



Notas para o estudo do Cinema Marginal baiano

Laís de Araújo Macêdo¹

Resumo

Entre 1968 e 1972 foram produzidos alguns filmes na Bahia que se inseriram no panorama amplo da cultura e do cinema marginal do país. Este artigo busca apontar caminhos possíveis para o estudo da história deste cinema, a partir da análise de seus longas metragens, levantando questões acerca das críticas e representações bem humoradas presentes nos filmes. A representação do marginal urbano, a produção cultural das décadas de 1960 e 1970 e uma breve contextualização política do período também são explorados.

Palavras-chave: cinema; Bahia, ditadura militar, marginal.

Abstract

A few movies were produced in Bahia between the years of 1968 and 1972 in the context of the Brazilian marginal culture and cinema. This article aims at exploring possible approaches for the study of the history of such a cinema, from the analysis of full-length movies and taking into account societal critiques and well humorous representations. The article also explores the representation of the marginal urban figure, the cultural production in the sixties and seventies, and, finally, a brief discussion of the political context.

Keywords: cinema, Bahia, military dictatorship, marginal.

O experimentalismo e a crítica social marcaram boa parte da produção cultural nas décadas de 60 e 70 no Brasil, com o cinema feito na Bahia entre 1968 e 1972 não foi diferente. Quase todos os filmes de longa metragem produzidos nesse período, com exceção de apenas *Bahia, por exemplo* (1971)², podem ser identificados como parte do movimento cinematográfico conhecido por cinema marginal, que ocorreu em São Paulo e no Rio de Janeiro, estados que concentravam a produção cinematográfica nacional. Os títulos irreverentes e esquisitos dos filmes dão as primeiras pistas para a pesquisa da história dessas produções: *Meteorango Kid, herói intergalático* (1969), *Caveira, my friend* (1970), *O anjo negro* (1972) e *Akpalô* (1972). Os dois primeiros estão disponíveis na internet, *O anjo negro*

¹ Mestranda em História Social pelo Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Federal da Bahia (PPGH/UFBA). Bolsista CAPES.

² Informação disponível em <http://www.filmografiabaiana.com.br/>. Acesso em 15 de nov. 2016.



somente na Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia e o último está perdido ou não existe além dos relatos e memórias. Estes longa metragens citados e mais uns poucos média e curta metragens compartilharam certo sistema de categorias, na medida em que as semelhanças entre representações presentes nos filmes, uso da câmera, referências e personagens, superam diferenças também evidentes. Assim, tomou forma um movimento cinematográfico de curta duração na Bahia. Movimento sem coesão, já que não se proclamava dessa maneira pelos seus realizadores, mas que ficou marcado com a expressão "marginal", sendo integrado à produção nacional de cultural marginal ou "marginália", nome usado para identificar diversas manifestações artísticas do período, incluindo parte do tropicalismo.

Não há referências que contenham a história do "cinema marginal baiano", existem relatos fragmentados e estudos na área da comunicação que se constituem no âmbito da semiótica ou da estética. Excluindo os envolvidos diretamente ou estudiosos da sétima arte, há pouquíssimas pessoas que sequer reconhecem a expressão "cinema marginal". Se a Bahia já teve uma cultura cinematográfica pulsante com muitas salas de cinema e algumas abertas à exibição do cinema nacional, hoje o que se observa é uma memória pouco fiel com a história da produção local. As informações colocadas até aqui sobre o cinema marginal baiano foram retiradas de pequenos textos, artigos e vídeos publicados em livros, revistas, jornais ou internet. Assim, investigar a fundo a história do cinema marginal baiano implica, além da análise do conteúdo dos filmes, na busca de todo material que cercou a existência deles, entendendo o cinema como "um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são só cinematográficas" (FERRO, 1976, p. 201) e assim ampliando a atenção com a realidade social externa de que o filme seria testemunho.

