

**FERNANDO PEIXOTO E JOÃO BATISTA DE ANDRAE: AS VICISSITUDES DA
EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA E DO ENGAJAMENTO POLÍTICO DURANTE A
DITADURA MILITAR***

Alcides Freire Ramos - UFU

A produção cinematográfica brasileira, das décadas de 1960-70, foi marcada por obras preocupadas com questões sociais e políticas e de grande capacidade de invenção estética, particularmente com o Cinema Novo¹. No imediato pós-golpe, os cinemanovistas lançaram obras que criticavam o chamado pacto policlassista que sustentara o governo Goulart. O filme *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha) foi a principal película dessa tendência.

Em face desse inegável processo de transformação, diversos estudiosos de cinema mencionam o sentimento de perda de referenciais na passagem dos anos 1960/1970 por parte de artistas envolvidos com a produção cinematográfica, isto é, “era o momento em que se configurava melhor a ameaça interna representada pela televisão, num sistema de mídia que veio se complicar aos olhos dos cineastas mais claramente depois de 1969, pois antes estavam totalmente voltados para o pesadelo maior da dominação do mercado por Hollywood.”². Por outro lado, vale ressaltar que, neste período, embora as estruturas da produção artística estivessem se modificando rapidamente e a atuação estatal por meio da censura ficasse cada vez mais forte, “é preciso muito cuidado ao adentrar o período, pois manifestações poéticas, posturas autorais e tratamentos de linguagem elaborados vão despontar aqui e ali no interior de uma crescente diversificação das atividades cinematográficas”³.

Com efeito, a pouco e pouco, por volta de 1969, surgiria um grupo de jovens diretores que buscavam uma confrontação direta com o Cinema Novo. Trata-se do chamado Cinema Marginal (1969-1973). Esse cinema pode ser encarado como uma

resposta à repressão política imposta pelo regime militar, após o AI-5. Por isso, foi aliado das “respeitáveis” salas de exibição pela Censura Federal⁴.

Nesse sentido, ao procurar um modo de interpretar esse novo movimento, Fernão Ramos observou que a palavra “marginal”, socialmente falando, possui pelo menos dois significados. Segundo ele, “o primeiro se refere a ‘estar à margem de’”. Porém, há uma segunda forma de entender a palavra que “já exprime uma postura ideológica de nossa sociedade com relação ao ‘estar à margem de’ contido na primeira definição. A própria disposição das palavras já é significativa: ‘pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei, vagabundo, mendigo ou delinqüente, fora da lei’. Junta-se, então, ao significado ‘estar à margem de’, quando pensado em termos sociais, a carga pejorativa contida em ‘vagabundo’ ou ‘delinqüente’. Para a compreensão da significação do Cinema Marginal dentro do panorama do cinema brasileiro, teremos de ter sempre presente esta conotação pejorativa inerente ao fato de estar à margem”⁵.

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

Cabe salientar desde logo que, à época, tanto João Batista de Andrade quanto Fernando Peixoto tinham larga experiência política e artística. Com efeito, a trajetória cinematográfica de Andrade inicia-se como desdobramento de sua participação no movimento estudantil. De formação marxista, transferiu-se para a cidade de São Paulo com o objetivo de prestar o concurso vestibular para o curso de Engenharia da Escola Politécnica da USP. Nesse período, foi militante do movimento estudantil no âmbito da União Estadual dos Estudantes (UEE). Aproximou-se do cinema por meio de Francisco Ramalho Jr. que tinha iniciado um grupo de cinema do qual já faziam parte José Américo Viana e Clóvis Bueno. Esse grupo filmou, em super 8, *Menina Moça*, baseado em argumento e roteiro de Ramalho. Logo depois, foi criado o Grupo Quatro de Cinema. Com financiamento da União Estadual dos Estudantes, o Grupo iniciou um documentário sobre catadores de lixo de São Paulo, mas o projeto ficou inacabado. Ao lado disso, tentaram um outro projeto: um documentário sobre o Teatro Popular Nacional, criado por Ruth Escobar. Este também ficou inacabado. Nesta época, João Batista recebeu influências do cinema polonês, especialmente de Wadja, da Nouvelle-Vague, do neo-realismo italiano e do cinema latino-americano, particularmente do documentarista argentino Fernando Birri que teve a oportunidade de conhecer pessoalmente por intermédio do jornalista Vladimir Herzog e do cineasta Maurice Capovilla. Depois do golpe militar de 1964, trabalhou na Fundação Cinemateca Brasileira, a convite de Rudá de Andrade, redigindo releases para a imprensa. Como desdobramento dessa atividade, participou da Sociedade Amigos da Cinemateca que, à época, mantinha um cineclubes no Museu de Arte de São Paulo. Nesse período, manteve seus primeiros contatos com os diretores do Cinema Novo: Gustavo Dahl, Carlos Diegues e Leon Hirszman. Em 1963, Renato Tapajós aproximara-se do movimento estudantil e, juntamente com Batista de Andrade,

