intensamente: um segmento temporal, em que o abuso de autoridade tem sido constante; como ontem, durante a riquíssima e criativa fase da produtora Belair (Hollywood às avessas), etc” (SGANZERLA, 2012, p. 112-113).

Ele me disse que havia um relatório contra mim (...) que ligava esses filmes da Belair, inclusive alguns outros que estavam interditados (por exemplo o *Matou a Família e foi ao cinema*), a um plano de subversão nacional, que esses filmes tinham dinheiro do terrorismo, de Marighella, uma coisa sem fundamento nenhum, era um cinema simpático a isso, sem dúvida (...) Com isso, em uma semana nós saímos do Brasil, eu levei com o Rogério o *Cuidado Madame* e o *Sem Essa, Aranha*, levei para Paris, revelei, montamos, e tiramos cópias dos dois filmes na França. Quando terminamos os filmes, foi de fato o fim da Belair. (BRESSANE, 2009).

Assim a Belair termina com o exílio de Sganzerla, Bressane e Ignez, primeiramente em Paris, onde montam os filmes citados e depois vão para Londres, conforme descreve Fernão Ramos²⁹, assim, se dá o fim da produtora. Na entrevista com o cineasta, Bressane lamenta o fato de *Cuidado Madame* nunca ter sido exibido, nunca ter tido a chance de despertar uma curiosidade no espectador de 1970.³⁰

²⁹ “Em abril de 1970, Bressane foi chamado à casa de um militar de alta patente, que o convidou a se retirar do país dizendo ter evidências de que “fazia parte de uma ação de subversão na cultura, fomentada pelo terrorismo”. Menos de 24 horas depois, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez embarcavam para Paris, de onde seguiriam para Londres”. (RAMOS, 1987, p. 98).

³⁰ (APÊNDICE, p. 72).

5 “*CUIDADO MADAME*” (1970)

Cuidado Madame é o último filme feito por Bressane na produtora, nele, uma empregada doméstica (Maria Gladys) começa a assassinar suas patroas (Susana de Moraes e Helena Ignez) dentro de suas mansões no bairro de Copacabana - depois de matá-las, toma a casa, usufrui dos pertences da vítima e vaga a esmo pela cidade. Durante o filme toda a personagem repete esse ritual várias vezes, retomando a instância de mortes a sangue frio presente em *O Anjo*, mas repetido várias vezes numa série de fragmentos descontínuos como em *Matou a família*.

Alguns autores indicam uma revalorização das imagens e dos clichês das chanchadas da Atlântida³¹ no cinema de Júlio Bressane (GUERÓN, 2017, p. 149-151), presente em filmes como *O Rei do Baralho* (1973). Embora *Cuidado Madame* não seja uma revalorização desse gênero tão abertamente, sua narrativa remete a um gênero específico nas chanchadas: as comédias envolvendo empregadas domésticas interpretadas pela atriz Dercy Gonçalves, como apontado por Daniel de Matos Assunção (2020) em sua dissertação sobre a figuração das empregadas domésticas no cinema brasileiro.

O autor cita alguns filmes pertencentes a esse gênero³², neles, as empregadas interpretadas por Dercy são barulhentas, debochadas e escrachadas, recusam um papel de boa moça recatada ao lar - que seria um papel mais designado às suas madames. No entanto, ainda que se sejam “personagens fortes, irreverentes e desobedientes”, que desconcertam o espaço que as circunda através do humor, elas também são postas ao ridículo, a construção dessas personagens partem de estereótipos que a isolam num lugar servil e inferiorizado (2020, p. 44).

Em *Cuidado Madame* a empregada interpretada por Maria Gladys possui quase as mesmas características: é igualmente barulhenta, debochada, irreverente e desobediente em cena, no entanto subverte seu papel de inferioridade partindo para o ataque, matando suas patroas. Resta então às madames serem postas ao ridículo, algo que acontece numa cena onde Helena Ignez interpreta uma patroa que tenta impor sua autoridade e violência para com a empregada assassina, no entanto, suas tentativas são inúteis e a patroa se vê impotente em sua gestão do lar.

³¹ Para evidenciar essa revalorização, o autor cita o uso dos sambas e marchinhas dos anos 1930 nos filmes do diretor. Os sambas de Noel Rosa, Lamartine Babo e Mário Reis estão presentes em *Cuidado Madame*.

³² Como: *Samba em Berlim* (1943) de Luiz de Barros; *Cala a Boca, Etlvina* (1958), *Minervina vem aí* (1960) e *Sonhando com milhões* (1962), todos de Eurides Ramos. (ASSUNÇÃO, 2020, p. 42).

A análise do filme está dividida em dois momentos muito bem marcados no longa: a primeira metade se passa dentro do espaço doméstico, e segue o ritual de assassinatos da empregada, já mencionados no primeiro parágrafo. Na segunda metade a rua é tomada de assalto, tanto pela empregada quanto pela câmera, vemos a personagem vagar a esmo pela calçada de Copacabana por minutos ininterruptos, até subitamente cometer mais dois crimes dentro da cidade com o auxílio de uma amiga - Helena Ignez -, sua revolta inicia no espaço privado para chegar ao público.

5.1 CASA TOMADA

Gladys mata sete “madames” ao longo do filme realizando quase o mesmo procedimento, mata a facadas (uma hora é a atriz Susana de Moraes, em outra Helena Ignez), depois segue-se sua operação de retirada: toma a casa, usufrui dos bens de suas vítimas e vai para a rua, perambulando pela cidade, liberta de sua jornada de trabalho.

A empregada assassina coleciona diversos nomes ao longo do filme, é chamada de Vitorina por uma madame, e Cremilda por outra. Apenas duas atrizes interpretam a mesma personagem, Gladys e Susana de Moraes (que interpreta sempre a madame a ser assassinada), Helena Ignez no entanto fica no papel tanto de madame como de amiga e cúmplice de Gladys no meio do filme; assim, há então uma repetição do mesmo crime, que repete em cena as mesmas atrizes³³.

O massacre inicia dentro dos condomínios de luxo de Copacabana, aos fundos de uma casa luxuosa uma madame toma um banho de sol próxima a sua piscina, enquanto isso Maria Gladys segura uma faca, vê seu reflexo refletido na lâmina e a partir dele penteia seus cabelos. Interrompe a pose para olhar para a câmera e dizer algumas palavras num inglês intraduzível, depois vai até onde está sua patroa, acabando por esfaqueá-la consecutivas vezes. Enquanto a madame agoniza de dor, a empregada fita a câmera e diz: “Quem se entregar agora morre depois. Cuidado Madame!”.

A atriz olha para a câmera duas vezes em cena para dizer algo, ao final comunica tanto para as futuras vítimas como para o espectador a chacina futura (“Quem se entregar agora morre depois”). Não é preciso, como em *O Anjo Nasceu*, questionar a representação da cena através da intrusão dos aparelhos de filmagens (como as claquetes), a própria atriz acaba por quebrar essa quarta parede, olhando para a câmera antes e depois de realizar seu primeiro crime.

³³ Essa repetição presente no filme é definida por Estevão Garcia como uma “performance cíclica”. (GARCIA, 2019, p. 133).

Figura 10 - Sequência do primeiro assassinato da empregada doméstica.



Fonte: *Cuidado Madame* (1970).

5.1.1. A EMPREGADA

Numa próxima cena a atriz retoma esse gesto auto reflexivo para com a câmera, conforme menciona Estevão, num momento Gladys fuma um cigarro numa janela, retira-o da boca, percebe a presença da câmera, olha para ela, sorri e desfere um golpe imaginário com uma faca que está em sua mão, emite um grunhido contínuo e continua a fazer o gesto sorrindo até a cena ser cortada, ensaiando o gesto de apunhalamento que antecipa o segundo crime. (GARCIA, 2018, p. 135). Quando Gladys, ociosa em sua rotina de trabalho fuma, e depois de perceber a câmera em cena desfere um golpe direcionado a ela, é como se a facada

fosse direcionada ao próprio espectador. A atriz sorri e grita em atitude provocativa, suas “patroas” não a ameaçam, e muito menos a câmera que a filma.

Figura 11 - Gladys olhando para a câmera e desferindo um golpe direcionado à ela.



Fonte: *Cuidado Madame* (1970).

Os crimes da empregada são executados de forma precisa, sem tropeços, Gladys se apresenta constantemente insubordinada ao seu papel de empregada, não é passiva ao receber ordens de suas patroas, não as respeita, e espera para atacá-las de surpresa. E *por que?* - pergunta uma madame depois de ser esfaqueada, ao que a personagem responde num sorriso malicioso: “Madame, eu vim de um lugar onde gente morre de fome”.