Mas, por quê pesquisar o cinema marginal baiano? Desde o nome do movimento aos títulos dos filmes, o contato inicial com as películas, além de possíveis estranhamentos e risadas, evoca questões importantes quando pensamos a história do período. Como, no momento tido como de maior repressão política a movimentos sociais e artísticos de oposição à ditadura militar, acontece o cinema marginal baiano? Considerando os filmes provocativos ou perturbadores com relação aos padrões morais exigidos pela sociedade moderna e pelos órgãos de censura³, de que maneira ainda incorporam o humor como ferramenta narrativa em

³ No caso do *Meteorango Kid, Herói Intergalático* os diversos pareceres emitidos pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas apontam que o filme é contra os costumes, a religião



meio ao estado de exceção? A partir dos filmes, algumas questões como estas se colocam de forma norteadora e instigante no questionamento de certos "lugares comuns" sobre a intensa produção cultural das décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Dito de outro modo, o estudo dos filmes e de outras fontes que eles oferecem subsídio são importantes para explorar as diferenças dentro do que se convencionou chamar genericamente de "cultura de oposição", assim como os distintos modos de repressão às expressões artísticas e suas contradições. O objetivo deste artigo é tão somente apontar algumas das possibilidades de investigação desse objeto multifacetado que é o cinema baiano.

Reconhecer e entender por que o termo "marginal" é usado para identificar este cinema é talvez a primeira interrogação que surge diante do tema. Marginal porque era marginalizado no cenário das produções que o cercaram ou marginal porque pretendia ser agressivo para seu público? São perguntas que remetem à forma como os próprios cineastas classificavam sua obra e também como este cinema passou a ser entendido por críticos e estudiosos do cinema, desde o seu surgimento até hoje. Ademais, são perguntas que remetem à forma como o cinema era vivido e produzido naqueles anos e na experiência sociocultural de seus realizadores. Segundo Jean Claude Bernadet, apesar de denominações e comparações entre cinema novo e marginal terem sido fundamentais para a compreensão do cinema de autor, alguns de seus realizadores, a exemplo de Sganzerla e Bressane, ambos de São Paulo, rejeitavam a expressão marginal para enquadrar suas obras. Bernadet coloca que "eles não faziam um cinema que queria ficar à margem dos circuitos exibidores (atitude bem diferente do Underground norte-americano), mas um cinema que, com raras exceções (*O bandido da luz vermelha*), foi marginalizado pelos circuitos – e pela censura", assim, o autor julga hoje desnecessárias estas categorias que refletem polêmicas da época, mas que se tornaram ultrapassadas, fixando os filmes em lugares que os estigmatizam e dificultam sua compreensão como parte de algo maior.

O exercício de olhar para os filmes buscando entendê-los como testemunhos de uma época, no entanto, torna a categorização dos mesmos útil para a compreensão das tensões do seu tempo. Explorar as polêmicas em torno da expressão "cinema marginal" é fundamental para a proposta desse artigo de apontar caminhos possíveis para a pesquisa da história deste cinema.

Todos os filmes criticam de alguma forma o autoritarismo, a sociedade de consumo e os clichês turísticos vividos através do folclore na Bahia. Dos quatro

e a segurança nacional, entre outras categorias que aparecem no formulário padronizado do serviço.



longas-metragens citados, os dois primeiros se aproximam muito pela forma e referências presentes na narrativa, com atores e trilha sonora coincidentes. Já *O anjo negro* e *Akpalô* (filme desaparecido), embora também experimentais e irreverentes, trazem de maneira mais explícita a questão racial. O ator Mario Gusmão está presente nos dois longas, assim como a mitologia do candomblé. Contudo, em *Meteorango Kid, herói intergalático* e *Caveira, my friend* a representação do marginal é evidente e por isso será mais explorada neste trabalho.

A narrativa presente nestes dois filmes se constrói a partir da criação de personagens oriundos da classe média, desencantados com o ambiente familiar e urbano, vivem um mundo pós-ideológico através da ruptura com regras de convivência, tornando-se assaltantes e assassinos. Essa forma de evadir ou intervir na realidade criada, seja no plano da ação ou do delírio, constrói a figura não de um marginal qualquer, mas de um marginal desiludido. Essa condição é recorrentemente levantada nos filmes, na tentativa de justificar o desvio de comportamento como escolha diante da realidade cruel ou mesmo da falta de escolha diante dela.

