



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

TIAGO CARVALHO CALMON DE ALMEIDA

A VIOLÊNCIA NO CINEMA MARGINAL DE JÚLIO BRESSANE

RECIFE

2023

TIAGO CARVALHO CALMON DE ALMEIDA

A VIOLÊNCIA NO CINEMA MARGINAL DE JÚLIO BRESSANE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na Universidade Federal de Pernambuco como requisito básico para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual. Orientador: Prof. Cid Vasconcelos de Carvalho

RECIFE

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Almeida, Tiago Carvalho Calmon de.

A violência no cinema marginal de Júlio Bressane / Tiago Carvalho
Calmon de Almeida. - Recife, 2023.

63 p. : il.

Orientador(a): Cid Vasconcelos de Carvalho

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Cinema e Audiovisual -
Bacharelado, 2023.

1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema marginal. 4. Júlio Bressane. 5.
Violência no cinema. I. Carvalho, Cid Vasconcelos de. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

Para vovó (você detestaria esses filmes, mas adoraria me ver formado).

AGRADECIMENTOS

À minha família – no geral – e a minha mãe e meu pai – em particular – que mesmo à distância sempre me incentivaram e deram todo o apoio ao longo do curso, sem eles nada seria possível.

Aos professores que tive o prazer de conhecer durante a graduação e tanto me ensinaram. Especialmente Cid, pela orientação; Ângela, por despertar a paixão por pesquisar e conhecer novos filmes, vendo o cinema com outros olhos; Weller, pelas aulas que despertaram o gosto pela escrita de roteiro (e os jogos de RPG).

Aos amigos que fiz ao longo da graduação e foram parceiros de tantos projetos, especialmente Andrea Silva, Cecília Assy, Isadora Medeiros, Nathália Monteiro, Tiago Costa, Victória Cardoso, Geovana Pimentel e Gabriel Ximenes; também a Arthur Gustavo, William Oliveira, Daniel Moreno, Thales Felipe, Andressa Purcino, Bruno Silva e Rostand Tiago pelas sessões do Cineclube Delas durante os intermináveis dias de quarentena; além de Luiza Sedrim pela boa vontade em ajudar, mesmo a distância, com a revisão final deste trabalho. E a tantos outros amigos e amigas, antigos e novos, que estiveram comigo ao longo destes anos. Devo muito a vocês.

A Lula, por ter sobrevivido aos 580 dias de prisão injusta, e ao povo brasileiro, por ter arrancado Bolsonaro da presidência e possibilitado um futuro para o Brasil.

Por último, mas não menos importante, um agradecimento mais que especial a Joana, minha analista, que escuta todas as minhas frustrações e me ajuda sempre a manter a cabeça no lugar (na medida do possível).

*Tudo vai mal, tudo
Tudo mudou, não me iludo e, contudo
É a mesma porta sem trinco, o mesmo teto
E a mesma lua a furar nosso zinco*

*Meu amor
Tudo em volta está deserto, tudo certo
Tudo certo como 2 e 2 são 5*

(Caetano Veloso)

RESUMO

Júlio Bressane é um dos poucos diretores de sua geração ainda em atividade no Brasil, desde 1966, com seu primeiro curta-metragem comercial (*Bethânia Bem de Perto*), Bressane coleciona uma série diversa de filmes na carreira, explorando os mais variados temas. O presente trabalho visa explorar o período marginal da filmografia do cineasta a partir da análise crítica de três obras – *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969); *Cuidado, Madame* (1970); *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971) – e de um panorama político e cultural do momento histórico em que os filmes foram feitos. O intuito é investigar a forma com que a violência é representada na filmografia do diretor e observar de que maneira ela se relaciona com os diversos movimentos culturais e os conturbados acontecimentos políticos da época. Além disso, procura-se contribuir com o debate acerca do Cinema Marginal, um importante período da história cinematográfica brasileira. Para isso, será feita uma revisão bibliográfica tanto de teóricos do cinema quanto de outras áreas, como historiadores e psicanalistas.

Palavras-chave: cinema marginal; Júlio Bressane; violência.

ABSTRACT

Júlio Bressane is one of the few directors of his generation still working today in Brazil, since 1966, with his commercial short debut (*Bethânia Bem de Perto*), Bressane has a diverse collection of films in his career, exploring different themes. The present work seeks to explore the marginal period of Júlio Bressane's filmography through the critical analysis of three of his films – *Killed the Family and went to the Movies* (1969); *Watch out, Madame* (1970); *Memoirs of a Strangler of Blonds* (1971) – and a political and cultural overview of the historical moment in which the films were made. The aim is to investigate how violence is represented in the director's filmography and observe how it relates to the many cultural movements and the troubled political events at the time. Furthermore, it seeks to collaborate with the debate about *Cinema Marginal*, an important period in the history of Brazilian cinema. For that end, film theorists will be utilized as well as from other areas, such as journalists, historians and psychoanalysts.

Keywords: Brazilian *Cinema Marginal*; Júlio Bressane; violence.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – CARTAZ DE CINCO VEZES FAVELA (LEON HIRSZMAN, ET AL., 1962) COM DETALHE DA PARTICIPAÇÃO DO CPC DA UNE	13
FIGURA 2 – BANDEIRA-POEMA "SEJA MARGINAL SEJA HERÓI" DE HÉLIO OITICICA NO PALCO DO SHOW DE CAETANO VELOSO E OS MUTANTES NO CLUBE SUCATA EM OUTUBRO DE 1968	17
FIGURA 3 – CENA DE TORTURA EM MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA FAZ REFERÊNCIA AOS PORÕES DO DOPS	20
FIGURA 4 – CENA REAPROVEITADA DO FILME A FAMÍLIA DO BARULHO EM QUE HELENA IGNEZ DERRAMA SANGUE PELA BOCA.....	20
FIGURA 5 – QUADRO DE JESUS CRISTO NO COMEÇO DO PLANO SEQUÊNCIA EM QUE "ANTERO" MATA OS SEUS PAIS	25
FIGURA 6– MANCHA DE SANGUE NO FINAL DO PLANO SEQUÊNCIA EM QUE "ANTERO" MATA OS SEUS PAIS	25
FIGURA 7 – SANTA CEIA NO COMEÇO DO PRIMEIRO FRAGMENTO	28
FIGURA 8 – MULHER MORTA NO PRIMEIRO FRAGMENTO	28
FIGURA 9 – CRIANÇAS OBSERVAM A CENA NO PRIMEIRO FRAGMENTO	29
FIGURA 10 – SANGUE NO CHÃO AO FINAL DA CENA NO PRIMEIRO FRAGMENTO	29
FIGURA 11 – ASSASSINATO DA MÃE NO SEGUNDO FRAGMENTO.....	31
FIGURA 12 – REGINA CONVERSA COM A MÃE DE MÁRCIA (OFF)	31
FIGURA 13 – O PERSONAGEM DE ANTERO DANÇA AO SOM DA MARCHINHA....	32
FIGURA 14 – MÁRCIA MORTA.....	35
FIGURA 15 – SEQUÊNCIA INICIAL EM QUE O PÉ AGRIDE A MÃO.....	38
FIGURA 16 – PLANO SEQUÊNCIA DO JORNAL ENSANGUENTADO À MADAME ASSASSINADA.....	40
FIGURA 17 – MARIA GLADYS E HELENA IGNEZ EM FRENTE AO CINEMA.....	42
FIGURA 18 – AS EMPREGADAS FESTEJAM ENQUANTO A PATROA SE DESESPERA	44
FIGURA 19 – CÂMERA PASSEIA PELO APARTAMENTO KITSCH, FINALIZANDO COM O QUARTO DE EMPREGADA E A VIATURA DE POLÍCIA.....	45
FIGURA 20 – O CASAMENTO NO PARQUE; ALONGAMENTO À BEIRA DA PISCINA; CAMINHADA NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO.....	46
FIGURA 21 – SEQUÊNCIA DO BEBÊ SEGUIDA DE GUARÁ ENTRE DUAS LOIRAS	48
FIGURA 22 – EM UM SUPER CONTRA-PLONGÉE O ESTRANGULADOR ENCARA UMA LOIRA.....	49
FIGURA 23 – PRIMEIRO ESTRANGULAMENTO	50
FIGURA 24 – A LONDRES EM DECOMPOSIÇÃO DE BRESSANE.....	51
FIGURA 25 – O ESTRANGULADOR ENVOLTO EM SANGUE (OU VERMELHO).....	51
FIGURA 26 – O ESTRANGULADOR OBSERVA A 4ª LOIRA ANTES DE MATÁ-LA...53	53
FIGURA 27 – TRECHO DE CUIDADO, MADAME REPETIDO EM MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS	54

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. "DA PROMESSA DE FELICIDADE À CONTEMPLAÇÃO DO INFERNO": UM CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL	11
2.1 A moral da violência e o embate entre o Cinema Novo e o engajamento CPCista.	11
2.2 Batalha de sufixos: Tropicalismo v.s. Tropicália, e o surgimento da Marginália...	14
2.3 O Cinema Marginal e Júlio Bressane.....	17
3. MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA (1969)	22
4. CUIDADO, MADAME (1970)	37
5. MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS (1971).....	46
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	60

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho parte de um interesse pessoal tanto pelo diretor Júlio Bressane quanto pelo seu período inicial de atuação no cinema brasileiro: os anos 1960 e 1970. O estudo busca focar em três filmes do Cinema Marginal, um período que na bibliografia sobre o cinema brasileiro costuma ficar à sombra do Cinema Novo, sem receber o mesmo reconhecimento do movimento encabeçado por Glauber Rocha, apesar de apresentar uma radicalidade formal e inovações na linguagem tão importantes quanto, recebendo, inclusive, o nome de Cinema de Invenção (FERREIRA, Jairo. 1986).