A fala pode denotar um passado da personagem e indica de onde ela vem, mas essas perguntas não serão respondidas, não conhecemos a personagem para além do superficial. Segundo Estevão: “Tanto nos apartamentos como nas ruas, Gladys usa o uniforme de doméstica”, a atriz está sempre uniformizada para o trabalho, só o tira em dois momentos: quando vai à praia após ter consumado mais um crime e quando está passeando com Ignez pela cidade.

Assim, o autor conclui que a personagem não tem um maior desenvolvimento psicológico ou dramático além do fato de ela ser uma empregada, onde *ser* uma empregada constitui sua identidade: “Não a vemos desvinculada de sua profissão e tampouco a vemos em

sua casa ou com a sua própria família. Até o enlace amoroso que tem com uma colega (Renata Sorrah) acontece em seu ambiente de trabalho”. (GARCIA, 2018, p. 134).

Portanto, a fala que a personagem dá a madame para justificar o seu crime se apresenta mais cínica e irônica do que dramática, não vemos a personagem ressentida ao luxo com que a madame vive, muito menos vemos as patroas abusando de Gladys continuamente até que ela decida tomar uma atitude drástica, um princípio narrativa que estaria de acordo com as produções iniciais do cinema novo (algo que acontece em *Porto das Caixas*, por exemplo). Na primeira vez que a personagem aparece em cena ela já está com a faca na mão, pronta para o ataque, sua violência não admite negociações e a morte para suas patroas será certa e imediata.

5.1.2. A MADAME

Se a empregada está constantemente subvertendo seu espaço de agente servil, o que resta das madames? Serão somente corpos prontos para serem eliminados? Não haverá resistência? Apenas em um segmento do filme uma patroa decidirá ser agressiva perante a sua empregada, ela será interpretada por Helena Ignez, ela começa a cena objetificando e animalizando a sua empregada: “Bicho! A gente trata como bicho!”, diz ela sentada num pufe laranja, olhando para a câmera enquanto escova seu cabelo.

Ao decorrer do episódios veremos a patroa tentar impor autoridade e respeito perante a sua figura. Na cena seguinte Ignez entrevista Gladys para ser contratada em sua casa, impondo uma rotina de higiene e limpeza rigorosas: “Eu gosto de limpeza, detesto mal cheiro. Por favor, limpe as unhas diariamente. E nada de rádio e televisão quanto eu não estiver em casa. E não cante no banheiro, eu detesto barulho!”. Ao ouvir essas regras, Gladys só tem uma pergunta: “Tem folga no carnaval?”.

Após a entrevista de emprego, vemos a patroa parada na porta da casa, gritando impacientemente para sua empregada que não aparece em cena: “Vitorina! Eu já disse que não gosto de barulho! Sou uma pessoa nervosa!”, subitamente ela joga a cabeça violentamente para trás, furiosa, volta na mesma posição e repete a mesma fala com raiva: “Sou uma pessoa nervosa!”. Estaria a patroa falando sozinha? Ensaizando uma ordem de autoridade que não consegue dizer para a sua empregada? Num outro momento quando está sozinha novamente repete incessantemente uma ordem de demissão: “Arruma as suas coisas e vai embora, vai embora!”.

A atitude colérica da patroa não condiz com a sua primeira cena, quando segura de si mesma, anunciava ao espectador que tratava as suas empregadas “como bicho”, dentro da

casa ela acaba gritando sozinha, falando com as paredes, apenas num momento consegue dar uma ordem diretamente à sua empregada.

Figura 12: A madame falando com a câmera (esquerda) e “ensaiando” uma ordem de autoridade consigo mesma (direita).



Fonte: *Cuidado Madame* (1970).

Na cena seguinte, Gladys está lavando e secando a louça na cozinha acompanhada de uma amiga (Renata Sorrah) - o filme não nos explica quem é essa personagem e qual seu papel dentro da casa. Ao fundo toca-se a balada romântica *Maria* cantada por Silvio Caldas³⁴, num momento a empregada interrompe o serviço para abraçar e beijar a amiga - que retribui o carinho. A música é interrompida, surge Ignez nos fundos da cozinha, usando um óculos espalhafatoso e com um prato nas mãos. Ela observa a cena com desdém, olha para a câmera e diz: “Eu já disse que não gosto de barulho alto na minha casa!”, então espatifa o prato na geladeira e sai de cena.

Dessa vez a patroa não ensaia uma ordem consigo mesma, tenta se impor dentro de casa, ao quebrar um prato na geladeira e afirmando veementemente que *não gosta de barulho*, mas sua tentativa além de cômica é inútil, pois Gladys não a leva a sério, ao final da cena a câmera volta para as mulheres na pia rindo da patroa: “Vê se eu aguento...”, diz a empregada em tom de deboche. Os papéis sociais da empregada e da patroa são assim subvertidos no filme, a empregada doméstica está longe de ser passiva às ordens da madame, enquanto que a outra é incapaz de impor qualquer autoridade em cena.

O segmento termina com a patroa assassinada - como de praxe: a empregada invade seu quarto, Ignez está dormindo, Gladys se aproxima dela e corta seu pescoço com uma navalha, a madame agoniza num berro horrível, seu corpo se debate na cama e não para de

³⁴ Composição de Luiz Peixoto e Ary Barroso, gravação datada de 1932.

sangrar, na sala de estar, vemos Sorrah e Gladys sambando ao som da marchinha *Onde Está a Honestidade* de Noel Rosa³⁵.

5.1.3 O SAMBA

Desde a entrevista de emprego a empregada já pergunta de antemão sobre a “folga” que terá no carnaval, mas constantemente coloca essa “folga” no serviço, quando para de lavar a louça para beijar sua companheira, colocando uma música alta para trabalhar desobedecendo as ordens que lhe foram impostas. Mas é somente ao final que o êxtase do carnaval começa dentro de casa, em meio aos berros da madame.

Figura 13: Maria Gladys e Renata Sorrah sambando depois do assassinato de Ignez.



Fonte: *Cuidado Madame* (1970).

Mais adiante, Gladys aparece sambando na sala de estar ao som de *Sete Horas Da Manhã*, samba cantado por Patrício Teixeira. A letra da canção é sobre a rotina diária de um trabalhador, que acorda todos os dias às 4h da manhã para trabalhar às 7h e voltar para casa às 18h30³⁶, assim, a empregada acaba fazendo o oposto ao personagem da música (GARCIA, 2018, p. 160), sambando no horário do expediente, impondo ao final sua tão desejada folga.

Mas afinal, o que a empregada clama através de seus crimes? Pela improdutividade, pela folga no feriado, pelo prazer de estar liberta de suas obrigações. Conforme mencionado por Estevão, a empregada doméstica não é engajada, não mata em favor de outras empregadas como ela, não é organizada ou sindicalizada, sua revolta não deseja um clamor popular de retaliação conjunta para com todas as madames em Copacabana, contudo, ao reagir contra a

³⁵ Composição de Noel Rosa, gravado em 1933.

³⁶ “Quatro horas da manhã eu já estou de pé / Enquanto eu lavo o rosto, ela faz o meu café / Embrulha o meu almoço, eu me visto e vou andar / Pegó o trem da Leopoldina e vou trabalhar / Sete horas da manhã entro na repartição / Cumprimento o meu chefe e vou marcar meu cartão / Às dez horas, quando apita, eu saio para almoçar / Mais tardar, às seis e meia, vou regressando a meu lar”. Composição de Ciro de Sousa em 1941, interpretado por Patrício Teixeira em 1942.

figura de autoridade e opressão (presente na figura da madame), Gladys defende e reivindica a sua humanidade (GARCIA, 2018, p. 161-162), através de apunhaladas.

Figura 14 - Gladys nua matando uma empregada (esquerda) e fumando com sua amiga na sala de estar (direita).



Fonte: *Cuidado Madame* (1970).

É nítido desde o primeiro crime de Gladys em cena que a violência aqui já não significa confinamento, agonia ou angústia, mas prazer - que se desdobra nas formas mais variadas. Gladys assassina suas madames quase sempre sorrindo, em dois momentos está seminua, depois de matá-las sai para comemorar dançando com uma amiga (Renata Sorrah, com quem ela acaba se relacionando amorosamente), indo para a praia ou chamando uma outra companheira (Helena Ignez) para fumar um baseado dentro do apartamento da madame assassinada; ao contrário de *Matou*, a violência aqui não anula a possibilidade para o prazer, seja ele sexual ou ocioso.

