

Associação Nacional de História – ANPUH  
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

**Cinema marginal e flânCIAS juvenis pela cidade.<sup>1</sup>**

Edwar de Alencar Castelo Branco\*

A cidade, na sua proliferação de objetos, signos e vestígios, remete a um passado com todos os futuros que ele soterrou.  
Peter Pal Pelbart

**Resumo**

Neste trabalho, o centro do argumento consiste na idéia de que num momento em que a realidade brasileira tendia a uma crescente complexificação, em razão do também crescente processo de mundialização, jovens cineastas propunham intervir nessa realidade com o intuito de provocar uma ampliação conceitual no campo artístico, formulando não apenas novos objetos, mas uma nova relação com aquilo que seria o objeto da arte. Os filmes em estudo expressariam um movimento sub-reptício e astucioso, através do qual fragmentos da juventude brasileira compunham, face às formas dominantes de pensamento no período, suas artes de fazer. As fontes consistem em seis filmes rodados entre 1972 e 1974 nas cidades de Teresina e do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** História, Cinema, Cidade.

**Abstract**

This work, from the analysis of film in not-commercial format, reflects about the existing tensions between the visible city, configured in the talk town planner, and the express, subjective cities in the routine practices of his consumers. The center of the argument consists of the idea of that the film in study configure a semantic guerrilla that planned to perform news readings of the urban space from the location and occupation of the places of the city by means of tactical movements. The body of springs is composed for six film of the "spectrum Torquato neto" rolled between 1972 and 1974 in the cities of Teresina and of the Rio de Janeiro.

**Key-Words:** History, Movies, City.

**Introdução**

Pensar especulativamente o tripé história, cinema e cidade não constitui tarefa fácil. Em parte porque nos acostumamos, ao longo do tempo, com a idéia de que o paradigma que assegura o pensamento – o qual, por sua vez, asseguraria também que nós existimos – é a fundação da cidade segundo uma razão universal e solitária, negativa do acaso, do tempo e da história. Esta cidade como imagem do pensamento, herdada de Descartes, nos conforta

---

<sup>1</sup> Este texto é um subproduto da pesquisa “Fotogramas mal-ditos, discursos in-fames: Super oito e contestação juvenil no NE do Brasil”, desenvolvida com auxílio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

\* Doutor em História e Professor Adjunto na Universidade Federal do Piauí.

exatamente porque, ao mesmo tempo em que expressa o sujeito da cidade, o *eu do cogito*, assegura a vitória da razão (PELBART, 2000). Ao propor um estudo sobre a cidade como expressão do desejo, estou me apropriando historicamente de filmes em superoito para fixar na linguagem uma das dimensões acontecimentais da história.

Já constitui lugar comum a idéia de que as manifestações da arte brasileira, notadamente aquelas eclodidas a partir de 1964, configuram um importante instrumento para se perceber a emergência de uma arte pós-moderna no país (PEDROSA, 1986). Entre os anos sessenta e setenta o campo artístico brasileiro experimentaria profundas rupturas, o que resultaria na geração de novos objetos, tais como a Poesia Concreta, o Cinema Novo, o Poema Processo, a Tropicália, a Poesia Marginal, etc. Todos esses novos objetos contribuiriam, conjugadamente, para um reposicionamento do papel social da arte e dos artistas, chegando mesmo a forçar a constituição de um novo acordo tácito (ZÉ, 2003) entre consumidores e produtores das obras de arte. Os apontamentos que se seguirão são resultantes de um esforço que visa uma reflexão sobre a inventividade de cineastas do início da década de 1970. Trata-se, do ponto de vista deste trabalho, de sujeitos que, sob o impacto da pós-modernidade (CASTELO BRANCO, 2005), buscavam, através da linguagem filmográfica, ressignificar o mundo à sua volta e especialmente confirmar seu lugar na cidade. Os filmes que serão tratados aqui expressariam, à luz da teoria que se está utilizando, um movimento sub-reptício e astucioso, através do qual fragmentos da juventude brasileira compunham, face às formas dominantes de pensamento no período, suas artes de fazer (CERTEAU, 1994).