Com isso, a pesquisa busca também dar luz e aprofundar os debates já traçados até então acerca do Cinema Marginal e alguns de seus filmes, bem como contribuir para o resgate e a construção da memória desse movimento que foi tão importante em um dos períodos mais conturbados da história nacional.

A monografia partirá da análise fílmica de três obras de Júlio Bressane – *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969); *Cuidado, Madame* (1970); *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971) – para buscar entender como a violência é representada na filmografia marginal do diretor e de que maneira ela se relaciona com o contexto político e cultural da época.

Matou a Família e Foi Ao Cinema é composto por uma série de episódios marcados pela violência, mas desconexos entre si; *Cuidado, Madame* mostra a revolta de empregadas domésticas contra suas patroas, no entanto, elas não parecem ter um objetivo claro e não cometem os assassinatos por um bem maior, como a Revolução; *Memórias de um Estrangulador de Loiras* é quase um *slasher* experimental, constituído apenas de cenas em que mulheres loiras são estranguladas por um homem excêntrico (interpretado por Guará Rodrigues) nas ruas de uma Londres asséptica. Nos três filmes, a violência não parece ser um meio para um fim; não é clara a existência de um passado ou futuro para justificá-la, muito menos uma redenção ou condenação dos personagens por seus atos.

As obras aqui analisadas apresentam narrativas fragmentadas, estruturas não-lineares, sem uma cronologia definida, e uma *mise-en-scène* que representa a violência como um elemento cotidiano, algo que está presente, inclusive, no título de um dos filmes, que liga um ato de violência ("matou a família") com um ato banal ("e foi ao cinema").

São obras que, em função do Golpe de 1964 e do posterior recrudescimento da Ditadura Militar no final da década, exprimem uma crise das narrativas teleológicas e colocam em xeque um suposto horizonte de libertação ao criar estruturas agressivas que afirmam uma antiteleologia como princípio organizador (XAVIER, 2012).

Desta forma, em um momento de escalada ao poder de grupos revisionistas que buscam alterar o registro histórico do período militar brasileiro para minimizar e mascarar os horrores praticados pela Ditadura, com agendas políticas similares àquelas pós-golpe de 1964, e em um contexto em que se vê a memória do país arder em chamas com o incêndio da Cinemateca Brasileira – uma tragédia anunciada, após anos de sucateamento e descaso – debruçar-se sobre a história brasileira e buscar analisar e entender seus movimentos sociais e culturais torna-se uma tarefa imprescindível não só para preservar a memória do passado, mas para assegurar que ele não venha a se repetir no presente.

2. "DA PROMESSA DE FELICIDADE À CONTEMPLAÇÃO DO INFERNO"¹: UM CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL

Antes de adentrarmos propriamente nos filmes que são objeto de estudo deste trabalho é importante entendermos, primeiro, como eles vieram a ser; qual o clima e as condições que propiciaram o nascimento destas obras. Tendo em vista que um produto cultural não surge no vácuo, mas é influenciado e dialoga com o contexto no qual está inserido, vamos traçar o panorama pelo o qual o Brasil passava durante a segunda metade da década de 1960 e início dos anos 1970 para melhor entender como diferentes movimentos culturais e eventos políticos moldaram o chamado Cinema Marginal e, mais especificamente, Júlio Bressane e seus três filmes aqui analisados.

O Cinema Marginal surge para o público brasileiro como categoria artística entre os anos de 1967 e 1968, fruto de um extenso processo de embates culturais ao longo da década que desembocam no lançamento do precursor *A margem*² (Ozualdo Candeias, 1967) e, finalmente, rompendo de vez com o Cinema Novo e apontando os novos rumos de uma geração emergente, *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). Essa nova geração de cineastas, descontente com as concessões que o grupo do Cinema Novo fazia ao Mercado para viabilizar suas produções cada vez mais custosas, não apenas demanda a "continuidade de uma estética da violência" (XAVIER, 2012), mas também a incorpora, de modo radical, como princípio temático e formal de seus filmes.

2.1 A moral da violência e o embate entre o Cinema Novo e o engajamento CPCista

A temática da violência percorre um caminho tortuoso de transformações na vida cultural brasileira, que está ligado ao processo de instauração e posterior recrudescimento da Ditadura Militar, até chegar ao modo como a vemos representada no Cinema Marginal. Em 1965, no seu célebre manifesto "A estética da fome", Glauber Rocha chega a definir a violência como a mais nobre manifestação cultural da fome. Ou seja, inicialmente a questão da violência se apresenta ligada à moral revolucionária; à arma do oprimido contra o opressor; do colonizado contra o colonizador.

¹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. Cosac & Naify. São Paulo, 2012. p. 16.

² Fernão Ramos em "Cinema Marginal: a representação em seu limite" afirma que apesar de existir uma clara distância entre *A margem* e os filmes do Cinema Marginal, os próprios cineastas marginais o consideravam como um precursor devido a excessiva presença do lixo e do abjeto no universo do filme. No entanto, ainda faltava ao filme de Candeias um certo cinismo e a vulgaridade característica dos filmes marginais.

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; foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. (ROCHA, 1965)

Nota-se o caráter moral do uso da violência por parte de Glauber Rocha e, conseqüentemente, do Cinema Novo. Esse grupo de cineastas busca justificar a violência caracterizando-a enquanto arma revolucionária, meio pelo qual os explorados e oprimidos libertam-se de seus algozes. É o caso, por exemplo, do assassinato do Coronel por Manoel em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) ou do assassinato do marido pela esposa em *Porto das caixas* (Paulo César Saraceni, 1962).

A violência praticada por ambos se justifica no momento em que eles a utilizam como forma de se libertar de uma situação de injustiça social. Ela vem acompanhada de uma promessa de transformação, de uma redenção em um mundo melhor – sentimento cristalizado pelo canto de Sérgio Ricardo ao final de *Deus e o diabo*, "o sertão vai virar mar e o mar virar sertão".

A violência traz consigo uma carga ideológica daquele período, de esperança nos avanços das reformas de base como uma forma de transformação social e que enxergava no Cinema – assim como nas demais formas de arte – uma posição estratégica para conscientizar e organizar as massas populares, daí a criação de diversos equipamentos de produção e difusão cultural nos primeiros anos da década de 1960, a exemplo do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que, entre outras coisas, foi responsável por produzir filmes basilares do Cinema Novo, como *Cinco Vezes Favela* (1962).

O teatro, o cinema e a música popular – principalmente o primeiro – foram o suporte inicial para um projeto de produção cultural voltado para uma ideia, hoje muito criticada, de revolução política através da "conscientização das massas". [...] As ideias, os discursos e as categorias que o órgão³ reproduzia passaram a ser majoritárias em várias áreas do campo cultural brasileiro. (COELHO, 2010)

Segundo Frederico Coelho, a vida cultural e a produção artística brasileira ao longo da década de 1960 teve como tônica dominante o forte engajamento político-cultural, "determinante para que surgissem os grandes ``movimentos coletivos``"⁴. A leitura teleológica do processo histórico brasileiro, carregada do ideal nacional-desenvolvimentista – fortalecido

³ Coelho se refere ao CPC da UNE.

⁴ COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2010. p. 47.

pelo Governo João Goulart e a ascensão de lideranças de esquerda no cenário nacional, como Miguel Arraes e Leonel Brizola – que pretendia mirar a política e a vida cultural da época rumo ao tão sonhado "primeiro-mundo" define as bases para se fazer cultura no país e cristaliza uma hegemonia do engajamento cepecista na "produção cultural brasileira dita "de qualidade" e apreciada por uma intelectualidade atuante"⁵ nos anos anteriores ao Golpe de 1964.