Após os assassinatos está instaurado outro tempo, que não é o da jornada de trabalho, Gladys reivindica o tempo do lazer e do ócio, ao invés da manutenção e limpeza do lar, prefere-se sujá-lo de sangue, antes que ele venha se formar na rua, o carnaval já começa dentro de casa.

5.2 ASSALTO À RUA

5.2.1 A POLÍCIA

Se na primeira metade do filme, a patroa era a encarregada de impor uma autoridade perante a empregada, na segunda metade será a vez da polícia. A câmera sai do espaço doméstico para filmar as avenidas de Copacabana, seus pedestres, seus carros atravessando no tráfego, os estabelecimentos, os parques, chegando até a praia. Enquanto a cidade está em

constante movimento, a viatura militar está fixa, imóvel no meio da calçada, quatro delas são vistas ao longo do filme, desabitadas, não há sinal de policiais por perto - e eles permanecerão desaparecidos até o final.

Figura 15: Imagens das viaturas policiais que aparecem no filme.



Fonte: *Cuidado Madame* (1970).

Em 1970 era impossível ignorar a presença da polícia, que era a responsável pela extrema repressão do período, estando em constante vigilância no meio das ruas, em outro filme da Belair, *Copacabana Mon Amour* (Sganzerla, 1970), há uma breve sequência da protagonista Sônia Silk (Helena Ignez), caracterizada com um vestido vermelho que vai até a sua cintura, na cena ela interage com uma viatura da polícia, olha seu reflexo no espelho do veículo enquanto penteia seus cabelos, se encosta por um breve momento na viatura, enquanto interage com alguns carros que passam por ali perto.

Em todo o filme, a atriz (assim como o resto do elenco: Guará, Lílian Lemmertz, Otoniel Serra) irá interagir de maneira provocativa com as pessoas que circulam nas calçadas de Copacabana, ao final sobra até para a polícia, por mais que o veículo se encontrava vazio na hora da filmagem é nítido uma postura atrevida de desacato a autoridade, ao invés do camburão impor medo e vigilância, aqui a atriz não sente receio de tocar no veículo, onde a própria janela lhe serve de espelho.

Figura 16 - Sequência de *Copacabana Mon Amour* (1970), onde Helena Ignez interage com uma viatura da polícia.





Fonte: *Copacabana Mon Amour* (1970).

Em *Cuidado Madame* não há uma postura mais incisiva de desafio à autoridade como em *Copacabana*, as atrizes não interagem com o camburão militar, que é somente observado pela câmera. Ao mesmo tempo, a polícia não impõe autoridade alguma em cena, não prende ou repreende a empregada assassina, que ao final do filme comete mais dois crimes no meio da rua com o auxílio da amiga, aos olhos da cidade e da vigilância policial.

5.2.2 INTERAÇÃO DAS ATRIZES COM A RUA

A interação das atrizes/atores com a cidade ao seu redor será uma constante em várias produções da Belair, no final de *Barão Olavo: O Horrível*, vemos os personagens do filme (uma família disfuncional onde o patriarca é o temido barão necrófilo Olavo), provocando as pessoas que passam pela calçada, gritando, fazendo caretas, dançando, entrando nos estabelecimentos, entre esses personagens há um padre, que acaba benzendo as pessoas que se aglomeram ao seu redor. Em *Cuidado Madame*, as atrizes - Maria Gladys e Helena Ignez - não propõem um jogo mais provocativo com os pedestres, elas estão somente passeando pelas calçadas e conversando entre si.

Nestas conversas, Gladys tenta iniciar Ignez ao crime. “Esses bichos estão com os dias contados” diz ela num momento, expondo seu ódio às suas madames, frisando para a amiga como foi fácil matá-las: “A primeira vez que é difícil, o resto é moleza”. Num primeiro momento Ignez só a escuta, mas depois se convencerá deste novo ofício: “o negócio mesmo é meter o chumbo”, dirá ela à empregada enquanto passeiam pela praia.

A ideia para o assassinato é suscitada nas conversas entre as amigas, mas nada passa para a prática num primeiro momento, se torna apenas um assunto recorrente nas conversas das amigas enquanto elas passeiam pelas ruas.

Nestas perambulações, a câmera observa por longos minutos as atrizes ora olhando para as vitrines das lojas, paradas nas bancas de jornais ou caminhando até uma próxima

quadra até desaparecem no horizonte, estão integradas ao urbano. Nada de muito excepcional acontece nessas cenas, as personagens somente transitam despreocupadas e ociosas em meio a cidade, como se fossem também pessoas comuns daquele universo.

Figura 17 - As pessoas e as atrizes passeando em meio a avenida.



Fonte: *Cuidado Madame* (1970).

Na cena final de *Barão Olavo*, onde os personagens interagem com a rua ouve-se o samba *Coisas Nossas* (1931) de Noel Rosa tocando no fundo, *dublando* a cena. Em *Cuidado Madame* o som é direto, ouvimos todos os ruídos provocados na cidade - as buzinas dos carros, os motores roncando, as pessoas conversando -, o barulho chega a ser tão estridente que é impossível ouvir com nitidamente a conversa entre Gladys e Ignez no meio da calçada.

Através do som direto, a rua junto com seus pedestres tem participação ativa na cena, podendo interferir nela a qualquer momento, como numa cena onde um homem passa com os braços abertos em frente a câmera. Ou em outro, quando Gladys está dentro de um bar ao telefone, há um homem na recepção, outro fumando no balcão e outras pessoas ao fundo longe do alcance da câmera, a atriz começa a reclamar em voz alta sobre a bronca que levou de alguma patroa, começa uma confusão, as pessoas do bar começam a dizer coisas

inteligíveis, algumas frases conseguem ser ouvidas como: “O que vocês estão fazendo? O que é isso? Vocês vão ficar por aí? A gente tem que trabalhar!”.

O burburinho causado dentro do bar acaba por literalmente interromper a cena: que termina com Gladys desligando o telefone em meio aos gritos de descontentamento das pessoas que estão no estabelecimento. O que poderia ser considerado um *erro*, um imprevisto que não deu certo, acaba sendo incluído no filme, propõe-se um jogo onde acidentalmente a rua acaba provocando as atrizes, ao invés de acontecer o contrário.

As atrizes estavam preparadas para imprevistos que poderiam acontecer por elas estarem na rua, como no caso de alguém interagir com elas (GARCIA, 2018, p. 134), como evidenciado na cena em que Ignez e Gladys passeiam e uma pessoa passa gritando algo para elas, Helena não se acovarda e responde o deboche com outro, em meio a confusão gerada no bar, Gladys tenta ao máximo segurar a cena, e continua improvisando junto ao telefone, antes de sair de cena diz: “Tá rolando umas coisas agora, depois eu falo contigo Ivonete”.

Figura 18 - Sequência onde Maria Gladys atende um telefone dentro de um bar.



Fonte: *Cuidado Madame* (1970).

5.2.3. ASSASSINATOS À CÉU ABERTO

Subitamente, os assassinatos começam a lançar seus primeiros rastros na rua: numa cena, a câmera passeia em frente ao famoso hotel Copacabana Palace, depois segue uma avenida à direita do hotel, chega na rua onde vários carros estão estacionados, a câmera vasculha o lugar até encontrar um rastro de sangue que brilha no asfalto, perto dele estão Gladys e Ignez, não vemos o crime acontecer, há tampouco sinais do corpo da vítima da vez, quando a câmera chega o massacre já aconteceu.

No meio da perambulação urbana, a violência acha suas brechas para se impor em cena, rompendo com a rotina pacata e ociosa da câmera e das atrizes alheias ao fluxo da

cidade que acompanhamos até então, ao final, a revolta sanguinária das empregadas é retomada. É curioso a cena iniciar com o Copacabana Palace, o luxuoso hotel onde várias celebridades já pousaram nele, este símbolo de glamour de uma elite carioca, onde bem perto dali uma chacina solta suas faíscas pela cidade, o perigo está à vista.

Figura 19 - Sequência que inicia no Copacabana Palace e vai ao rastro de sangue no meio do asfalto.



Fonte: *Cuidado Madame* (1970).