Um dos aspectos a se destacar no universo em estudo diz respeito ao fato de que por mais diversos que possam ter sido os lugares nos quais a atividade juvenil atuou, a cidade acabou por figurar como o palco privilegiado no desenvolvimento dessa guerrilha semântica. Ao apropriar-se da cidade, os cineastas experimentais em estudo favoreciam o estabelecimento de novas sensibilidades urbanas, configuradas a partir de uma nova semantização sobre a experiência da cidade. *Davi vai guiar* (COUTO FILHO, 1972) representa um bom exemplo de uma deliberada flanância investigativa pela cidade. Trocadilho com o nome do principal protagonista – Davi Aguiar –, o título remete às intenções centrais do filme: utilizar as noções de guia e contra-guia para, a partir de um deslocamento sobre a cidade de Teresina, ir dando visibilidade e afrontando os instrumentos panópticos de controle do espaço urbano, como os sinais de trânsito. A cidade que emerge na tela, composta por um cenário bucólico que revela pacatos bate-papos de final de tarde nas calçadas, é repentinamente submetida a uma vertigem expressa por motocicletas e automóveis que deslizam por suas ruas em alta velocidade. Ao som ao mesmo tempo agressivo e

melancólico da banda de rock *Pink Floyd* o protagonista sorri quase furiosamente, enquanto, cabelo ao vento e a pretexto de guiar sua motocicleta, arrasta os olhares na contramão. O argumento do filme se concentra em um esforço para ler os signos da cidade a partir de uma afronta aos regulamentos. Urubus, por exemplo, são apropriados como instrumento de uma estética minoritária, problematizadora da própria noção de belo. O destaque, entretanto, em *Davi vai guiar* tanto quanto em *O Terror da vermelha* (ARAÚJO NETO, 1972) é dado às tabuletas de trânsito, as quais são consumidas sempre no sentido da negação.

O gesto de subverter os regulamentos do trânsito, os quais, como se sabe, são expressivos de um fragmento do discurso urbanista, configurariam uma escrita alternativa de Teresina. Como já foi percebido, o gesto de caminhar pela cidade – ao que equivale deslocar-se na cidade – constitui uma atividade enunciativa, através da qual os caminhantes, delinquentemente, subvertem a cidade idealizada pelas estratégias do discurso urbanista, revelando, em seu interior, “as práticas microbianas, singulares e plurais”, as quais constituem efetivamente a cidade ao praticá-la (CERTEAU, 1994: 175). A subversão caminhante, expressa em *Davi Vai Guiar*, não se faz apenas no sentido da negação, mas principalmente da bricolagem. Esta bricolagem multiplica as possibilidades da cidade através de uma operação sub-reptícia de ultrapassagem de seus limites. Veja-se, a esse respeito, o modo como Couto Filho (2006) iguala a sua atividade filmica a uma apropriação de Teresina:

*Eu quis fazer um filme em que eu filmava Teresina filmando todos os malucos, todos os doidões de Teresina da década de 1970. Então eu filmei os meus amigos, filmei o grande bar da época, que era o Gellati, que ficava aqui na Frei Serafim. Filmei o subúrbio, filmei gente fumando maconha, filmei meus amigos hippies, filmei os cabeludos, as meninas de mini-saia, as namoradas, as namoradas dos meus amigos, usando como pontuação do filme um pensamento bem característico que era um inspetor de polícia.*

Observe-se que a cartografia sentimental perceptível no fragmento transcrito procura recobrir a cidade de Teresina com significados ao mesmo tempo íntimos, subjetivos, e alternativos em relação aos parâmetros que regulam as imagens positivas da cidade. Mas é muito provável que *Tristeresina*, a metáfora com a qual Torquato Neto recobriu sua cidade natal, ofereça o mais apropriado argumento para se pensar as cidades virtuais expressas nos filmes em estudo. Esta metáfora, que articula as noções de resina, tristeza e sina, constitui uma das cartelas de abertura de *O Terror da Vermelha* (ARAÚJO NETO, 1972). Nela, o autor contrapõe seu corpo a um painel em duas dimensões, dividido em quatro partes, no qual é possível ler, em primeiro plano, as expressões RESINA e SINA e em segundo plano, manuscrito e repetido inúmeras vezes, a palavra triste. A fricção das palavras opera diferentes resultados – triste resina, triste sina e tristeresina – todos utilizados taticamente como

significados com os quais o poeta recobriria sua cidade natal. No filme, as perambulações de um assassino perseguindo suas vítimas pelas ruas de Teresina são utilizadas para uma investigação sobre o caráter formal do cinema.