Meteorango Kid, herói intergalático é iniciado com a epígrafe "Aliás...este filme é dedicado a meu cabelo". Com uma enorme quantidade de elementos possíveis de análise ao longo do filme, esse é o primeiro deles e merece atenção. O filme está dedicado não a uma pessoa ou instituição, como é comum em outras obras, mas ao cabelo, que nesse momento era símbolo da juventude rebelde e de toda uma revolução comportamental percebida no mundo ocidental, tendo o movimento hippie nos Estados Unidos como um marco. Indo numa direção oposta ao movimento hippie no sentido do seu apelo à paz, o filme se inicia com Lula, personagem principal e cabeludo, descendo de um coqueiro numa película rebobinada e subindo numa cruz. O final do filme tem a mesma cena, sem o efeito que inverte o sentido da filmagem, fazendo-o descer da cruz e subir no coqueiro. O local parece o Jardim de Alah, trecho da orla de Salvador, cidade onde o filme foi feito. Lula está com uma coroa de espinhos, crucificado, mas sem sangue ou qualquer instrumento que lhe prenda à cruz. Esse início é característico do que significou a cultura marginal no Brasil e faz referência direta ou indireta a uma das obras do artista plástico Hélio Oiticica: a bandeira serigrafada sobre tecido com o lema "seja marginal, seja herói" junto com a imagem do corpo de um bandido morto, de 1968. A bandeira de Oiticica tem o corpo do bandido morto no chão com os braços abertos e as pernas cruzadas, ele opta por inverter a imagem, colocando o corpo de cabeça para baixo, complementando o próprio sentido do lema ao fazer referência a imagem de Jesus crucificado. Nesse sentido, há uma evocação do



marginal como o anti-herói, não uma defesa romântica do marginal, mas a defesa da marginalidade enquanto forma de confrontar a regra e inverter a moral vigente. A imagem do marginal, comumente explorada com o apelo mercadológico da comunicação de massa, que nesse momento também ecoa nas páginas dos periódicos baianos, inclusive sob o jargão de “cabeludo”, aparece em Oiticica e em *Meteorango Kid, herói intergalático* como símbolo da opressão policial e social. O bandido representado em “seja marginal, seja herói”, conhecido por Cara de Cavalo, era amigo do artista plástico Oiticica, a quem atribuía uma “revolta social individual: [...] há um contraste, um caráter ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um caráter violento [...]” (BRAGA, 2013, p. 60). Assim, o personagem Lula que incorpora elementos da marginalidade, aparece no início vinculado a três símbolos emblemáticos, o cabelo, o coqueiro e a cruz, fazendo uma analogia deste personagem com Jesus, que seria símbolo de bondade, mas também incompreendido e crucificado. O coqueiro, enfim, cumpre o papel de tropicalizar nosso cristo.

Em *Caveira, my friend* há também uma epígrafe que diz “Bandido demais vira bicho. Bicho interessa?”. O sentido da frase se completa ao longo da narrativa de tom surrealista repleta de ruídos, sons, falas e músicas sobrepostas. No início do filme, um grupo de bandidos diz a seguinte frase com reféns sob ameaça: “Eu sou o Calígula, ajoelhem-se agora. Eu tenho aqui um de vocês na mão, portanto sou Deus. E Deus é isso, um homem com um revólver na mão”. Não é possível pressupor quem seriam os reféns, para o filme o mais importante é estarem de paletó e gravata. O filme mostra a trajetória de um grupo de bandidos na sua última ação através do relato de um amigo sobrevivente de Caveira, espécie de líder do grupo. Essa última ação é a cena que abre e fecha o filme com a perseguição e morte do grupo pela polícia na Lagoa do Abaeté, local turístico de Salvador. No meio do filme a câmara se aproxima muito do rosto de um dos personagens que diz: “As gerações passadas só conheciam as coisas erradas, eles só conheciam os erros, nós, pelo menos, não conhecemos nada”. Cenas que trazem situações de marginalidade são acompanhadas por outras com família dos personagens, questões existenciais e cenas da movimentação na cidade, principalmente onde há comércio. A partir delas há novamente uma exaltação da figura do marginal, mostrando-o como um indivíduo que poderia ter optado por um caminho ético e útil na sociedade, mas que incide no erro como forma de acerto de contas com o mundo, como forma de viver de maneira coerente e visceral com tudo aquilo que é apresentado na realidade de forma nociva, gerando um processo autodestrutivo.