O último crime do filme acontece na rua, Ignez e Gladys agem de maneira conjunta, na cena chove, a câmera observa Ignez usando uma canga vermelha na cabeça como guarda-chuva, no outro lado da rua está Gladys, dentro de uma casa, à espreita. Do outro lado da rua surge Suzana de Moraes - interpretando pela última vez uma madame -, Ignez vai até ela para abordá-la, o clima é descontraído, ambas conversam amigavelmente, depois andam até a casa em que Gladys está escondida atrás de um pilar, pronta para atacar.

Quando todas as atrizes em cena já dentro da casa, Gladys surpreende Suzana pelas costas, apunhalando-a, que cai ao chão diante do golpe. Gladys e Ignez fogem, andam pela calçada até saírem de vista. A câmera havia filmado toda a ação ao longe, aos poucos ela atravessa a rua, se aproxima da residência e fita o cadáver da última patroa estendido no chão.

Figura 20 - Sequência do último assassinato em *Cuidado Madame* (1970).



Fonte: *Cuidado Madame* (1970).

Os mortos jazem dentro das casas e os vivos andam livremente nas ruas, disseminando silenciosamente sua impunidade, em meio a cidade maravilhosa uma empregada doméstica extermina suas patroas a facadas, passeia pelas ruas sem temer por uma retaliação da polícia, o sangue brilha no asfalto, quem viu, viu, a guerra foi declarada e quem se entregar agora tem a chance de morrer depois: tome cuidado por onde anda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na década que antecedeu *Cuidado Madame*, a produção cinematográfica brasileira esteve empenhada na transformação de sua linguagem e na investigação de suas possibilidades expressivas em cena: teorizou novos caminhos que estivessem em consonância com a realidade da época; passou da teoria para a prática; percebeu suas contradições; desobedeceu tratados antes defendidos; voltou-se a um modo de produção que havia sido abandonado; procurou caminhos mais perigosos; e, em meio a censura militar, encontrou brechas para continuar existindo.

Essa pesquisa não está imune a conter alguns equívocos ou determinismos em seu desenvolvimento, é evidente que a criação do Cinema Novo foi um grande passo em direção a uma arte que se propunha crítica a realidade social brasileira, de uma forma mais incisiva, rompendo com as chanchadas que *satirizavam* os problemas sociais do país na década de 1950.

As ideias apresentadas no manifesto *Estética da fome* (1965) de Glauber Rocha, organizam as primeiras produções do movimento através da fome - entendida aqui como violência colonial. Havendo um objetivo de conscientizar o espectador das estruturas de opressão que o circundam, a tentativa pedagógica era atravessada estética mais *agressiva*, e assim ganhava força, onde a violência gerada pela fome assalta a tela, como evidenciada brevemente nos filmes *Vidas Secas* (1963), *Porto das Caixas* (1963), *Ganga Zumba* (1963) e *Deus e o Diabo Na Terra do Sol* (1964).

Contudo, esse desejo por uma *conscientização*, não existiria em algumas produções cinemanovistas do período, em obras como *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964), ou *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), o *sexo* seria tema central, em narrativas que mergulham na *psique* das personagens (SANTOS, 2021, p. 47), ao invés de denunciar a realidade hostil que os circunda, ainda que ela não se apresentasse tão agradável assim para os personagens destas obras.

Mesmo que muitos pesquisadores afirmem que o Cinema Marginal não possuía uma obrigatoriedade de conscientizar socialmente o seu público em suas produções (RAMOS, 1987), muitos filmes marginais possuem uma reflexão crítica sobre o país, o racismo estrutural foi denunciado por Antônio Pitanga em *Jardim de Guerra* (Neville D'Almeida, 1969), o sensacionalismo da mídia televisiva foi discutido em *Finis Hominis* (José Mojica Marins, 1971), o camponês que chega na cidade em busca oportunidades e se vê esmagado

numa rotina de trabalho exaustiva que não lhe oferece perspectivas futuras foi tema em *Zézero* (Ozualdo Candeias, 1974).

Em pleno ano de 1969, onde o aparato repressivo militar foi redobrado por conta do AI-5 e vivia-se um momento de crise no país, alguns curtas como *Manhã Cinzenta* (Olney São Paulo, 1969), *BláBláBlá* (Andrea Tonacci, 1968) e *Contestação* (João Silvério Trevisan, 1969), denunciavam a violência brutal do regime.

O termo *marginal* acaba sendo sim redutor, limita este cinema como algo que estaria à *margem* do circuito exibidor, portanto, diferente do cinema novo, que a partir de 1967 se vinculava ao mercado hegemônico para alcançar um público maior. Entretanto, isto não é uma verdade, o cinema da Boca do Lixo exibiu suas produções no circuito comercial, o que garantiu o sucesso de filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *A Mulher de Todos* (1969), *As Libertinas* (1969) e *Esta Noite Encarnarei No Teu Cadáver* (1967) entre o público.

Contudo, mesmo que esse cinema estivesse vinculado ao mercado, as produções não queriam fazer concessões para com ele (XAVIER, 2012, p. 30), havia uma tentativa de romper com alguns padrões convencionais de representação, versando numa linguagem abjeta, presente em *Orgia ou o homem que deu cria* (1970) de João Silvério Trevisan.

Neste filme, há um acúmulo de personagens desagradáveis que realizam um cortejo que vai do campo à cidade, ao final, um cangaceiro grávido (paródia direta do personagem Corisco, de *Deus e o Diabo*) concebe uma criança que é devorada pelas pessoas à sua volta - a violência em cena, já não está mais pautada entre a violência do oprimido contra o opressor (como definido na “*Estética da Fome*”), mas irrompe a cena, sem algum nexo dramático que a guie ou a justifique.

Na introdução ao cinema de Júlio Bressane, o objetivo não é tentar encaixar seus filmes *O Anjo Nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969) na produção marginal do período, com a qual guardava semelhanças, apontado por Ana Beatriz Marcelino (2016) em sua dissertação sobre o cineasta. O objetivo foi identificar algumas características que estariam presentes em *Cuidado Madame* (1970) da Belair Filmes: a autonomia da câmera perante o que filma, a narrativa fragmentada e a violência que assalta à cena sem maiores justificações dramáticas (semelhante ao filme de Trevisan).

Em *Cuidado Madame*, a câmera ora fita a empregada (Maria Gladys) esfaqueando uma patroa num condomínio de luxo, ora a observa vagando à toa pela calçada de Copacabana, por minutos a fio. Afinal, o que é essencial para a ação do filme? Os assassinatos da empregada? A perambulação das atrizes na rua? Nada é eleito como principal à *história* -

que é pautada na repetição dos assassinatos da empregada, depois, segue a personagem liberta de seu vínculo empregatício.

A violência em cena já não encontra seus subterfúgios no conflito entre o opressor (a madame) e a oprimida (a empregada) pelo intermédio de um registro dramático, a madame não abusa de sua autoridade para com a empregada, e esta não resolve atacá-la para se defender, pois desde o primeiro momento em que surge em cena, a personagem jamais se encontra indefesa, parte para o ataque imediato, sem negociações.

Mesmo que a empregada não possua um desenvolvimento psicológico mais complexo (como característico nos personagens de Bressane, presente em *Matou a família*), ela está longe de desempenhar um papel servil e inferiorizado. As madames são postas ao ridículo, num segmento, ela tenta desesperadamente impor uma autoridade em sua casa, mas falha, e acaba tendo vários ataques histéricos e neuróticos nessa tentativa, o *horror* causado pela violência do opressor não encontra forças para existir em cena, onde é somente privilegiado a violência do oprimido.

Segundo Bressane, a Belair Filmes criaria “um formato e uma expressão”; nelas o erro e o improviso acabam sendo nortes criativos, rompe-se mais incisivamente contra um cinema bem feito e bem comportado, ajustado aos moldes “acadêmicos” (a expressão é de Sganzerla). Tenta-se aqui radicalizar as possibilidades expressivas de uma filmagem *improvisada* em cena, feita de poucos recursos técnicos e com poucas atrizes em cena, onde havia somente uma câmera na mão e *uma ideia na cabeça*: uma empregada doméstica começa a assassinar suas madames no bairro de Copacabana.

“Tudo que eu fiz em cinema foi no sentido de me divertir, de ter e dar prazer, e também por um voraz apetite por obstáculos”, diz numa cena Júlio Bressane em seu curta *Viola Chinesa* (1978), no qual contracena com o ator Grande Otelo. Desde o cinema novo, o baixo orçamento e a falta de recursos técnicos para a filmagem nunca significou um empecilho, mas um norte criativo; através de *Cuidado Madame* voltou-se às limitações geradas em filmar uma cena com a câmera na mão, através do som direto, assumindo os riscos de uma realização voltada ao improviso.