filmou e montou o documentário *Universidade em Crise* que obteve financiamento do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP. Em 1966, também com patrocínio do movimento estudantil (especialmente do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP e do *Jornal Amanhã*), Andrade realizou *Liberdade de imprensa* que foi o seu primeiro filme, um documentário de média metragem. Logo depois, trabalhou como assistente de direção em dois filmes de Maurice Capovilla, *Subterrâneos do futebol* e *Bebel, a garota-propaganda*. Também nessa época, entrou em contato com os cineastas Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares. Com Paulo Gil, trabalharia no Globo Repórter. Apesar das dificuldades econômicas e políticas, Batista de Andrade e Francisco Ramalho montaram a produtora de cinema TECLA. A produção de estréia foi *Anuska, manequim e mulher* (1968), dirigida por Ramalho. Em seguida, embora o ambiente fortemente repressivo do pós-AI-5 já se fizesse sentir, Batista de Andrade dirigiu *O filho da televisão* (episódio de *Em cada coração um punhal*). Ao lado disso, dirigiu também seu primeiro longa-metragem de ficção, *Gamal, o delírio do sexo*, pelo qual recebeu prêmio AIR France de melhor diretor em 1970. Neste filme, percebe-se a presença de estratégias discursivas alegóricas que procuram discutir a repressão política imposta pela ditadura militar e seu impacto sobre os intelectuais. Como se vê, João Batista de Andrade, na passagem dos anos 1960 para 1970, estava enfrentando grandes transformações (sociais, políticas e culturais) que exigiam novos posicionamentos âmbito pessoal/profissional.

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

Pequenos Burgueses (Máximo Gorki), *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade), *Galileu Galilei* (Bertolt Brecht), *Na Selva das Cidades* (Bertolt Brecht), *Poder Negro* (Le Roy Jones), entre outros. Nesta época, dirigiu *Dom Ruan* (1970), um espetáculo que dialoga com a *contracultura*. Foi neste contexto sociocultural particularmente conflituoso que Peixoto desligou-se do Oficina, por não concordar com os novos rumos tomados pelo Grupo. Embora essas atividades teatrais sejam imprescindíveis para compreender a sua contribuição a resistência democrática no campo artístico e cultural, elas não são suficientes, porque, ao lado delas, Peixoto trabalhou como assistente de direção no filme *Prata Palomares* (1970, André Faria) e foi responsável pelos seguintes roteiros: *O Profeta da Fome* (1970, em parceria com Capovilla), *Quarup* (1971, em parceria com Ruy Guerra) e *O Tronco* (1978, em parceria com João Batista de Andrade). Porém, sua participação em atividades cinematográficas desdobrou-se no trabalho como ator nos filmes *O Homem que comprou a Morte* (1972, Maurice Capovilla) e *Gamal – Delírio do Sexo* (1969, João Batista de Andrade). Percebe-se que a parceria Peixoto-Andrade em *Gamal* não é algo isolado na trajetória de ambos. Ao contrário, responde à necessidade de dialogar criticamente com a realidade brasileira do período.

Com efeito, em *Gamal – delírio do Sexo*, “a história se passa em cenários naturais, abertos, identificáveis – ruas e praças do centro da cidade de São Paulo – e a câmera, de quando em quando, se afasta da ficção que está registrando para filmar as pessoas que em torno da equipe observam as filmagens. O esconderijo e a brecha aparecem com igual destaque na imagem. No trecho final de *Gamal* um personagem é agredido por três outros que destroem as cadeiras que ele fabricava. Quando os agressores se retiram o agredido procura recolocar de pé os pedaços que sobraram das cadeiras arrebitadas – uma outra forma de repetir a encenação do medo e da violência que geraram os filmes marginais. Quando alguém destrói

nossas cadeiras a gente não pode fazer nada. Só nos resta tentar arrumar os cacos que sobraram para montar um arremedo de cadeira, para improvisar uma cadeira meio avacalhada, meio esculhambada. E se equilibrar aí. O personagem central neste filme é um jornalista que briga com a mulher e fica meio louco. É um intelectual que perdeu o chão, sem ponto de apoio para se sentar. Alguns filmes marginais tomaram como protagonista um qualquer fora-da-lei – um assaltante, um criminoso, um rebelde bronco, meio analfabeto, que agride o sistema por instinto de sobrevivência. Outros, como *Gamal*, tomam como protagonista um intelectual. Um intelectual talvez porque o artista (e em especial o que se expressa através do cinema) se sentia marginalizado [...] numa sociedade desfigurada pelas formas de lazer impostas pelos interesses do capital multinacional e desfigurada também pela censura [...]. O herói era um intelectual ou um bandido porque, muito provavelmente, o artista sonha com a possibilidade de poder agredir o mau gosto institucionalizado pelos grandes veículos de lazer com uma violência idêntica à de um fora-da-lei. Intelectual e bandido, nos filmes marginais, era tudo a mesma coisa. [...] Há um certo tom de queixa aí, como se o cineasta, ao incluir estes flagrantes na história contada em seu filme, estivesse reclamando um pouco da apatia geral dos espectadores (ou das pessoas de um modo geral) diante dos filmes (ou do país como um todo) ou do sofrimento dos intelectuais que lutavam por um melhor país e um melhor cinema”⁶.