As muitas cenas possíveis que atestam críticas feitas nos dois filmes não caberiam descritas na proposta do artigo, contudo, mesmo sobrepostas e vinculadas entre si, podem ser divididas em relação à moral cristã, à família e suas tradições, à sociedade do consumo, à forma como a Bahia era propagandeada a partir de uma cultura folclorizada e à violência policial. Esta última, porém, é velada pela inversão que coloca o foco no comportamento marginal também violento, podendo ser interpretado como sintoma psicossocial de resposta. Se toda a estrutura social montada condena a sociedade ao fracasso, parece que o esforço desse cinema é formular uma “contra saída” pessimista e bem-humorada que aponta problemas sociais, políticos e culturais.

Esteticamente podemos situar este cinema não só em relação a Hélio Oiticica, mas a todo um contexto de experimentações no campo das artes que permeou o tropicalismo na sua fase inicial. A trilha sonora dos dois filmes foi feita por integrantes do grupo musical Os Novos Baianos, somada a algumas gravações de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Todo esse movimento que se concentrou em 1968, ampliando as expectativas fetichizantes em torno do ano que foi emblemático em boa parte do mundo ocidental, tem muito a ver com o que aconteceu na política e na cultura do Brasil ao longo da década de 60. Rever algumas questões do período inicial do regime militar, entre 1964 e 1968, é fundamental para ter dimensão do processo que culminou no cinema marginal. Se não houve apenas uma “cultura de esquerda” nesses anos, podemos dizer que a partir de 1964 as diferenças entre posições deste campo ideológico se ampliaram, antes ela podia ser vista como majoritariamente vinculada ao partido comunista, o PCB - então construtor de uma política de alianças de classe com caráter nacionalista e democrático desde meados da década de 50. O golpe de 1964 acabou reunindo alguns setores da sociedade insatisfeitos com os primeiros atos institucionais, reveladores da farsa da transição que durou mais de vinte anos, formando um tipo de frente de oposição ao regime no campo da cultura. Houve uma aliança entre setores da esquerda pecebista e liberais insatisfeitos com a falta de liberdade de expressão, que sintetizaram a situação na expressão “terror cultural”. É relevante ressaltar que nesse período importantes instituições que reuniam artistas e intelectuais de classe média com classes populares, como o ISEB, o CPC e os movimentos de alfabetização de base, foram fechados. Ainda houve uma série de perseguições via Inquéritos Policiais-Militares e processos judiciais que, nesse momento não chegavam a ser devastadores no sentido prático da punição individual, mas resultavam em demissões de funcionários públicos ligados à área cultural, ao partido comunista ou ao governo deposto. Essas ações contribuíam para aumentar o sentimento de



insegurança, resultando numa cultura de oposição preocupada em ocupar todos os espaços possíveis, incluindo os meios de comunicação dominados por empresários liberais (NAPOLITANO, 2014, p. 102). Essa cultura de oposição, no entanto, passou a ser cada vez mais questionada, formando um ambiente de disputas internas relativas às estratégias e identificações culturais que representavam alguns dos dilemas da esquerda naquele momento.