Este caminho não seria fácil, seria turvo e cheio de dificuldades, sejam elas técnicas ou sociais (vide a extrema repressão militar em 1970), mas esse ímpeto de *experimentar* a cena, só poderia adquirir fôlego se fosse guiada por uma curiosidade ávida e insaciável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

ALENCAR, Miriam. Júlio Bressane. A rapidez do cinema jovem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de março de 1970.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ASSUNÇÃO, Daniel Augusto de Matos. **Elas são todas iguais: a figuração da empregada doméstica no cinema brasileiro**. Dissertação (Pós-Graduação em Artes), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2020.

ATLÂNTIDA CINEMATOGRAFICA. **História** - Assim Era A Atlântida. Leblon/Rio de Janeiro, [S/D]. Disponível em: <http://www.atlantidacinematografica.com.br/historia>. Acesso em: 11 de junho, 2023.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. São Paulo: Ed. Sesi, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O vôo dos anjos**: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRESSANE, Júlio. Entrevista concedida a Luiz Antonio Brasil de Góis. Florianópolis, 18 maio. 2023. (A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice desta monografia).

CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: Encontros**. Rio de Janeiro: Ed. Azouge, 2007.

CARVALHO, Júlia Machado; PEREIRA, Miguel Serpa. A presença do Estado no cinema: o caso da CAIC. Relatório de pesquisa apresentado ao CNPQ/PIBIC, PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, p. 1-18, 2003. Disponível em: https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2008/relatorios/ccs/com/com_julia_machado_de_carvalho.pdf. Acesso em: 11 de junho, 2023.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 289-310.

COSTA, Iná Camargo Costa. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Ed. Graal, 1996.

COZZOLINO, Paula de Maio Iglecio. **O figurino no Cinema Marginal: Rogério Sganzerla**. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

DIAS, Rosângela de Oliveira. Representações da cidade do Rio de Janeiro: chanchada e Cinema Novo. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA. Rio de Janeiro. **Anais XIII Encontro Regional de História**, Rio de Janeiro, p. 1- 18, 2008. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212883125_ARQUIVO_TEXTOA_NPUH2008.pdf. Acesso em: 11 de junho, 2023.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Seja Marginal, Seja Herói**. 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43870/seja-marginal-seja-heroi>. Acesso em: 11 de junho, 2023.

SCOREL, Eduardo. **Deus e o Diabo: Ano 1**. Revista Piauí, São Paulo, março de 2014. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/deus-e-o-diabo-ano-i>. Acesso em: 11 de junho, 2023.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 191-220.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Ed. Limiar, 1986.

_____. Udigrudi: os marginais do cinemão brasileiro. In: COELHO, Renato (org.). **Mostra Jairo Ferreira: cinema de invenção**. São Paulo: Ed. CCBB, 2012.

GALEAZZI, Annelise Estrella. “Seja marginal, seja herói”: vida e obra de Hélio Oiticica. In: Abralic, 2018, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC - 07 a 11 de agosto de 2017**, p. 1229-1240, 2018.

GARCIA, Estevão de Pinho. **Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina**. Doutorado (Doutorado em Meios e Processos

Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. Belair e CAM: produtoras experimentais no Brasil e na Argentina. **AsAECA** (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), p. 1-7, 2015. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/garcia_estevao.pdf. Acesso em: 11 de junho, 2023.

GUERÓN, Rodrigo. O trágico e o antropofágico nas imagens colonizadas. **Revista concinnitas**, v. 2, n. 29, p. 120-154, 2017.

HOLLANDA, Heloisa; GONÇALVES, Marcos. **Cultura e participação nos anos 60**, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 155-63, 2007.

LAMAS, Caio; TREVISAN, João Silvério. Entrevista com João Silvério Trevisan: Entrevista com João Silvério Trevisan por Caio Lamas. **Revista Laika**, v. 2, n. 3, 2013.

MACIEL, Luiz Carlos. Júlio Bressane – Fazer cinema é modo de fazer política. Última hora, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1969.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p. 221-252.

MARCELINO, Ana Beatriz Buoso. **O olho e a navalha**: Integração e subversão no cinema marginal de Júlio Bressane. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (UNESP), Bauru, 2016.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. **Heleny Telles Ferreira Guariba**. São Paulo, [S/D]. Disponível em: <http://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/heleny-telles-ferreira-guariba/>. Acesso em: 11 de junho, 2023.

_____. **João Silvério Trevisan - Militância homossexual na ditadura civil-militar**. Youtube, 28 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YOgZQXOGfJE>. Acesso em: 11 de junho de 2023.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Memória do Cinema** - Júlio Bressane. Youtube, 5 de out. de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T_WtBUOvx4o. Acesso em: 11 de junho de 2023.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Ed. Contexto, 2021.

_____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980): cultura de massa e cultura de elite, movimentos de vanguarda, arte e política**. São Paulo: Ed. Contexto, 2001.

PINTO, Carlos Eduardo. Governo Lacerda versus Cinema Novo: a grande cidade como arena de debates simbólicos. **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, v. 26, p. 154-172, 2013.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. Livro-catálogo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

QUINSANI, Rafael Hansen. Transgressões cinematográficas na década de 1960 (séc. XX): entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal os indícios da Moderna Tradição Brasileira. **Métis (UCS)**, v. 7, p. 141-159, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Ed. Brasiliense: 1987.

RFI BRASIL. **RFI Convida Júlio Bressane**. Youtube, 3 de out. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wgl4CYt7sU4>. Acesso em: 11 de junho de 2023.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

SANTANA, Carlos Wagner Guterres. **Rogério Sganzerla: rastros de antropofagia no rosto de personagens do cinema marginal**. (Mestrado em Programa de Pós-graduação em Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). 2021.

SANTOS, Katherine Nataly Trajano. **Afinal, uma semana sem kung-fu, mas com muito palavrão e mulher pelada: Pornochanchadas e recepção no Recife (1975-1980)**. Tese (Mestrado em História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Recife, 2021.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969 in _____. **O pai de família e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Irma Maria Viana Da. A Trajetória Artístico-intelectual Glauberiana: Da Estética da Fome à Eztetyka do Sonho. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 6, n. 14, p. 222-241, 2018.

SOUZA, Fabiano Farias De. Operação Condor: Terrorismo de Estado no Cone Sul das Américas. **Revista Aedos**, [S/L], v. 3, n. 8, p. 161-176, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/12769>. Acesso em: 11 jun. 2023.

TROPICALIA VIVA, “**Seja Marginal Seja Herói**” / **Bandeira usada como plano de fundo para o show tropicalista da Boate Sucata**. [S/L], 25 de agosto, 2020. Facebook: tropicaliaviva. Disponível em: <https://www.facebook.com/tropicaliaviva/posts/pfbid033dd3GUWiwYRotCiW2Y2h8QCvHBnNfzmUda2XiQ3XZc49ZmAfgkkRkwcvZHksE53Gl>. Acesso em: 11 de junho, 2023.

VIEIRA, João Luiz. Chanchada e a estética do lixo. **Revista Contracampo**, p. 169-182. 2000. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17318/10956>. Acesso em: 11 de junho, 2023.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Roteiro de Júlio Bressane. Apresentação de uma poética in: **Alceu**, vol. 6, n. 12, jan/jun 2006.

_____. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FILMES

BRESSANE, Júlio. **A Família do Barulho**. Belair Filmes, 1970.

_____. **Barão Olavo: o horrível**. Belair Filmes, 1970.

_____. **Cuidado Madame**. Belair Filmes, 1970.

_____. **Matou a família e foi ao cinema**. Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1969.

_____. **O Anjo Nasceu**. Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1969.

_____. **Viola Chinesa**. Belair Filmes, 1978.

BRESSANE, Noa; SAFADI, Bruno. **Belair**. Pipa Filmes; TB Produções, 2009.

CANDEIAS, Ozualdo Ribeiro. **Zézero**. Heco Produções, 1974.

DAHL, Gustavo. **O Bravo Guerreiro**. Difilm; Saga Filmes, 1968.

D'ALMEIDA, Neville. **Jardim de Guerra**. J.P. Produções Cinematográficas; Neville d'Almeida Produções Cinematográficas; Tekla Filmes, 1969.

DEMILLE. Cecil Blount. **Samson and Delilah**. Paramount, 1949.