FIGURA 1 – CARTAZ DE *CINCO VEZES FAVELA* (LEON HIRSZMAN, ET AL., 1962) COM DETALHE DA PARTICIPAÇÃO DO CPC DA UNE



Disponível em: <<https://m.imdb.com/title/tt0055287/mediaviewer/rm4256553985>>

O clima de engajamento, porém, trazia consigo alguns reveses e não agradava a todos. Com o passar do tempo, criou-se uma espécie de "cartilha" do que seria a verdadeira arte "engajada", "popular" e "revolucionária", e aqueles que tentavam fugir do manual queixavam-se da patrulha dos cepecistas e de grupos de esquerda ligados ao Partido Comunista Brasileiro

⁵ COELHO, Frederico. op. cit., p. 73.

(PCB), a qual enxergavam como um obstáculo para a experimentação e o uso de novas linguagens e influências.

Essa insatisfação com a mentalidade de engajamento e as diretrizes da UNE faz com que aflore um sentimento pela superação do modelo cepecista de fazer arte, e o Cinema Novo se torna um dos principais palcos dos debates acalorados que se seguiram até o ano de 1964, com o fim da entidade após o incêndio ocasionado pela Ditadura Militar.

Segundo Cacá Diegues (um dos diretores de *Cinco vezes favela*), durante entrevista a Jalusa Barcelos, em 1994, as queixas após a produção de *Cinco vezes favela* foram tão fortes (tanto por parte dos cineastas quanto dos cepecistas) que a relação se deteriorou imediatamente e ainda durante o primeiro ano de vida do CPC o grupo do Cinema Novo já havia sido expelido dele⁶.

Glauber Rocha, como lhe era de costume, é ainda mais enfático e acusa a esquerda brasileira, e especificamente o CPC da UNE, de possuir uma visão paternalista da cultura, dotada de uma "ingenuidade demagógica". Segundo o diretor, em uma carta escrita para Alfredo Guevara (fundador do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica):

As esquerdas "revolucionárias" do momento defendiam a chanchada, o esclerosado neorealismo, o populismo soviético-socialista e outras alienações provocadas pela colonização cultural. O Centro Popular de Cultura queria nos obrigar a discutir nossos roteiros com um grupo de críticos, escritores, atores e jornalistas que nem entendiam de cinema e eram péssimos profissionais em suas atividades.⁷

O manifesto de Glauber, *A estética da fome*, seria então o marco definitivo de um cinema que inverte a relação da conscientização: não é mais a massa popular que deve ser banhada pela luz da razão do intelectual de esquerda, mas o estado de miséria e violência das massas populares, em sua representação mais crua, é que passa a conscientizar o intelectual. Após 1964, apesar do Golpe Militar, a superação da hegemonia cepecista – não só no Cinema, mas nas artes em geral – abre novos caminhos no campo cultural brasileiro e, conseqüentemente, novas disputas. É o momento, então, do Tropicalismo.

2.2 Batalha de sufixos: Tropicalismo v.s. Tropicália, e o surgimento da Marginalia

O Tropicalismo surge, sobretudo no meio musical, através do contato entre músicos baianos e paulistas a partir de 1965, com o intuito de propor uma renovação estética e temática na produção da música popular brasileira. Os tropicalistas representaram um passo importante

⁶ COELHO, Frederico. Op. cit., p. 87.

⁷ COELHO, Frederico. Op. cit., p. 86.

não só na música, mas na produção cultural brasileira em geral, por movimentar com novos ideais criativos – que não se prendiam, necessariamente, a uma visão totalizante de "povo" e "cultura nacional" – um campo que já estava ficando engessado pela noção de engajamento *versus* alienação.

Apesar de possuir princípios vagos, o Tropicalismo cresce e sua influência ultrapassa o campo musical, podendo ser observada em obras de diferentes meios artísticos, o que o faz ser visto como um movimento de renovação cultural. No cinema, a influência estética do tropicalismo pode ser observada em filmes como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Brasil, anos 2000* (Walter Lima Jr., 1969).

No entanto o Tropicalismo se caracterizaria apenas como um *momento* – com maior repercussão midiática e popular – de um movimento que vinha sendo germinado desde os anos finais da década de 1950: a *Tropicália* (COELHO, 2010). Artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, José Celso Martinez Corrêa, Rogério Duarte, Torquato Neto, entre outros já debatiam a modernidade cultural brasileira e propunham a criação de um novo espaço autônomo de produção artística que prezasse por um radicalismo estético antes de Caetano Veloso e Gilberto Gil estourarem nas paradas musicais com suas canções tropicalistas de certa forma influenciadas pelas ideias desses intelectuais.

Com o crescimento e a popularização do Tropicalismo ao longo do tempo, foi-se criando uma certa reação contrária do grupo inicial da Tropicália que enxergava no Tropicalismo um modismo constituído de estereótipos carnavalescos e tropicais, sem substância concreta e que representava um obstáculo para experimentações mais ousadas. Liderada sobretudo por Hélio Oiticica – influenciado pelo contato com os moradores do Morro da Mangueira e a convivência na Zona Norte carioca a partir de 1964 – e defendida com unhas e dentes por Torquato Neto⁸, a Tropicália busca se desprender cada vez mais do "ismo" e adotar posições radicais (tanto discursivas quanto formais), que apostavam no universo temático ligado à marginalidade social, ao banditismo e à violência cotidiana.

TROPICÁLIA foi e É TROPICÁLIA UMA INVENÇÃO! Certamente nunca um ismo. O que em seguida passou a ser chamado de Tropicalismo é outra história. Seu genial inventor, o maior artista de todos os tempos, Hélio Oiticica, chamou de TROPICÁLIA a esta sua obra que foi uma das estações-limite em sua trajetória, uma ESTAÇÃO PRIMEIRA ao muito que se seguiu.⁹

⁸ Em seu texto "Torquatália III", originalmente publicado no "O Estudo", jornal estudantil de Ivan Cardoso, em 1968, Torquato Neto celebra a Tropicália ao declarar a morte do Tropicalismo: "o tropicalismo está morto, viva a tropicália".

⁹ Luciano Figueiredo, "Língua do Rei", *in: Leia Livros*, setembro de 1983.

Esse movimento foi ganhando tração e influenciando inclusive cineastas como Glauber Rocha (apesar da colaboração não ter vingado durante muito tempo), o que resultou nas filmagens de *Câncer* em 1968, com Hélio Oiticica, Rogério Duarte e moradores do Morro da Mangueira. Até integrantes do tropicalismo musical, saturados pelo modismo, passam a incorporar os ideais da Tropicália em suas canções, com temáticas ligadas à marginalidade e formalmente mais radicais e violentas.

Em 1968 Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes, Tom Zé, Torquato Neto, José Carlos Capinam e Rogério Duprat se juntam para realizar o monumental *Tropicalia ou panis et circencis*, disco que logo na primeira faixa anuncia "já não somos como na chegada" e pinta de sangue e fome suas composições psicodélicas. É possível perceber o esgotamento do Tropicalismo dando lugar a uma "necessidade de violência" presente nas ideias da Tropicália nos meses que se antecedem a 1968 – ano em que é decretado o AI-5, oficializando de vez a violência estatal da Ditadura e acirrando a luta armada em resposta a ela –, como, por exemplo, na entrevista de Caetano Veloso a Zuza Homem de Mello, em que o cantor diz:

Eu, pessoalmente, *sinto necessidade de violência*, acho que não dá pé pra gente ficar se acariciando, me sinto mal já de estar sempre ouvindo a gente dizer que o samba é bonito e sempre refaz nosso espírito. Me sinto meio triste com essas coisas e *tenho vontade de violentar isso de alguma maneira*, é a única coisa que me permite suportar e aceitar uma carreira musical.¹⁰ (grifos meus)

Além de *Tropicalia ou panis et circencis*, 1968 – no campo musical – também é o ano em que Gilberto Gil e Torquato Neto se reúnem para gravar *Marginália II*, música que sinaliza a quebra da visão teleológica pós-golpe ("aqui, meu pânico e glória / aqui, meu laço e cadeia / conheço bem minha história / começa na lua cheia / e termina antes do fim") e desenha o clima de terror de um país assombrado pelas mazelas do terceiro mundo e da repressão do autoritarismo ("aqui é o fim do mundo / minha terra tem palmeiras / onde sopra o vento forte / da fome, do medo e muito / principalmente da morte).

No campo do cinema, esse também é o ano de eventos como as filmagens de *Câncer* (que só viria a ser finalizado em 1972) e do lançamento dos primeiros longas de Rogério Sganzerla (*O bandido da luz vermelha*) e Júlio Bressane (*Cara a cara*), que assimilam e depois castram e rejeitam a herança do Cinema Novo (BERNADET, 1991).

¹⁰ MELLO, José Eduardo de. *Música popular brasileira*. Melhoramentos/USP. São Paulo, 1976. p. 256.