Este tipo de representação, sem dúvida, assume-se como alegórica, isto é, não é transparente e tem perspectiva globalizante. Segundo Ismail Xavier, “a série que inclui *Gamal*, *o delírio do sexo*/J. B. de Andrade/70, *Piranhas do asfalto*/Neville/70, *Vozes do medo*/coord. Roberto Santos/71, *Prata Palomares*/André Faria Jr./71, *Nenê Bandalho*/Emílio Fontana/70, *Perdidos e malditos*/Geraldo Veloso/71, *Hitler no Terceiro Mundo*/José Agripino/70, *O pornógrafo*/João

Calegari/70, trabalha a crise de identidade, as fantasias e frustrações sexuais, a violência, o marginalismo, perambulações sem destino”⁷. Por meio da estratégia da agressão, *Gamal, o delírio do sexo* filia-se, grosso modo, à *estética do lixo* que é uma radicalização da *estética da fome*.

Do ponto de vista estético-formal, a espessura do universo ficcional de *Gamal, o delírio do sexo* é sempre densa, embora fragmentada, com personagens desesperados e agonizantes. João Batista de Andrade, embora freqüentador da Boca e com uma produção que nitidamente se aproxima da estética marginal, afasta-se, porém, em alguns aspectos do panorama desta proposta cinematográfica. Talvez a distinção se localize mais no nível narrativo. “Isto é particularmente forte em *Gamal, o delírio do sexo*, filme que é percorrido de ponta a ponta por berros angustiantes, sem que haja, ao nível da própria diegese, uma motivação para tal. O dilaceramento e a ação gratuita coincidem para transformar o filme num estilhaço fragmentário em que determinadas personagens ‘tipificadas’ tentam se cristalizar, mas acabam diluídas por uma narrativa onde o centro funcional parece estar localizado na expressão de uma agonia absoluta, sem fundo nem causa. A dimensão do ‘horror’ à abjeção, aparentemente incomensurável, tem aí uma de suas expressões mais típicas”⁸. Fundamentalmente, trata-se de uma *representação alegórica do subdesenvolvimento brasileiro com pitadas de contracultura*.

De acordo com depoimento de João Batista de Andrade: “*Gamal* foi exibido em Brasília e eu tive que ouvir as mais diversas condenações ao filme por parte de pessoas como, por exemplo, o Joaquim Pedro de Andrade que, amigo, tentava me convencer de que o ‘irracionalismo’ não só não levava a nada como era um perigo. [...] Esse bombardeio, na verdade, tinha um alvo certo: o crescente movimento do cinema marginal tanto no Rio [...] quanto em São Paulo. Os cineastas e os filmes, indistintamente, eram pejorativamente chamados de ‘udigrudi’, corruptela de

‘underground’, cultura marginal importada dos movimentos jovens, principalmente norte-americanos. [...]. Gamal é um filme carregado de invenções, tem uma carga pessoal muito forte e fora realizado como uma espécie de vômito, um processo de criação espontâneo e incontrolável, forte, apesar da perda de um claro sentido histórico. Mas em vez de defender Gamal, eu me posicionei do lado de minha ‘tradição’, tentando retomar minha capacidade crítica, a busca de um cinema enraizado na história e na política brasileira”⁹.

Por fim, cabe afirmar que estudar filme *Gamal, o delírio do sexo*, sem dúvida, é uma oportunidade de jogar luz sobre uma conjuntura em que a questão do engajamento artístico - questão central nos debates do período - encontra nas trajetórias de Batista de Andrade e F. Peixoto uma pista muito consistente dos caminhos seguidos pelos artistas brasileiros preocupados com a discussão dos temas relevantes e que, ao mesmo tempo, recusando o didatismo e a impositação iluminista, presentes em diversas obras do período, desejavam manter um diálogo instigante e não-conformista com o público. O surgimento da vertente artística da chamada “Resistência Democrática” ganha, desta forma, um contorno mais matizado.

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

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

² XAVIER, I. *O Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001 p. 48.

³ RAMOS, J. M. O. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987), In : RAMOS, F. (Org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1997, p. 419.

⁴ Para maiores detalhes, consultar: SIMÕES, I. Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

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

⁶ AVELLAR, J. C. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 107-108.

⁷ XAVIER, I. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor, In: *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 20.

⁸ RAMOS, F. *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite*. SP: EMBRAFILME/MinC/Brasiliense, 1987, p. 85.

⁹ CAETANO, M. do R. *João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias - a trajetória de um cineasta brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 139-143.