DIEGUES, Carlos. **Ganga Zumba**. Tabajara Filmes; Copacabana Filmes, 1963.

MACEDO, Watson. **O Petróleo É Nosso**. Cinedistri; Watson Macedo Produções Cinematográficas, 1954.

MANGA, Carlos. **Nem Sansão Nem Dalila**. Atlântida Cinematográfica, 1955.

MARINS, José Mojica. **Finis Hominis**. Multifilmes, 1971.

PAULO, Olney São. **Manhã Cinzenta**. [S/N], 1969.

PERSON, Luiz Sérgio. **São Paulo Sociedade Anônima**. Socine Produções Cinematográficas, 1965.

ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na terra do sol**. Copacabana Filmes, 1964.

_____. **Terra Em Transe**. Mapa Filmes, 1967.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Vidas Secas**. Sino Filmes; Herbert Richers, 1962.

_____. **Boca de Ouro**. Copacabana Filmes; Inbracine Filmes; Fama Filmes, 1963.

SARACENI, Paulo César. **Porto das Caixas**. Produções Cinematográficas Imago, 1962.

_____. **O Desafio**. Produções Cinematográficas Imago; Mapa Filmes, 1965.

SGANZERLA, Rogério. **Copacabana Mon Amour**. Belair Filmes, 1970.

_____. **Sem Essa, Aranha**. Belair Filmes, 1970.

TREVISAN, João Silvério. **Orgia ou o homem que deu cria**. [S/N], 1970.

_____. **Contestação**. [S/N], 1969.

TONACCI, Andrea. **Blábláblá**. Total Filmes, 1968.

APÊNDICE - ENTREVISTA COM JÚLIO EDUARDO BRESSANE DE AZEVEDO

Luiz: Você disse em algumas entrevistas sobre a limitação do termo “cinema marginal” para designar as suas produções e a de outros cineastas no final da década de 1960. Você sente a mesma limitação na expressão “cinema experimental”?

Bressane: Esses termos “cinema marginal” ou “cinema experimental” são limitações que nunca ninguém fez, nem os que fazem filmes investiram nessas questões de ter que determinar um filme ou o quê. Sem dúvida, esse cinema - feito em 1969 - teve uma produção que esteve empenhada numa transformação radical da linguagem cinematográfica e no desenvolvimento de uma expressividade própria, e esse cinema ficou de fora dentro do cânone cinematográfico brasileiro durante o final da década de 1960 e início de 1970, período ao qual a atividade dessa produção foi praticamente interrompida. Depois se pesquisou e se falou pouco sobre essas produções, sempre foram análises muito interpretativas envoltas de muitos clichês, avaliações muito redutoras que relacionavam um filme aqui e outro ali como se fizessem parte de uma mesma coisa, que acabou gerando esses rótulos como “marginal”, “experimental” ou “cinema de invenção”. Esses rótulos são maneiras que algumas pessoas se sentem seguras em distinguir um certo tipo de produção cinematográfica realizando em tal momento da história, mas essas questões não devem ser vistas através da *distinção*, esses filmes precisam ser analisados pelas suas texturas, estudados como objetos criativos, aí que deve ser o caminho, não na utilização desses rótulos como se fossem uma espécie de marca de ferro, que acaba queimando tudo com a sua designação. Então, eu acho tudo isso uma muito história mal contada, muito mal vista e sobretudo mal pensada, sabe? Não se pesquisou o que foi esse cinema a partir de 1969 - ano do qual realizei *O Anjo Nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969) -, dali para cá as pesquisas podem ser extensas sobre esse período, há muitas pesquisas acadêmicas sobre esse assunto mas sempre numa direção para lá ou para cá, análises muito interpretativas. Nunca se falou exatamente sobre a expressividade desse cinema, é aí que reside sua força, mas isso ainda não foi analisado, não foi feito.

Luiz: Em seu curta *Viola Chinesa* (1978) você disse que seu filme *O Anjo Nasceu* “desenterrou o cinema experimental brasileiro”, em sua percepção, como ele o desenterrou?

Bressane: Não me lembro o nome dele, mas tem um teórico francês que dizia uma coisa muito cruel, que a entrevista é a necrose da linguagem, no sentido de que tudo que você fala fica registrado naquele momento e depois acaba se tornando como se fosse a coisa principal

daquele tema que você mencionou, como se fosse a própria razão de ser daquilo ali. O que você diz, por mais elaborado ou ousado que seja, ele sempre pertence àquele momento, diante aquelas circunstâncias no qual você está inserido, o que você diz ou o que você fala, essas coisas são secundárias, você sempre está dizendo alguma coisa do momento que possa se comunicar com quem está a sua volta. O que tem de curioso neste curta, o *Viola Chinesa*, é como ele foi feito, foi gravado numa tarde, no improviso, em poucas horas, esse modo de produção é muito interessante, onde em quatro ou cinco horas você tenta organizar algumas imagens que falam só por elas mesmas, não somente pelos atores ali em cena, ou pela narração que diz isso ou aquilo. E que tipo de imagem pode ser produzida dessa forma? Isso foi muito interessante e me possibilitou dar um passo bastante perceptivo sobre essa coisa do cinema.

Luiz: Num depoimento dado ao programa “Memória do Cinema” do MIS (Museu da Imagem e do Som) em fevereiro de 1990³⁷, você disse que esteve presente no Festival de Cannes de 1969 junto com o Glauber Rocha (que era seu amigo íntimo). Você exibiu seu longa *Cara a Cara* (1967) e ele *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Algumas semanas depois, você o abordou dizendo que voltaria ao Brasil “para realizar dois filmes num período de 15 dias”, como foi isso?

Bressane: Isso não foi uma ideia que eu tive de uma hora para a outra. Depois do *Cara a Cara* (1967), eu fiquei numa situação onde não estava encontrando uma maneira de como devia seguir nos meus próximos filmes, partindo do que eu já havia feito. Em 1969, quando estava na Europa, fui para alguns festivais além do de Cannes, então eu vi no Festival de Pesaro na Itália uma mostra de curtas-metragens, que estavam sendo exibidos quase à parte da programação oficial. Esses curtas haviam sido gravados em 16mm e depois ampliados em 35mm, e eu achei um resultado muito interessante, foi uma coisa reveladora, não exatamente os filmes, mas o resultado daquilo, daquela ampliação. Desde meu primeiro filme - *Lima Barreto: Trajetória* (1966) -, até mesmo antes dele, quando fiz algumas filmagens caseiras em 16mm, eu já havia vislumbrado essa questão e essa força do grão, dessa possibilidade gerada por ele. Uma película é feita de fotogramas, a película é uma espécie de máscara de micro-grãos que são sensíveis a luz, a exposição dessa sensibilidade é que faz a imagem do fotograma, ou seja, cada grão tem uma certa percepção da luz, são milhões de grãos, mas cada grão tem uma percepção. O cinema de fato, nessa percepção dele, é pelo grão, sobretudo em seus primórdios, quando o cinema ainda era projeção, essa questão fundamental, que foi mais

³⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T_WtBUOvx4o. Acesso em 11 de junho, 2023.

decisiva na sua origem do que o ato de contar uma história. Seja qual for, o grão debruça-se por si próprio, ele fala sobre sua própria construção, sobre sua própria materialidade. Então percebi ali a força do grão, decidi realizar um experimento radical partindo da ampliação em 35mm aqui no Brasil e o resultado me levou à cópia final de *O Anjo Nasceu e Matou a Família*, ambos foram filmados em 16mm e montados em 35mm. Mas esse processo foi de muitos percalços, houve um problema na revelação do material de 16mm, então para ampliá-lo ele teve que sofrer uma coisa - que na época não se fazia, e nunca tinha sido feita por aqui -, que foi o polimento do negativo, foi preciso polir o próprio negativo para tirar essas imperfeições, esses detritos que se prenderam à imagem devido a revelação imperfeita. Feito isso foi feita a ampliação, mas o resultado final deu um realce extraordinário à relação com o grão - esses filmes são explosivos, é evidente -, foi aí que a coisa ficou estruturada, aí que está o início, de fato, da violência. Violência nos meus filmes é uma violência que a película que sofre, violência feita na película, não é a cena de um sujeito dando um tiro no outro, não é isso, o interesse é sempre secundário. As coisas se dão na película, se resolvem no fotograma e na montagem. A partir desses dois filmes o papel da produção foi aperfeiçoado, como produzir uma imagem? Não há limites para você produzir uma imagem, mas é necessário fazer essa equação, essa álgebra. Esses filmes estavam vinculados ao sentimento da época, com aquela camisa de força que era o costume da época, aí vem a força deles também.