Em suma, 1968 parece ser o ano definitivo para a confluência da Tropicália, em que a radicalidade faz transbordar a violência, a fome e a morte, não por um imperativo revolucionário, mas por um esgotamento de esperanças após quatro anos de ditadura sem perspectivas de melhoras e a beira dos Anos de Chumbo. Um dia antes da instauração do AI-5, no dia 12 de dezembro de 1968, Marisa Alvarez Lima nomeia essa confluência em um artigo intitulado "Marginália – arte e cultura na idade da pedrada". Nasce assim, quase como o último grito de desespero de um afogado, a *Marginália*.

FIGURA 2 – BANDEIRA-POEMA "SEJA MARGINAL SEJA HERÓI" DE HÉLIO OITICICA NO PALCO DO SHOW DE CAETANO VELOSO E OS MUTANTES NO CLUBE SUCATA EM OUTUBRO DE 1968



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IzKROiyMFT0>>

2.3 O Cinema Marginal e Júlio Bressane

No cinema, a Marginália se expressa, sobretudo, no surgimento do Cinema Marginal a partir de uma cisão do Cinema Novo, o qual vivia uma "crise ética" (RAMOS, 2018) decorrente do Golpe de 1964, que interrompeu o *telos* ideológico cinemanovista e trouxe uma falta de esperança no horizonte político e uma descrença no engajamento. Esse sentimento paralisante, de desencanto, pode ser observado em filmes como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1966) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968).

Somado a isso, o Cinema Novo passava por uma encruzilhada econômica. Se no começo da década o lema do grupo era "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", à medida que os anos 1960 chegavam ao fim, ficava cada vez mais difícil comportar os ideais anti-industriais e

os custos de produção cada vez maiores de seus filmes. Por isso, em 1968 Glauber Rocha passa a advogar a favor da conciliação entre o cinema de expressão autoral e uma organização industrial de mercado¹¹.

Isso se reflete na entrada paulatina de membros do grupo cinemanovista no aparelho de financiamento e distribuição do Estado brasileiro, primeiramente na Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC) e depois na Embrafilme¹². Apesar da vontade de manter a "linguagem maldita" do Cinema Novo ao mesmo tempo em que se tentava industrializar a produção, concessões ao Mercado tiveram que ser feitas. Em 1969 Glauber comenta:

Se [o cineasta] quiser fazer testemunhos pessoais, experiências estéticas ou políticas, que rode em 16mm; porque se quiser entrar no mercado de 35mm tem que sofrer os prejuízos inevitáveis disto [...] o cineasta tem que ser homem prático, produtor, distribuidor, não pode ser somente intelectual.¹³

Ainda que a aproximação com o cinema industrial tenha acontecido mais no plano organizacional do que estético das produções (em 69 Glauber Rocha lança *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, e em 70 Ruy Guerra produz o seu *Os Deuses e os Mortos*, por exemplo), os "prejuízos inevitáveis" citados por Glauber geram contradições que quebram a coesão do núcleo central do Cinema Novo, como visto em *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), que foi motivo de polêmica dentro do grupo por ser um filme que explora de forma leve a vida da burguesia na Zona Sul carioca sem um olhar crítico, visando apenas o retorno da bilheteria.

É nesse contexto que surge a ruptura da geração marginal, acusando o Cinema Novo de abandonar seus princípios para aderir ao "cinemão" do Mercado. Cineastas como Júlio Bressane e Rogério Sganzerla assumem, então, uma postura de automarginalização tanto em relação aos aparelhos institucionais do Estado militar quanto ao grupo hegemônico do cinema nacional (COELHO, 2010), principalmente a partir de 1970, com a criação da Embrafilme e a instauração do AI-5, quando a automarginalização deixa de ser apenas uma atitude estética e passa a ser um programa de ação definido – encarnado na criação da Belair.

O Cinema Marginal representa, então, ao mesmo tempo, tanto uma ruptura com o Cinema Novo, quanto uma continuidade por meio da radicalização de alguns de seus princípios iniciais, somado às discussões e ideias decorrentes da Marginália.

¹¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Cosac Naify. São Paulo, 2004. pp 127-50.

¹² PESSOA RAMOS, Fernão. Cinema Novo / Cinema Marginal, Entre Curtição e Exasperação. In: PESSOA RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova história do cinema brasileiro*. Edições SESC, São Paulo, 2018.

¹³ PESSOA RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). op. cit. p. 118.

A "estética da fome" vira a estética do lixo, em filmes que apostam na degradação da imagem, na sujeira estética e na representação de universos violentos e agressivos, distantes de tudo aquilo que é "nobre", fazendo explodir na tela aquilo que Fernão Ramos coloca como uma das características centrais dessas obras: a abjeção¹⁴.

Os filmes marginais são povoados não apenas por personagens abjetos, que não apresentam nenhum grau de altruísmo ou boas intenções, como também por uma "imagética da abjeção"¹⁵. Imageticamente o abjeto se faz presente através do vômito, do sangue, do dilaceramento, da saliva, de alimentos deteriorados, excrementos fecais e, sobretudo, do contato de todos esses elementos com o corpo humano, por vezes representado de forma animalesca, aos berros. O abjeto traz consigo um sentimento de repulsa que faz aflorar outro elemento central do Cinema Marginal, o horror. Segundo Ramos, observa-se que:

O horror "marginal" é inexprimível, *sua motivação transcende a "motivação da ação" situada no universo da representação clássica.* [...] Horror e abjeção coincidem para o estabelecimento de uma forma de relacionamento baseada na "agressão" e supostas expectativas de fruição por parte deste. A relação agressiva com o espectador parece inevitável na medida em que *o autor tende a reproduzir nesta o horror que a proximidade com o abjeto lhe causa.*¹⁶ (grifos meus)

Isto é, o recrudescimento da Ditadura Militar não provocou apenas um clima de desilusão e o surgimento de narrativas antiteleológicas no cinema brasileiro, mas também criou um estado de tensão, terror e paranoia cada vez maior entre os cineastas, que agora viam o perigo e as marcas da violência causadas pelo regime ainda mais de perto. Ainda segundo Ramos, tem-se que:

A tortura física nesta época extravasa o gueto do submundo em que sempre foi praticada e passa a atingir os filhos de uma classe média desiludida. [...] Este clima, em que delírio e realidade muitas vezes se misturam, tem como pano de fundo não tanto a revolta, mas o terror. E dentro deste terror, o horror, principalmente o horror do dilaceramento corporal contido na perspectiva da tortura.¹⁷

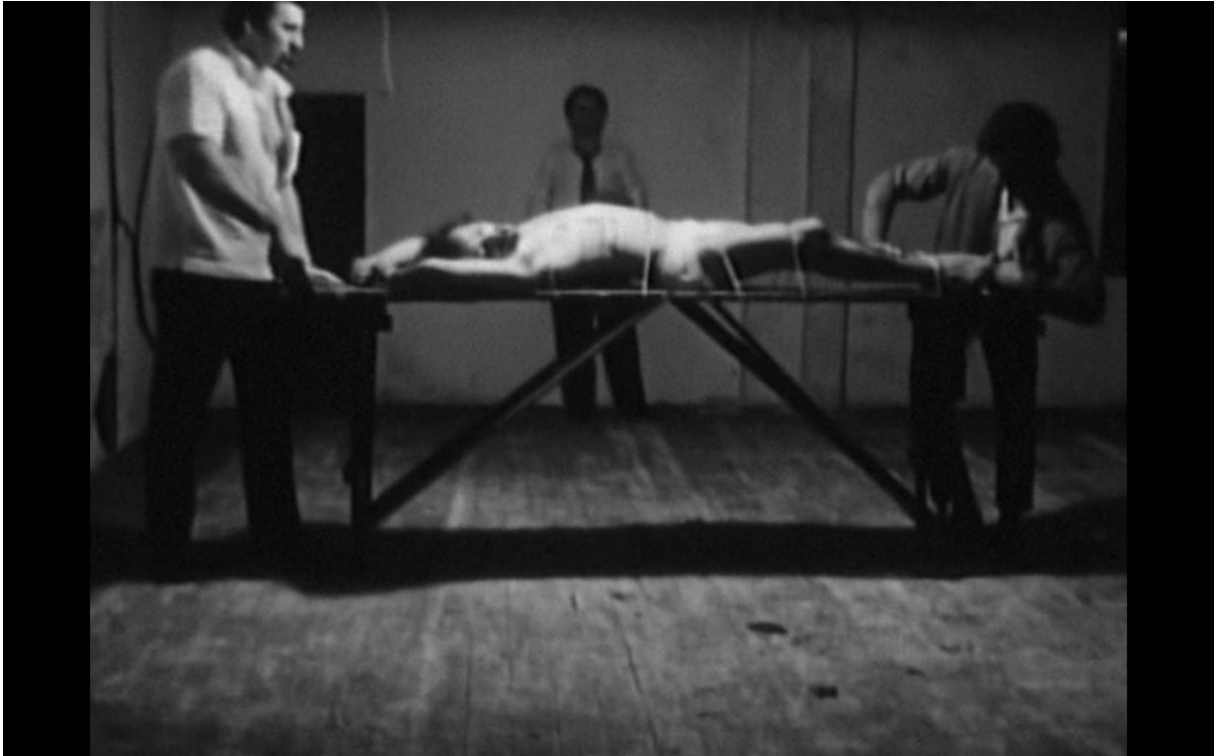
¹⁴ RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.