Rodado em 1972, “O terror da vermelha” representa um dos lances finais da conturbada trajetória artística de Torquato Neto. Hoje uma das maiores cidades do país<sup>2</sup>, com perto de um milhão de habitantes, Teresina era, no início dos anos setenta, uma típica cidade intermediária entre as cidadezinhas de interior e as metrópoles dos grandes centros. Por um lado era a capital do Estado, com todo o burburinho que esta condição impunha; por outro, era uma pacata cidade existindo preguiçosamente às margens dos rios Parnaíba e Poty. Mas para Torquato Teresina era, antes de tudo, uma cidade onde “não acontece nada, onde nunca passou um filme de Godard e onde cabeludo não entra na escola nem nas casas das famílias” (ARAÚJO NETO, 1982: 339). O filme seria “matéria de memória de uma só pessoa em equipe percorrendo roteiro de lugares, quintais, paisagens-plano geral (id. Ibid.).

Esta exposição de seus lugares de memória Torquato utiliza como pretexto para apresentar a linguagem como algo instituinte da realidade, o que pode ser exemplificado com a intrusão de elementos plásticos e poéticos avessos à ficção cinematográfica contemporânea, como cartelas com as expressões “vir – ver – ou – vir – aqui”, as quais irrompem inesperadamente em diferentes quadros do filme. A irrupção, por sua vez, permite ver um percurso afetivo de Torquato Neto por Teresina e, mesmo, por sua existência, o que se revela na citação de outros filmes, como o *Nosferato*, de Ivan Cardoso.

Nesta atividade de filmar a cidade de Teresina, mapeando lugares de memória e desconstruindo o discurso utópico urbanista (CERTEAU, 1994), o filme *Coração materno* (BARRADAS, 1974), de Haroldo Barradas, é aquele que revela mais nitidamente a grande influência dos tropicalistas sobre a primeira geração de cineastas experimentais no Piauí. Seu principal argumento é a apropriação da música homônima de Vicente Celestino (1894-1968), cuja releitura feita por Caetano Veloso, no disco *panis et circensis*, de 1968, a recolocou nas paradas de sucesso. Com o benefício da tragicidade expressa pela música – a qual narra o brutal assassinato de uma velhinha por um filho apaixonado que pretende dar o coração materno de presente à amada – o filme problematiza as relações entre pais e filhos e revisita as sociabilidades juvenis, procurando desconstruir a noção de amor romântico. No trajeto entre a amada que lhe pede o coração da mãe como prova de amor e a velhinha tipicamente católica que seria esfaqueada e esfolada, o protagonista cartografa Teresina, correndo loucamente por suas ruas, enquanto as tomadas constituem uma visão panorâmica da capital

---

<sup>2</sup> Teresina, de acordo com o último levantamentos do IBGE, é a vigésima primeira maior cidade do Brasil.

piauiense no início dos anos setenta, permitindo revisitar sua arquitetura e reconhecê-la em suas sociabilidades pré-modernas.

Mas de todos os filmes em estudo *Miss Dora* (OLIVEIRA, 1974) é aquele que apresenta a dicção mais clara quanto ao esforço de síntese das marcas identitárias dessa geração em relação à cidade de Teresina. Articulado em torno do bar *Gelatti*, principal ponto de encontro de parte da juventude teresinense no início dos anos setenta, o filme toma *Miss Dora*, espécie de diva dos superoitistas, como centro de um enunciado que procura significar o espaço daqueles jovens e colocar em destaque o momento de emergência do corpo feminino erotizado no cenário público. O bar *Gelatti* não expressaria, do ponto de vista da leitura que se está fazendo do filme, apenas o espaço de convergência de parcela da juventude teresinense, mas uma metáfora da cidade que aqueles jovens desejavam consumir num momento em que liberadores como a pílula anticoncepcional e a mini-saia exigiam a fundação de novos lugares de sujeito.