Luiz: Como *O Anjo Nasceu e Matou a Família* foram interditados pela censura?

Bressane: *O Anjo Nasceu* não foi interditado pela censura, porque nunca foi exibido. Passou na Cinemateca Brasileira (SP) ou num festival aqui e ali, mas nunca em circuito de cinema. Agora, com *Matou a família e foi ao cinema* foi ao contrário, foi um grande lançamento aqui no Rio de Janeiro em cerca de 12 cinemas e teve uma grande repercussão. Nos 12 dias que ficou em cartaz foi um dos lançamentos de maior público que na época o cinema brasileiro tinha. Mas, o título do filme foi visto como uma afronta, foi entendida pelos militares como algo que remetia ao terrorismo, a um plano de subversão nacional. Então ele foi tirado de cartaz e ficou 25 anos preso na censura, ele só saiu da censura quando ela acabou no Brasil, até lá ele permaneceu interditado. O título - apesar de eu ter o inventado - eu retirei dos jornais daqui da época, que tinham umas manchetes bizarras de crimes e acontecimentos, de aberrações e etc, a partir dessas manchetes que as cenas do filme foram organizadas, compondo as várias linhas narrativas que estruturam o filme. Esse tipo de narrativa foi algo introdutório por aqui, apesar dela existir no cinema desde a época do cinema mudo com

Intolerância (1917) do Griffith ou *As Três Idades* (1923) do Buster Keaton, a diferença é que nestes filmes todas as narrativas se passavam naquele mesmo instante, naquela mesma hora. Mas o que tinha de explosivo mesmo nesse filme não era somente o título, assim como em *O Anjo Nasceu*, o que era explosivo mesmo era a questão da linguagem, a utilização do som direto com as músicas sendo gravadas na hora da filmagem, além da ampliação do fotograma e da montagem, na montagem não havia um *flashback*, era tudo colado um no outro, era um *cutback*, um corte pra frente. E a ampliação em 35mm criou esse protagonismo do cinema, gerou esse aumento do grão - que é também chamado de hipertrofia -, que constitui a primeira vida do cinema, a primeira vida da imagem e do movimento.

Luiz: Como foi realizar esses filmes em 1969, onde a repressão militar estava cada vez mais agressiva?

Bressane: Esse cinema - que diante da falta de alguma expressão que dê conta de sua sensibilidade, prefiro não denominá-lo -, estava numa situação quase de descarte, quase não, foi totalmente descartado e logo depois foi proibido, não somente pelos militares. Mais tarde o controle da produção passou para o estado através da Embrafilme (1969-1990), e esse cinema que queria produzir uma textura mais agressiva em suas imagens não tinha espaço na Embrafilme, então foi retirado dali. Essa empresa fez todo um esforço para incentivar a produção cinematográfica no Brasil, mas acabaram passando todo esse tempo produzindo uma textura banal e pior, homogênea em seus filmes, onde tudo passou a ser a mesma coisa. Essa foi, talvez, a grande perda que o cinema brasileiro acabou tendo, o de não poder ter outro incentivo estatal naquele momento, outro caminho. Não foi possível ter um outro tipo de sentimento ou de sensibilidade perante a toda uma produção cinematográfica que foi realizada em 1969, só era possível produzir algum filme se este se encaixasse *naquele* tipo de sentimento, *naquele* tipo de sensibilidade que a Embrafilme exigia.

Luiz: Você acredita que esse modo de produção de *O Anjo* e *Matou a família* (baixo orçamento, equipe reduzida, pouco tempo para as filmagens), tenha sido radicalizado nas suas produções da Belair como *A Família do Barulho* (1970), *Barão Olavo: o horrível* (1970) e *Cuidado Madame* (1970)?

Bressane: Não sei se a Belair radicalizou, mas ela criou um formato ali, criou uma expressão, como se tivesse reinventado um antigo instrumento, e que funcionou, *funcionava*, tinha essa novidade, essa foi a experiência da Belair. Estava tudo relacionado ao que eu tinha feito antes, possuía uma certa experiência em filmar e havia feito filmes extraordinários antes da Belair. A

Belair foi uma espécie de uma sugestão, de um acordo, entre eu e o Rogério, de fazer um certo tipo de cinema que até naquele momento, entre nós, não havia sido feito, nem por nós nem por ninguém. Reduzir esses filmes a produções de baixo orçamento, que foram feitos em poucos dias e que custou barato é uma incompreensão, é não entender a questão, é você olhar somente a unha do elefante e não enxergar a pata do bicho todo. É só um detalhe, não é uma coisa que deva ser julgada somente por isso. Esse tipo de produção *produz* uma expressão, *produz* um tipo de imagem, mas não a define. O fato de custar isso ou aquilo é em relação a que tipo de imagem que essas condições de filmagem podem produzir, essa é a questão importante, que tipo de textura você pode produzir a partir dessas ferramentas. Você não pode seguir somente um padrão de confecção de imagem industrial por exemplo, que é evidentemente dominante e tem todos os méritos, mas isso não encerra o assunto, a produção industrial fabrica um certo tipo de coisa, mas há muitas outras possibilidades, não há um só caminho para todo mundo, há várias outras padronagens que podem ser experimentadas. Todo esse debate é consequência de uma ignorância muito grande sobre tudo, além de um preconceito que quer privilegiar esse ou aquele tipo de construção de imagem. Esses 3 filmes que você citou eles exemplificam muito bem essa experimentação da uma produção de imagem dentro de Belair, que começa com os irmãos Lumière, nos primeiros passos do cinema, em suas estacas fundadoras, tanto o *Família do Barulho* quanto o *Barão Olavo*. Nesse segundo há uma utilização muito cuidadosa da cor, em como ele foi utilizada na tessitura da imagem, o filme foi gravado dentro de um ateliê de um grande pintor que é o Eliseu Visconti (1866-1944), que ficava em Teresópolis (RJ) e infelizmente foi demolido logo depois. O ateliê possuía uma atmosfera de beleza muito grande, foi ali que um pintor muito importante havia vivido, era um lugar muito especial, a cor envolta nesse espaço foi muito bem reaproveitada no filme através do diretor de fotografia Renato Laclete, que deu um realce extraordinário à cor. De lá para cá passou 63 anos, *Barão Olavo* foi gravado em negativo, mesmo que esse negativo fosse restaurado não teria como o filme permanecer naquela cor original que o Renato conseguiu captar naquele momento. O *Cuidado Madame* é uma outra rodada, um outro giro, uma outra passagem da *nouvelle vague* - tanto a francesa³⁸ como a italiana³⁹. A *nouvelle vague* chegou ao Brasil no início dos anos 1960 e influenciou um

³⁸ Ainda que seja difícil definir o que foi a *nouvelle vague* francesa, alguns aspectos desse cinema citados por Bressane (como a filmagem no meio da rua) pode ser vistas nas produções de cineastas como Jean-Luc Godard com seu curta *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959) e seu longa *Acossado* (1960); e François Truffaut com seu longa *Os Incompreendidos* (1959). (MANEVY, 2006, p. 239-241).

³⁹ Lê-se *neo-realismo italiano*; em filmes como *O coração manda* (Blasetti, 1942), *Obsessão* (Visconti, 1943) e *A culpa dos pais* (De Sica, 1944) e *Roma, Cidade Aberta* (Rossellini, 1945), os cineastas filmavam as ruas devastadas pela Segunda Guerra como forma crítica a violência gerada pelo fascismo italiano, “levar as câmeras

movimento de cinema muito forte presente no Rio de Janeiro que foi o Cinema Novo, que realizou grandes filmes como *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1963) e *Deus e o Diabo Na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), filmes que souberam fazer um proveito muito criativo dessa nova expressão, dessa nova técnica que a *nouvelle vague* introduzia. O *Cuidado Madame* é uma apropriação de alguns procedimentos da *nouvelle vague*, mas que também a transgridem, não só como tema mas como geografia. E tem o tom paródico - o sangue de *ketchup* vermelho, por exemplo -, essa artificialidade que é preciosa na representação, que está presente no trabalho das atrizes - tanto a Maria Gladys como a Helena Ignez -, há uma exploração desses limites de representação e de interpretação muito bons. Foi um filme que também nunca foi exibido, nunca passou em lugar nenhum, não teve a chance de poder ter despertado uma curiosidade ao espectador. Foi um experimento bastante requintado para a época, foi feito com muito cuidado, a fotografia foi muito bem feita em 16mm. Todo o filme foi revelado, copiado e montado na França, no laboratório Éclair (1907), junto com outro filme da Belair feito pelo Rogério, o *Sem Essa, Aranha* (1970), que eu montei também. Então havia um acabamento de laboratório, uma coisa muito sofisticada, que inclusive chamou a atenção do pessoal da Éclair naquela época, todos queriam saber de onde o filme vinha ou quem era o fotógrafo. Esse filme poderia ter sido mais visto e melhor explorado.