¹⁵ RAMOS, Fernão. op. cit. p. 116.

¹⁶ RAMOS, Fernão. op. cit. p. 119-121.

¹⁷ RAMOS, Fernão. op. cit. p. 30.

FIGURA 3 – CENA DE TORTURA EM *MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA* FAZ REFERÊNCIA AOS PORÕES DO DOPS



Frame do filme *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969)

FIGURA 4 – CENA REAPROVEITADA DO FILME *A FAMÍLIA DO BARULHO* EM QUE HELENA IGNEZ DERRAMA SANGUE PELA BOCA



Frame do filme *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (Júlio Bressane, 1971)

Esse é o caminho que nos traz até Júlio Bressane, um cineasta que começou sua carreira dentro do Cinema Novo, como assistente de direção de Walter Lima Jr. em 1965, e já no ano seguinte dirigiu seu primeiro projeto, o curta-documentário *Bethânia Bem de Perto*, no qual acompanha a cantora Maria Bethânia, em começo de carreira no espetáculo Opinião. Em 1967, dirigiu seu primeiro longa de ficção, *Cara a Cara*, que fez sucesso no 3º Festival de Brasília, levando o prêmio de Melhor Fotografia (para Affonso Beato) e ganhando uma menção honrosa para a direção.

Dois anos depois, sua filmografia sofre uma mudança radical – afastando-se definitivamente da convenção formal do Cinema Novo e seus dramas sociais, e adotando uma linguagem mais experimental – com os filmes *O Anjo Nasceu* e *Matou a Família e Foi ao Cinema*, ambos rodados em duas semanas, quase ao mesmo tempo. Esses dois filmes fazem parte do pontapé inicial do Cinema Marginal e anunciam o estilo de filmar de Bressane durante os anos seguintes: um cinema cada vez mais experimental, agressivo, de personagens ambíguos e abjetos, temas polêmicos e narrativas antiteleológicas, com baixíssimo orçamento e rodado em curto espaço de tempo.

É nesse mesmo ano em que ele se junta a Rogério Sganzerla, amigo e colega cineasta, e à atriz Helena Ignez em uma "saga delirante"¹⁸ para fundar a Belair Filmes. Críticos à recém criada Embrafilme, decidem fundar sua própria produtora independente, que funcionou de fevereiro a maio de 1970 tendo filmado seis longas durante esse período – *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970); *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970); *Carnaval na Lama* (Rogério Sganzerla, 1970); *Copacabana Mon Amour* (Rogério Sganzerla, 1970); *Barão Olavo, o Horrível* (Júlio Bressane, 1970); *Sem Essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970) – e encerrado suas atividades devido a perseguição da Ditadura, que levou os três ao exílio naquele ano.

No exílio, Bressane chegou a produzir três filmes: *Memórias de um estrangulador de loiras*, *Amor louco* e *Lágrima pantera*. Onde quer que estivesse, Rio de Janeiro, Londres ou Nova Iorque, sempre tinha consigo uma câmera e uma equipe mínima para ajudar a dar vida às suas ideias. Apesar de ter deixado para trás o rótulo de cineasta marginal após a volta ao Brasil, Bressane seguiu com suas experimentações e provocações, mantendo-se distante do cinema comercial.

¹⁸ "Saga delirante" é como Jairo Ferreira define a empreitada de Bressane e Sganzerla no fim da década dos anos 60 e começo dos 70. Segundo o escritor e cineasta, nessa época o autor que preza pela experimentação já está em "plena cultura de resistência" contra um mercado que segue cada vez mais critérios de "viabilidade econômica e rentabilidade do investimento". Ver: FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Max Limonad, São Paulo, 1986. p. 11.

3. MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA (1969)

Depois do sucesso de seu primeiro longa, *Cara a Cara*, Júlio Bressane decide pular fora da esteira cinemanovista e cortar de vez o cordão umbilical que o ligava ao mais importante movimento do cinema brasileiro. Segundo o próprio cineasta, a intenção era fazer um filme "uma oitava acima das tendências mais radicais do Cinema Novo"¹⁹. Com isso, Bressane dá o tom de sua ruptura marginal e prepara *Matou a Família e foi ao Cinema*, filme que integrou a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes de 1970 e, das obras analisadas neste trabalho, foi a única que chegou a ser exibida comercialmente no Brasil.²⁰

Matou a Família e foi ao Cinema começa com dois planos parecidos com os *Screen Tests* de Andy Warhol²¹. Sem som, Márcia (Márcia Rodrigues) e Regina (Renata Sorrah) aparecem em close na frente de uma vegetação densa: a primeira tenta segurar uma postura séria, que é quebrada por risos descontraídos, como se ela estivesse um pouco tensa com a fixação da câmera, que mantém um olhar persistente; já a segunda segura a pose estóica do início ao fim. Os dois planos contrastam entre si e criam uma tensão ambígua que será característica ao longo do filme. Como bem aponta Jean-Claude Bernardet, "disjunção e laconismo radicalizam-se em *Matou a Família e foi ao Cinema*"²².

Com um corte seco, saímos do ambiente bucólico e silencioso para uma rua agitada do Rio de Janeiro, com prédios altos e trânsito barulhento, onde é possível ver um grande *outdoor* que diz "Tudo vai melhor com Coca-Cola". Após a cartela-título, entra em cena a família que dá nome ao filme: durante o almoço, Horácio (Rodolfo Arena) e Amélia (Maria Rodrigues) travam uma discussão por causa de um guaraná, enquanto seu filho (um personagem sem nome, interpretado por Antero de Oliveira) come sem esboçar qualquer reação.

Na cena seguinte, o personagem de Antero de Oliveira aparece deitado em uma cama com uma postura quase infantil, levantando os pés sobre a parede enquanto lê revistas em quadrinhos e fantasia um assassinato com uma navalha – ele passa a lâmina pela língua, olho e garganta, parecendo se deliciar com a própria imaginação. O filme então intercala mais uma vez uma cena de discussão dos pais (agora acerca de um programa de TV) com uma em que o

¹⁹ RAMOS, Fernão. op. cit. p. 95

²⁰ AVELAR, José Carlos. *O cinema feito à margem*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13.2.1971.

²¹ "Screen Tests" é o nome de uma série de retratos em movimento que Andy Warhol realizou entre os anos de 1964 e 1966 com artistas e personalidades da cena cultural de Nova York, em que eles encaram a câmera, em close, durante alguns minutos.

²² BERNADET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1991. p. 53.

filho brinca com a navalha, seguida de um momento em que "Antero"²³ despeja colírio nos olhos. Bernadet comenta esse contraste entre o ensaio do assassinato com a navalha e a utilização do colírio, que remete a uma ideia de purificação:

A navalha no olho remete a cinema, agressão visual, perda da vista. *É uma imagem de castração*, que se opõe à do colírio. Essas duas cenas contraditórias contidas na mesma sequência do assassinato dos pais sugerem a tensão na qual se dá a criação cinematográfica: entre a vida e a morte, *entre a castração e a realização*.²⁴

Apesar de, em seu texto, Bernadet se referir aos estudos de Freud sobre cegueira e escopofilia²⁵, é possível atribuir esse símbolo de castração à imagética da abjeção desenvolvida por Fernão Ramos. Ao comentar o filme *Piranhas no Asfalto* (Neville d'Almeida, 1971), Ramos pontua:

Cenas de *castração*, torturas, berros histéricos, frases sem nexos, sangramentos abundantes, vômitos, percorrem o filme de ponta a ponta *acentuando sobremaneira a atração da câmera sobre o abjeto e o aversivo*.²⁶

Logo, o contraste entre navalha/morte/castração e colírio/vida/realização nos remete não só à tensão da criação cinematográfica, como também a uma característica central do Cinema Marginal: a dialética entre a "curtição" e o "horror", que se expressa na imagem abjeta. Ainda segundo Ramos, a narrativa marginal apresenta:

Um mundo ficcional que alterna entre a "*curtição*" e o "*horror*", mas tendo sempre como referência a própria classe-média, os próprios produtores dos filmes, seus terrores, suas angústias e prazeres. Estes últimos (os prazeres), assim como os primeiros (os terrores), são completamente libertos e *explodem com violência nas telas. Constituem esses termos a antinomia básica do Cinema Marginal*.²⁷

É chegado, então, o momento de "explodir com violência" os prazeres e os terrores em tela. O assassinato da família acontece em um plano sequência que começa com um close de um quadro de Jesus Cristo pendurado em cima da porta pela qual "Antero" entra e se posiciona

²³ Como o personagem interpretado por Antero de Oliveira não possui um nome, tomei a liberdade de utilizar a mesma convenção de Jean Claude-Bernadet em *O Vôo dos Anjos* para me referir a ele pelo nome do ator entre aspas.