No âmbito deste conjunto de filmes que está sendo tratado dois deles testemunham a diáspora a que foram submetidos estes cineastas a partir de 1973. Trata-se de *Porenquanto* (GALVÃO, 1973) e *Tupi-Niquim* (PEREIRA, 1974). Expressando as primeiras peripécias dos jovens cineastas piauienses após a diáspora que os espalhou por diferentes cidades do Brasil, *Porenquanto*, rodado no Rio de Janeiro em 1973, permite ter uma visão ao mesmo tempo romântica e trágica dos morros da capital carioca. A trama retoma a temática do *serial killer* – presente, aliás, em quase todos os filmes dessa geração –, o qual, munido com uma foice, cepa cabeças ao mesmo tempo em que dá visibilidade à natureza – ainda preservada – que compõe o morro. Além de permitir pensar as matérias de expressão que compunham algumas subjetividades juvenis na época, o filme também é útil para indagar sobre as metáforas que, do ponto de vista de seus jovens realizadores, constituíam o humano. *Porenquanto* sinalizaria o intervalo entre Teresina e o Rio de Janeiro.

Em *Tupi-Niquim*, rodado igualmente no Rio de Janeiro em 1974, a metáfora central é aquela que remete a um Brasil cindido entre o centro e a periferia – ou, se preferir, entre o litoral e o sertão –, o que está expresso logo no início com cenas mostrando a travessia de uma ponte que liga distintos lugares. A trama se desenvolve a partir do estranhamento de um sujeito recém chegado ao Rio de Janeiro. Este estranhamento, articulado em torno de um amor platônico e passional do protagonista por uma espécie de diva da cidade, oferece um bom instrumento para se pensar o multiculturalismo brasileiro e o processo de captura de subjetividades jovens por instrumentos como a mídia. O filme expressa metaforicamente o encontro, promovido pelo cinema, das cidades subjetivas de seus realizadores. O diálogo entre

Teresina e o Rio de Janeiro não é visível apenas no esforço para forçar a semelhança – o que se expressa na aparência dos fotogramas e na escolha dos enfoques –, mas principalmente na forma de mostrar os consumidores da capital carioca – piauienses recém chegados àquela cidade – como *outsiders*. O Rio de Janeiro mantém-se sempre inatingível, restando àquele que chega degluti-la através de uma operação que, pelo recurso à violência – expressa sempre através de um *serial killer* – obrigue-a a ser outra coisa. Consolidadas marcas identitárias dos cariocas, como a Garota de Ipanema, o Aterro do Flamengo e a Baía da Guanabara, são sequencialmente focadas como algo deslumbrante, fugidio e repulsivo. A remessa a uma matéria expressional nativa e minoritária – conforme expresso no título *Tupi Niquim* – é reforçada pela constante reafirmação das diferenças entre o *outsider*, vestido à moda *hippie*, e os *insiders*, sempre com paletós e gravatas. A absorção do estrangeiro na cidade dá-se através de sua cooptação pelas drogas. Num final tragicômico o *Tupi Niquim* é enforcado com os cordões da vestimenta do Frei Caneca, como se fosse tragado pela fascinante paisagem da Baía da Guanabara.

No universo que está sendo tratado o uso do super-8 transcende o simples recurso a uma técnica emergente nas décadas de sessenta e setenta e incide sobre um esforço, por parte dos jovens cineastas em estudo, para utilizar este objeto não apenas como um novo recurso técnico, mas como um instrumento de transgressão. Neste caso, a atividade de consumir um produto comercial – as bitolas de uso doméstico – era assumido como uma atitude de bricolagem, de inventividade, de criação e de produção. Isso por que os sujeitos, mesmo estando inseridos numa sociedade orientada pela lógica do mercado, não consomem de maneira passiva os produtos da indústria cultural. Estes homens ordinários assim o são justamente porque, através de uma bricolagem inventiva, conseguem se apoderar delinquentemente dos códigos culturais e reinventar o cotidiano que pretendem usar. No limite, o ordinário se faz exatamente no esforço para reconduzir as práticas e as línguas à vida cotidiana, trazendo a linguagem de seu uso filosófico de volta ao seu uso ordinário (WITTGENSTEIN, 2005: 48).