Luiz: Confesso que sou apaixonado pela Maria Gladys nesse filme, como foi a construção desse personagem junto com a atriz?

Bressane: Olha, como sempre, eu tinha uma meia dúzia de falas para o filme, uma quatro ou cinco páginas; e a Gladys já tinha seleção de gestos e de hábitos para serem usados na cena, sua maneira de falar é realmente primorosa, ela é uma atriz extraordinária, uma artista, faria outro filme com ela mais tarde, o *Agonia* (1978). Ela construiu esse personagem da empregada partindo de, vamos dizer assim, um tipo regional do subúrbio carioca. Nem sei se esse tipo regional existe ou existiu, mas ela construiu esse personagem nela. Foi uma alegria muito grande poder fazer um filme com a Gladys e com a Helena juntas mais uma vez, já tinha feito anteriormente o *Família do Barulho*, e em *Cuidado Madame* o trabalho de ambas é admirável, fizeram tudo aquilo quase como que espontaneamente, no improviso.

Luiz: Poderia mais detalhes de como você enxerga a violência neste filme?

às ruas significava começar a questionar as normas do regime fascista, que propunha uma representação irreal do país” (FABRIS, 2006, p. 191/211).

Bressane: A violência que tem ali é uma violência que está imposta ao filme, no negativo, partindo da câmera na mão, filmando longos planos no meio da rua, tudo organizado para realizar um improviso selvagem. O efeito desse improviso fazia com a câmera ficasse desajustada num momento da cena e é aí que está a violência, presente sobretudo no 16mm, o que acabou faltando, infelizmente, foi a ampliação desse filme em 35mm, tanto nele como no *Sem Essa, Aranha*, que daria um protagonismo mais evidente ao grão, ainda que ele esteja presente em cena. A violência temática, os assassinatos, servem ali como entrecho, é um clichê de toda essa mitologia envolta da empregada doméstica, é clichê da luta do oprimido, o sangue é de *ketchup*, é quase uma paródia, uma maneira de criar uma certa distância diante da coisa. Tem uma linguagem meio de samba, sabe? O samba antigo, dos anos 1930/1940, que é evidenciado no gestual das atrizes, tem uma longa sequência no meio do filme da Gladys dançando um desses sambas⁴⁰.

Luiz: Como foi ocupar a rua nesse filme?

Bressane: No final do *Barão Olavo* a rua já havia sido ocupada, há uma interação com os atores/atrizes que provocavam as pessoas que passam ali pela avenida, no *Cuidado Madame* não há muita dessa interação, mas o filmar a rua aqui serve como uma paródia à *nouvelle vague*, em muitos filmes desse movimento havia longos planos no meio da rua, filmava-se as pessoas andando pela calçada. Até mesmo isso que eu chamo de *nouvelle vague* já é muita coisa, tem muitos diretores ali, são muitas individualidades não são só procedimentos, mas a filmagem no meio da rua constituiu esse lugar comum de muitos daqueles filmes naquela época, onde a câmera passou a ser mais leve, possibilitando a filmagem no meio da rua de maneira prática, e que levou alguns cineastas a saírem do estúdio de cinema. Foi como se deu na pintura também, teve o momento da pintura de ateliê e chegou o momento que os pintores saíram do ateliê e foram para a rua, ali no final da década de 1950 o cinema francês - que é um belo cinema diga-se, sempre foi -, estava sempre muito dentro dos estúdios, aos diretores que realizavam filmes de estúdio, sempre um controle muito grande na produção, então alguns jovens cineastas saíram dali para filmar na rua, fazer alguma espécie de revanche ao cinema de estúdio e a coisa ficou como um dos lugares comuns da *nouvelle vague*. O *Cuidado Madame* parte desse mesmo lugar comum, para gerar esse clichê do movimento em cena, através desses longos planos na rua, com as atrizes andando pela avenida e tal. É esse outro giro da *nouvelle vague*, como falei anteriormente, esse sair da roda da *nouvelle vague*, e para sair da roda você tem que estar um pouco dentro dela também.

⁴⁰ *Sete Horas da Manhã*, cantado por Patrício Teixeira (1942).

Luiz: O fim da Belair fez com que esses filmes não fossem vistos no ano em que foram feitos. A partir de quando essas produções começaram a serem mais discutidas?

Bressane: Não me lembro exatamente não, esses filmes sempre tiveram alguma recepção aqui ou ali, sempre foram convidados a participar em algum festival, ou foram exibidos pela cinemateca. Mas a coisa ficou mais evidente a partir do Festival de Cinema de Turim, em 2002 se não me engano, onde foram exibidos todos os meus filmes. Dois ou três anos depois, a RAI (Rede de Televisão Italiana) comprou 25 filmes meus e os exibiu durante 5 anos na Europa, a partir dali começou a crescer uma certa curiosidade entre as pessoas, havendo um maior afluxo de mostras. Mas esses filmes sempre foram acolhidos de formas muito generosas, em pequenos ciclos é claro, mas sempre foram acolhidos durante todos esses anos, os estímulos a esses filmes entre as pessoas sempre foram muito poderosos.

Luiz: Você acredita que as produções da Belair são mais vistas e discutidas atualmente do que nas décadas anteriores?

Bressane: Hoje em dia acredito que é mais discutido sim, inclusive foi feito um belo filme sobre a produtora⁴¹, hoje em dia há mais discussão, as pessoas estão mais interessadas. Mas eu acho que a coisa mais forte nisso tudo é ver qual foi a influência que a Belair teve no cinema brasileiro de lá para cá. O que o cinema brasileiro se apropriou disso? O que foi importante na produção da Belair para que outros filmes pudessem ser feitos? Isso que eu acho que ainda não foi feito e nem sei se vai ser feito, estamos vindo de um esmagamento cultural muito grande⁴², o que já estava difícil ficou pior, muitas produções foram paradas, outras ficaram praticamente inutilizadas. Então não sei se essas questões serão estudadas futuramente, vocês que são mais jovens devem ter mais esperança do que eu.

Luiz: Em meio às dificuldades de se fazer cinema no Brasil atualmente, como ele pode ainda ser possível?

⁴¹ BRESSANE, Noa; SAFADI, Bruno. Belair. Pipa Filmes; TB Produções, 2009.

⁴² Ainda que o cineasta não explique o que seria esse esmagamento cultural, em entrevista ao RFI (Rádio França Internacional), Bressane se mostrava crítico aos cortes de verbas no setor da cultura realizados durante o governo de Jair Bolsonaro, seu relato se assemelha ao que foi dito nesta entrevista: “*Em relação aos cortes nos programas dedicados a cultura no Brasil, preconizados pelo atual governo Bolsonaro e às ameaças e intervenções na Ancine, Bressane se mostra profundamente pessimista. “Certamente um tipo de cinema deve desaparecer com esse controle, com essa autoridade que o governo vai impor. Não sabemos se o cinema vai sobreviver, nem que tipo de cinema vai sobreviver. É um momento muito triste e bastante trágico para o cinema e para a cultura brasileira”* (2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wgl4CYt7sU4>. Acesso em: 11 de junho de 2023.

Bressane: Aqui no Brasil, tem um grupo de jovens cineastas muito forte, não é um conjunto são várias pessoas, que possuem condições de produzir seus filmes e já o estão fazendo, o que é preciso agora é a persistência nisso, esses trabalhos de criação são trabalhos sem fim, por mais que você faça, por mais que você use todo seu esforço ele sempre será pequeno diante do que é necessário ou do que você poderia fazer, as condições estruturais são sempre as mais difíceis. Outra questão é a recepção sensível a um tipo de sensibilidade, a percepção sensível é pequena. Tem muitas e muitas pessoas fazendo coisas muito importantes em cinema aqui, realizando seus trabalhos num objetivo muito sensível, acho que isso é importante, espero que essas pessoas possam permanecer produzindo seus filmes, continuando assim essa repetição, o importante é sempre manter o ritmo e manter a repetição.