²⁴ BERNADET, Jean-Claude. op. cit. p. 85. (Grifos meus).

²⁵ Freud usa o termo escopofilia para se referir ao "*voyeurismo*", uma parafilia (anteriormente chamada "perversão") que se traduz na obtenção de prazer através da observação, em geral, de atos sexuais.

²⁶ RAMOS, Fernão. op. cit. p. 101. (Grifos meus).

²⁷ RAMOS, Fernão. op. cit. p. 31. (Grifos meus).

atrás de seu pai, que está sentado no sofá. Em *off*, ouvimos o programa ao qual o pai assiste, um personagem anuncia um truque de mágica – "reparem só esta moeda, vou atirá-la para o ar e vejam o que irá acontecer" – então, com um movimento rápido e leve, "Antero" corta a garganta do pai e, mais uma vez em *off*, o personagem da TV completa, como quem comenta o assassinato: "vocês gostaram?". "Antero" atravessa a sala e sai de quadro, onde, no extra-campo, realiza o assassinato da mãe, denotado através de um grito estridente.

É oportuno notar algo que será recorrente ao longo dos assassinatos presentes no filme, o ato em si é tratado como um gesto banal (às vezes até sem necessidade de ser mostrado, como a morte da mãe), o interesse se encontra, por outro lado, nos objetos causadores da violência e suas marcas resultantes. Assassinada a família, "Antero" limpa a navalha no braço de uma poltrona, deixando uma espessa mancha de sangue, que pinga enquanto a câmera se aproxima e fixa-se na imagem abjeta, permanecendo durante alguns segundos até o fim da cena.

Em um mesmo plano, a câmera começa encarando a imagem da salvação – um Cristo reflexivo no alto de uma montanha erma, observando a imensidão enquanto parece carregar a culpa do mundo nas costas –, negando-a através do movimento, e percorrendo, sem culpa, uma trilha de violências até encontrar seu propósito – a abjeção – onde permanece como que atraída por um ímã. A cena vai "da promessa de felicidade à contemplação do inferno", ou, como também aponta Ismail Xavier, "do ícone de uma ordem moral à sua transgressão"²⁸.

Não obstante, essa ordem moral (católica) também é causadora de uma série de violências que serão visitadas ao longo do filme, através de opressões geracionais (conflito entre mãe e filha), patriarcais (feminicídios), sexuais (homofobia) e, indiretamente, de constantes citações sobre a Madre Superiora que aterrorizava a infância de Márcia e Regina.

²⁸ op. cit. p. 213.

FIGURA 5 – QUADRO DE JESUS CRISTO NO COMEÇO DO PLANO SEQUÊNCIA EM QUE "ANTERO" MATA OS SEUS PAIS



Frame do filme *Matou a Família e foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969)

FIGURA 6– MANCHA DE SANGUE NO FINAL DO PLANO SEQUÊNCIA EM QUE "ANTERO" MATA OS SEUS PAIS



Frame do filme *Matou a Família e foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969)

Aos oito minutos de filme, após matar sua família, "Antero" põe fim a profecia do título e vai ao cinema assistir "Perdidas de Amor", onde reencontramos Márcia e Regina. Esse duplo movimento – primeiro de entregar um acontecimento no nome do filme, e segundo de frustrar as expectativas do espectador com sua concretização antes dos dez minutos iniciais – faz parte do caráter antiteleológico da narrativa marginal. Segundo Ismail Xavier, "não há progresso, no sentido mais fundo, nessa experiência desenhada em *Matou a família*, só repetição e morte"²⁹. É isso que o filme apresenta a partir de agora, uma constelação que gira em torno de um só eixo: a morte. Ou, como coloca Bernardet, "uma série de *variações* em torno de temas recorrentes".³⁰

Márcia é uma jovem de classe média, dona de casa e entediada com a vida ao lado de seu marido, que dá mais atenção às suas armas do que a esposa. Na primeira cena de "Perdidas de Amor", os dois estão em um amplo jardim e ele exclama, enquanto pratica tiro ao alvo, "fantástico! Eu não errei uma, viu, Márcia?". Ela não responde.

Márcia aproveita uma viagem do marido para subir a Serra Fluminense e passar alguns dias sozinha em uma casa de campo. Porém, sua mãe, preocupada com o casamento da filha, pede a sua amiga, Regina, para encontrá-la e convencê-la a não desistir do marido. A cena é filmada em um único plano, estático, que enquadra Regina entre a moldura de uma porta e, mais uma vez, deixa a figura de uma mãe fora de campo. Na cena seguinte, há novamente um uso do extracampo, dessa vez de forma mais exacerbada. Márcia está na cozinha com Maria (sua empregada), ela dispensa seus trabalhos e as duas saem de quadro – a câmera permanece estática – e conversam com Seu Antônio (outro empregado), que também é dispensado; Márcia então volta ao quadro, rapidamente pega uma cesta, e sai novamente – a câmera permanece sem se mover, é possível escutar apenas o som de uma torneira aberta, a qual, após alguns segundos, Márcia entra em quadro, mais uma vez, para fechá-la e encerrar o plano. Bernardet classifica a cena como "uma das mais brilhantes do cinema brasileiro", segundo ele:

[a cena] diz muito menos que Márcia faz isto ou aquilo, do que: sinta o espaço off, sinta como se *tensiona* o campo visível, sinta a imantação do invisível, *inquieta-se com esse espaço ao qual nunca terá acesso* e que nunca será preenchido.³²

²⁹ XAVIER, Ismail. op. cit. p. 216.

³⁰ BERNADET, Jean-Claude. op. cit. p. 55.

³¹ Bernardet elenca: "o casamento como fracasso [...]; o relacionamento lésbico [...]; a morte dos pais [...]; o suicídio [...]; o assassinato de mulheres por um marido ou outro homem [...]; a organização simétrica".

³² BERNADET, Jean-Claude. op. cit. p. 71. (grifos meus).

Pode-se observar que o estilo disjuntivo e lacônico não está presente apenas na estrutura narrativa, mas também na mise-en-scène, na forma como Bressane filma (ou deixa de filmar) o espaço e os personagens em quadro (ou fora dele). Em texto, esse estilo se traduz na frase de Dom Hélder Câmara citada por Regina em uma cena na metade do filme – "perguntaram a Dom Hélder sobre a situação brasileira. Resposta: a situação brasileira eu sei, tu sabes, ele sabe, nós sabemos, vós sabeis, eles sabem.". Bressane provoca, joga, tensiona o espectador com informações escassas e desconexas para que este deixe a passividade e inquiete-se com o quebra-cabeça e a abjeção posta em tela.

Essa postura de embate entre autor/obra e público era recorrente à época, principalmente nos espetáculos do Teatro Oficina, que, assim como o Cinema Marginal, estava inserido na cultura da Marginália.

O Oficina ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64. Em seu palco essa desagregação repete-se ritualmente, em forma de ofensa. Os seus espetáculos fizeram história, [...] ligavam-se ao público pela *brutalização*, e não como o Arena, pela simpatia; e seu recurso principal é o *choque profanador* e não o didatismo.³³

Assim como José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina na época, Bressane também recusa o didatismo e aposta na brutalização e no choque profanador.

De volta ao filme, após uma série de atividades a sós – como cantarolar Beatles na borda da piscina, colher flores e ler um livro – Márcia finalmente encontra Regina em sua casa de campo. Bressane apresenta três cenas (uma delas, mais uma vez, usando o recurso do espaço extra-campo, com Regina fora de quadro) em que as personagens conversam sobre o casamento de Márcia e a infância juntas, para então cortar e apresentar uma história completamente nova – um dos quatro fragmentos que entrecortam "Perdidas de Amor".

Este primeiro fragmento se inicia com uma cena similar a do assassinato da família no começo do filme. Em um plano sequência, reforçando a relação entre violência e imaginário cristão, mais uma vez a câmera começa em uma imagem religiosa (nesse caso, a Santa Ceia, momento no qual Jesus confessa a seus apóstolos conhecimento sobre a traição que irá sofrer) e em seguida revela os elementos dispostos no espaço (um barraco de subúrbio): uma mulher deitada no sofá tem o braço cheio de sangue pendendo no chão; ao seu lado, um homem (também interpretado por Antero de Oliveira), sentado numa poltrona, olha fixamente o chão

³³ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2009. p. 85. (grifos meus).

enquanto segura uma faca ensanguentada; das janelas e da porta, um grupo de crianças assustadas encaram a câmera ao observar a cena.