A produção superoitista, vista em termos de sua época, representaria um esforço de parte de seus realizadores para abrir brechas e ocupar espaços alternativos não apenas no âmbito da produção artística, mas em seus próprios lugares de vivência. A partir dessa produção marginal é possível entender a época em estudo como um período de redefinição de valores e de conceitos em vastos campos. Torquato Neto, que além de ser um dos cineastas em estudo foi um dos idealizadores movimento tropicalista (FAVARETTO, 2000), ao assumir a editoria da coluna *Geléia Geral* no jornal carioca *Última Hora*, entre o final de

1971 e o início de 1972, transformou aquele espaço numa espécie de trincheira da arte experimental, especialmente do cinema marginal. Isto acabaria fazendo com que o poeta d’*Os últimos dias de paupéria* catalisasse, em torno de si, a fúria dos adversários do cinema marginal, especialmente a fúria de Glauber Rocha. De todo modo, coube a Torquato teorizar os parâmetros da produção fílmica marginal em sua relação com a realidade brasileira dos “anos de chumbo”, valendo-se do espaço que tinha em *Última Hora*. Relativamente àquilo que Torquato pensava especificamente em relação ao papel do cinema e especialmente em relação às utilidades do super-8 como instrumento de uma guerrilha semântica que refundasse sua época, o excerto transcrito a seguir configura uma bela síntese:

*Quero liquidar com todas as teorias de montagem, tempo, gramática fílmica, etc. Isso tudo já se transformou numa linguagem. Eu quero liquidar essa linguagem e partir de volta a um approach bem primitivo, como uma criança. Sem conceituações. Buñuel falou que qualquer tipo de filme já é uma resposta a um princípio onírico, uma espécie de sonho. De maneira que eu quero agora romper com os conceitos estruturais e começar de novo (...). Acredito que a estrutura dos signos no cinema é mais importante do que a montagem. A montagem reprime as imagens e os signos (...). Qualquer filme é a projeção de um sonho reprimido. E eu quero que esse sonho seja liberado, seja livre, sem nenhum limite. O cinema agora é feito por cineastas, “filmmakers”, e eu quero que ele seja feito por todo mundo. Super oito... Oito crianças... Isso será o cinema liberto (ARAÚJO NETO, 1982: 186).*

O discurso torquateano configura-se como emblema do confronto que reúne ao mesmo tempo e sobre a mesma atmosfera fragmentos de uma gramática fílmica baseada nos cânones da sétima arte e uma nova enunciação que busca uma renovação de forma a solapar as certezas da teoria do cinema. Desse modo, os filmes em super-8 produzidos na ambiência dos anos setenta podem ser entendidos como importantes instrumentos de intervenção na rede de significados instituídos e controlados pela sociedade, uma vez que estes empenharam-se no sentido de ampliar os limites deste ambiente fechado que é a época, implicando no cinema o novo acordo tácito já referido.

#### **Fontes citadas:**

##### **Filmes:**

O TERROR DA VERMELHA. T. Neto, Teresina, 1972. 28 minutos. Cor/Som.  
DAVI VAI GUIAR. Couto Filho, Teresina, 1972. 18,5 minutos. Cor/Som.  
PORENQUANTO. C. Galvão, Rio de Janeiro, 1973. 26 minutos. Cor/Som.  
TUPI-NIQUIM. Pereira, Rio de Janeiro, 1974. 17 minutos. Cor/Som.  
CORACÃO MATERNO. Barradas, Teresina, 1974. 14 minutos. Cor/Som.  
MISS DORA. Oliveira, Teresina, 1974. 13 minutos. Cor/Som.

##### **Bibliografia:**

NETO, T. **Os últimos dias de paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982.  
BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- CASTELO BRANCO, E. de A. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005a.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: 1 – artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COUTO FILHO, D. Entrevista concedida a J. H. Monteiro em 06/02/2006.
- FAVARETTO, C. **Tropicália, alegoria alegria**. 3 ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.
- HOLANDA, H. B. de. **Poetas rendem chefe de redação (II)**. Jornal do Brasil, Coluna B. Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1983.
- PEDROSA, M. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PELBART, P. P. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- ZÉ, T. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.