O termo “resistência cultural” usado para descrever este período, como também coloca o historiador Marcos Napolitano (2014), acabou diluindo diferentes posicionamentos políticos e práticas culturais num só entendimento. 1968 não foi o ano em que tudo aconteceu de forma surpreendente e mágica, mas a expressão daquilo que vinha sendo construído anos antes. Essa expressão, em condições de radicalização, permitiu certo encontro entre o que se pode chamar de tropicália e tropicalismo musical, segundo Frederico Coelho. O autor separa o que é entendido como uma coisa só no senso comum sobre o movimento, fazendo uma diferença entre dois eixos históricos de ação cultural no Brasil dos anos 50 e 60. De um lado coloca o tropicalismo musical resultante da experiência de jovens músicos e intelectuais ligados ao debate em torno da música popular brasileira, mais conhecido e criticado, de outro, a tropicália, título de uma obra de Hélio Oiticica, que reunia questões vindas do movimento neoconcreto carioca e do cinema novo. Em entrevista Coelho diz que, “em 1968, esses dois eixos radicais de pensamento sobre a modernidade brasileira confluem em ações comuns que resultam no que viria a se chamar após 1968 de “cultura marginal” ou “marginália”. O trabalho do historiador é peça chave para entender a cultura marginal, já que atribui a ela um grupo grande e diverso de artistas e intelectuais que radicalizaram seus discursos como forma de diálogo diante da violência e miséria social crescentes no Brasil com o regime militar.

Diversos eventos e ações aconteceram dando exemplos dessa radicalização e imbrincamento entre os movimentos. Nenhum deles era tão coeso a ponto de permitir análises e comparações simples, mas o tropicalismo, nesse sentido, chegou a traçar com maior unidade uma identidade. O rompimento com as barreiras herméticas que separavam erudito e popular, nacional e estrangeiro e a proposta de uma nova linguagem na música e no comportamento eram claros e entoados pelo grupo já conhecido, que incluía os baianos Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Tom Zé. A cultura marginal, por outro lado, ficou dispersa por diferentes lugares e de certa maneira até negava a possibilidade de haver de fato um movimento. Nesse caso parecia haver uma valorização da falta de unidade de pensamentos numa tentativa de barrar o caráter estetizante e dogmático típico de algumas vanguardas.



É possível afirmar, contudo, que constituíam um espaço comum com base na representação do marginal urbano brasileiro, não mais no camponês assolado pela seca ou qualquer modelo que estivesse ligado diretamente ao passado colonial do país. O que houve, no caso da cultura marginal ou “marginália”, foi uma confluência de tendências no país, onde se destacaram os estados da Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro.

É dentro desse signo maior de cultura marginal que podemos inscrever o cinema marginal baiano, aproximando desta compreensão a de que, o já extensamente explorado Ato Institucional de número 5, não foi provocador de toda radicalização vista na luta contra a ditadura militar nesse período - em que a luta armada é sua expressão máxima - mas o resultado de um processo anterior.

Esse processo, por ser social, político e cultural, se expressa em diversas fontes possíveis de pesquisa, tornando os caminhos múltiplos para esse estudo, em que os filmes marcam o ponto de partida e chegada. O humor, os jornais com suas críticas cinematográficas que dataram e por vezes registraram o processo de exibição e recepção dos filmes, os documentos da censura que incidiram sobre esses filmes e finalmente seus conteúdos tornam a pesquisa do cinema marginal possível e necessária. A comparação entre o cinema marginal do sudeste e este que foi feito aqui, junto a uma problematização da representação do marginal, é ainda um espaço aberto para pesquisa. É necessário ainda um diálogo com a produção acadêmica que explorou de alguma forma o cinema marginal. Há muitas perguntas a serem feitas, apenas uma parte delas está se desenvolvendo na pesquisa de que esse artigo faz parte.

Referências

BERNARDET, J-G.R. **Cinema Marginal?**

Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_01.php.

Acesso em 15 nov. 2016

BRAGA, P.P. **Hélio Oiticica**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. 1. ed. São Paulo: PubliFolha, 2013.

COELHO, Frederico. Entrevista publicada no blog Objeto sim objeto não em dezembro de 2012.

Disponível em: <<http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2012/12/tropicalia-e-tropicalismo.html>>

Acesso em: 15 Nov. 2016.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.



FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade?** In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014