FIGURA 7 – SANTA CEIA NO COMEÇO DO PRIMEIRO FRAGMENTO



Frame do filme *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969)

FIGURA 8 – MULHER MORTA NO PRIMEIRO FRAGMENTO



Frame do filme *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969)

FIGURA 9 – CRIANÇAS OBSERVAM A CENA NO PRIMEIRO FRAGMENTO

Frame do filme *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969)

FIGURA 10 – SANGUE NO CHÃO AO FINAL DA CENA NO PRIMEIRO FRAGMENTO

Frame do filme *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969)

Enquanto a câmera percorre o ambiente em um movimento circular, o homem repete, em tom de lamento, "matei por amor", e a marchinha de carnaval "Vejo Amanhecer" de Noel Rosa e Ismael Silva entoando os seguintes versos: "esperança nos ilude / ajudando a suportar / do destino o golpe rude / que eu não canso de esperar / [...] / já não durmo, já não sonho / de pensar, fugiu-me a paz / no passado tão risonho / que não volta nunca mais". É interessante notar como essa estrutura – o plano alongado que insiste na imagem abjeta e o contraste com a música carnavalesca – é repetida nos demais fragmentos presentes ao longo do filme.

O segundo fragmento apresenta duas jovens (também interpretadas por Márcia Rodrigues e Renata Sorrah, apesar de diegeticamente mais novas) que vivem um caso de amor secreto, elas são repreendidas por uma mãe homofóbica e decidem matá-la. O plano do assassinato dura pouco mais de 2 minutos e mostra a personagem interpretada por Márcia Rodrigues enforcando e batendo a cabeça da mãe contra o chão, enquanto esta grita e balança os braços desesperadamente; mais atrás, a personagem de Renata Sorrah limpa as unhas, em um gesto cínico de banalidade. Dessa vez a marchinha de carnaval é "Minha Terra Tem Palmeiras", cantada por Carmen Miranda, que evoca a memória da "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias³⁴ e adiciona o verso "oh, que terra boa pra se farrear!".

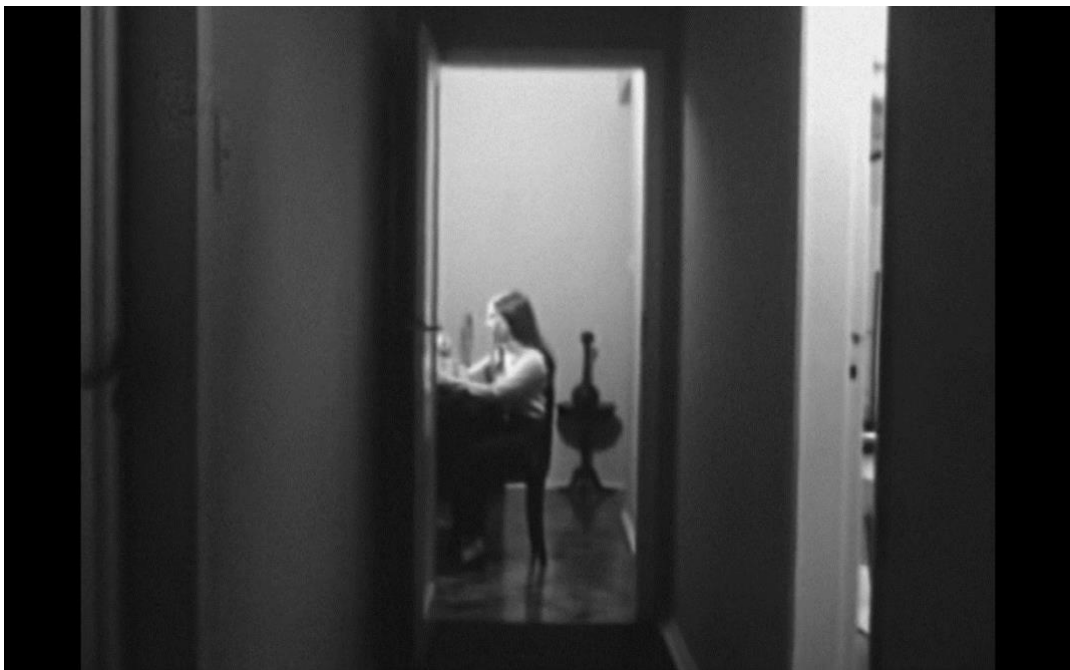
A câmera filma as três personagens em plano aberto e faz um súbito *dolly out* no momento em que surge a voz de Carmen Miranda na banda sonora, revelando um corredor escuro que emoldura as personagens em uma composição similar a da cena em que Regina conversa com a mãe de Márcia no começo de "Perdidas de Amor". O espelhamento das composições e a repetição das atrizes permite uma relação entre as cenas, pois se antes a figura da mãe castradora (que quer obrigar a filha a permanecer em um casamento infeliz, no primeiro caso, e que quer impedir o amor da filha, no segundo) estava simbolicamente morta através da sua exclusão do quadro, agora o seu assassinato acontece de modo literal e à olhos vistos, como forma de vingança.

³⁴ Carmen Miranda repete o famoso verso de Gonçalves Dias "Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá" e adiciona outras iguarias brasileiras como "pitanga, cajá-maga e cambucá" e também "loirinhas" e "moreninhas chocolat".

FIGURA 11 – ASSASSINATO DA MÃE NO SEGUNDO FRAGMENTO

Frame do filme *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969)

FIGURA 12 – REGINA CONVERSA COM A MÃE DE MÁRCIA (OFF)

Frame do filme *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969)

Já o quarto fragmento (o terceiro será comentado separadamente, pois foge a lógica dos outros) se assemelha muito ao primeiro – novamente um personagem interpretado por Antero de Oliveira comete um assassinato "por amor" – mas dessa vez é apresentado ao espectador todo o desenrolar e não apenas o fato já consumado. Em plano sequência, o novo personagem

de Antero de Oliveira chega bêbado em casa (novamente no subúrbio) e briga com sua esposa, que já não aguenta mais a bebedeira do marido e ameaça deixá-lo ("eu arranjei quem me sustente"). Em off, um choro de bebê acompanha a cena. O personagem de Antero, então, saca um revólver e atira contra sua esposa, que cai no chão e grita de dor. O choro do bebê continua até que o homem aponta a arma para fora de campo, atira novamente, e subentende-se a morte da criança.

Em silêncio, a câmera vagueia pelos elementos abjetos do crime: as manchas de sangue no lençol que cobre o berço do bebê; a mulher morta no chão; o personagem de Antero sentado, em posição similar à do primeiro fragmento, com a arma na mão. Começa a tocar "Rasguei Minha Fantasia", de Lamartine Babo, que diz: "fiz palhaçada o ano inteiro, sem parar! / dei gargalhada com tristeza no olhar / [...] / tentei chorar / ninguém no choro acreditou / tentei amar / o amor não chegou / a vida é assim! / a vida é assim!" e, então, o personagem de Antero de Oliveira levanta-se e, ainda segurando a arma, dança com os braços estendidos e sorriso no rosto, como se estivesse em um baile de carnaval.

FIGURA 13 – O PERSONAGEM DE ANTERO DANÇA AO SOM DA MARCHINHA



Frame do filme *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969)

É oportuno destacar como tanto Ismail Xavier³⁵ quanto Jean Claude-Bernardet³⁶ comentam sobre a construção de uma estrutura em ecos presente em *Matou a família*, que fica muito evidente no modo como esses fragmentos se relacionam. Apesar de não haver nenhuma ligação de trama entre eles, a repetição do tema e da forma faz com que os episódios conversem e criem uma unidade narrativa dentro do filme.

Para além disso, a reiteração dos crimes, somado às músicas carnavalescas, transforma o que seria um ato individual em um *zeitgeist*³⁷ da violência, uma atmosfera de mal-estar representada no contraste entre o horror e a farra, que nunca avança para um caminho de libertação, mas, pelo contrário, insiste em se repetir como um pesadelo. Ismail Xavier comenta que:

a violência ganha sua conotação insólita na medida em que o vácuo criado pela ausência (relativa) da exposição de motivos vem se preencher por essa ordem formal de repetições, que dá uma conotação de cerimônia à transgressão. [...] Não nomeada, tal ordem parece transcender cada cena particular e cria uma atmosfera de agonia que desautoriza o eixo moral [...] e o eixo das explicações causais mais à mão. [...] Esse ultrapassamento dos recursos à mão é um dado central para a experiência de choque desejada [...]. Expressa, sem julgamento, o caráter inelutável de um mal-estar, que, apesar do lance catártico, se repõe e retorna praticamente nos mesmos termos.³⁸

Levando em consideração que as cenas de violência em *Matou a família* transpassam o clima de perseguição, terror e paranoia do Brasil pós AI-5³⁹, esses fragmentos funcionam praticamente como o retorno, em diferentes máscaras, de uma realidade recalcada⁴⁰ que só é acessada frontalmente no terceiro episódio, ainda que de forma lacônica. O filme se comporta como se o *zeitgeist*, a característica violenta e autoritária da sociedade brasileira, envolta em todas as suas contradições, chegasse em um nível tão extremo ao ponto de escorrer por todos os poros.

Após citar Dom Helder à beira da piscina, em um casamento exemplar entre o laconismo estético do cinema moderno brasileiro e a impossibilidade de denúncia direta à ditadura, através de um jogo de cartas marcadas ("eu sei, tu sabes, eles sabem..."), Regina e Márcia performam uma sequência musical, dançando e tocando instrumentos invisíveis ao redor da casa, até

³⁵ op. cit. p. 212.

³⁶ op. cit. p. 56.

³⁷ Palavra alemã que significa "espírito do tempo".

³⁸ XAVIER, Ismail. op. cit. p. 216.

³⁹ PESSOA RAMOS, Fernão. Cinema Novo / Cinema Marginal, Entre Curtição e Exasperação. In: PESSOA RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova história do cinema brasileiro*. Edições SESC, São Paulo, 2018. p. 186.

⁴⁰ Freud define o recalque como uma censura do Superego, um mecanismo de defesa que suprime partes da realidade que representam uma ameaça à consciência.

entrarem atrás de uma cortina como quem sai de cena pela coxia. O filme corta e joga o espectador dentro de uma sala escura (possivelmente um porão da ditadura) onde um homem seminu (mais uma vez interpretado por Antero de Oliveira) é torturado⁴¹. É possível escutar um som abafado de carros e buzinas em off.

Na cena mais crua e frontal de todo o filme os torturadores (por vezes nas sombras ou fora de quadro) queimam charutos, realizam choques elétricos, espancam e introduzem um pedaço de madeira no ânus do homem enquanto o culpam por estar sendo torturado ("vocês que pediram"), se vangloriam ("nós seremos reis!") e demandam que ele fale algo. O homem, no entanto, nunca fala. É possível subentender que esse personagem faz parte de um grupo maior (ao culpá-lo pelo sofrimento, um dos torturadores usa o plural) e não fala para não entregar seus camaradas. No entanto, se levarmos em consideração o caráter lacônico, já explicitado, é possível afirmar que o silêncio do homem – assim como as frases, que beiram o abstrato, dos torturadores – faz parte de uma característica central do Cinema Marginal apontada por Fernão Ramos:

A representação marginal parece poder acreditar na expressão de sentimentos extremos sem o intermédio da articulação do concreto em linguagem. [...] Trata-se de um trabalho mimético que tenta nos remeter a um "espaço" inacessível à palavra ou à imagem articulada. [...] A expressão pura é o que se almeja no horizonte. O discurso clássico que "nomeia" deve ser abandonado para que se possa atingir o universo dos extremos [...]. Este universo é fugaz e existe somente enquanto tensiona, dilacera e fragmenta o *médium* utilizado para exprimir.

A dimensão do horror e do abjeto explode, então, na tela em toda sua intensidade.⁴²

Ou seja, na medida em que adota um estilo disjuntivo e recusa a formação de sínteses, tudo o que resta ao filme é o choque, a imagem crua em sua forma mais extrema, a qual a câmara de Bressane é atraída e se aproxima sem rodeios, fixando-se repetidas vezes durante a cena como um disco que acaba de travar em uma nota específica e irá se repetir exaustivamente, impedindo a conclusão da canção. Mais uma vez, o fim do telos.

Em sua nova história do cinema brasileiro, Ramos usa a figura do disco riscado como metáfora⁴³, mas ela aparece literalmente ao final de *Matou a família*. Após finalmente expressarem o amor uma pela outra e realizarem uma espécie de farra regressiva de expurgação,

⁴¹ Ver figura 3.

⁴² RAMOS, Fernão. op. cit. p. 113.

⁴³ PESSOA RAMOS, Fernão. Cinema Novo / Cinema Marginal, Entre Curtição e Exasperação. In: PESSOA RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova história do cinema brasileiro*. Edições SESC, São Paulo, 2018. p. 185

com flores no cabelo e tiros para o alto, Márcia e Regina realizam um duplo assassinato consentido. Depois que Regina dispara o tiro final e alveja Márcia, há um corte que insere uma cena das duas deitadas em uma cama trocando carícias, como se, agora na morte, elas estivessem enfim livres para realizar seus desejos.

É então que começa a tocar a balada de Roberto Carlos, "Ninguém Vai Tirar Você de Mim", e o filme retorna à cena da farra, com Márcia deitada sobre os degraus da escada com os braços abertos, em alusão à imagem de Jesus Cristo crucificado, símbolo de sacrifício e libertação. A cena ainda perdura, com a câmera insistindo na imagem abjeta, como já é característico do filme.

FIGURA 14 – MÁRCIA MORTA



Frame do filme *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969)

É nesse momento em que a canção trava e repete várias vezes o trecho "em te perder". Se nos 3 fragmentos anteriores as marchinhas de carnaval entram com o papel contrastante, de representar a utopia da festa coletiva⁴⁴, promessa de liberdade frente o ato catártico de cada assassinato, dessa vez a balada de Roberto Carlos desempenha um papel complementar ao que está posto em tela. No momento em que trava a canção, o filme declara a vitória do cinismo e

⁴⁴ XAVIER, Ismail. op. cit. p. 216.

reconhece que a promessa de felicidade anterior fora apenas um trágico vislumbre fadado a nunca se concretizar plenamente.

4. CUIDADO, MADAME (1970)

Para além da agressão – que está ligada ao abjeto e ao horror – Fernão Ramos destaca outra característica estilística na construção do universo ficcional marginal, a curtição – que se relaciona com uma postura lúdica da narrativa – e liga as duas ao "avacalho"⁴⁵, que funciona como estrutura básica desse cinema. É sobre esses alicerces que o Cinema Marginal constrói (e destrói) seus mundos, com o intuito constante de carnavalizar a ordem e inverter as estruturas que moldam a sociedade. Segundo Ramos, nos filmes marginais:

Cenas de inversão de papéis, as transformações bruscas, ou, para utilizarmos um termo de Bakhtin, "os ritos de destronização", são significados em diversos filmes sob as mais diversas formas. [...] A "profanação" avacalhada da ordem vigente, e o posterior "entronizar" da atitude excêntrica e seus agentes, permite uma reinversão de atitudes onde "aquilo que é normalmente reprimido no homem se abre e se exprime sob uma forma concreta".⁴⁶

A primeira cena de *Cuidado, Madame* é bastante ilustrativa nesse sentido. O pé de uma mulher pisa em uma mão masculina, que se estende, morta, sobre o chão. Em *off*, um homem anuncia: "lá em cima, o Corcovado com o Cristo de braços abertos" e repete "a empregada matou minha mulher a facadas. A empregada matou minha mulher. E agora? Eu sou um viúvo, fracassado. O Brasil é mesmo uma terra abençoada."⁴⁷ enquanto a mulher despe-se de sua sandália e utiliza os dedos do pé para cutucar, beliscar, levantar e chutar a mão já sem vida. A inversão das estruturas e dos papéis, se dá, em um primeiro grau, de forma mais concreta, na narração do homem, anunciando a revolta da empregada contra sua patroa; uma revolta de classe, mas também de gênero, se levarmos em consideração que o corpo morto no chão é de um homem e não o da mulher sobre a qual a narração fala.

Por outro lado, em um grau mais abstrato, há uma sobreposição da ordem dos sentidos sobre a ordem da razão. Se *Cuidado, Madame* é um filme de luta de classes que rejeita a racionalidade sociológica (GUIMARÃES, 2018, p. 20) então esta primeira sequência exprime

⁴⁵ Segundo Ramos, a icônica frase "quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha" presente em *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, sintetiza o modo de pensar dos personagens e o funcionamento da ordem do mundo no Cinema Marginal.

⁴⁶ RAMOS, Fernão. op. cit. p. 128. Grifo meu.

⁴⁷ Este monólogo faz referência a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade – escrita em 1933 e encenada, pela primeira vez, por Zé Celso em 1967 no Teatro Oficina – quando, no 2º ato, o personagem de Belarmino, um coronel entreguista, exalta a beleza natural do Rio de Janeiro. Oswald de Andrade, cuja estética antropofágica e a abordagem irônica de temas sociais fazia parte do movimento modernista, influenciou o surgimento da Tropicália e os filmes marginais. Ver: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. Companhia das Letras, São Paulo, 2021. p. 45.; XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. In: ALCEU - v.6 - n.12 - p. 5 a 26 - jan./jun. 2006.

bem essa característica ao deixar inanimada uma mão, membro mais próximo ao cérebro, capaz de construir, escrever e realizar tarefas complexas, enfim, símbolo da racionalidade; ao passo em que transfere suas funções, como erguer e manipular objetos, para um pé, membro – literalmente – inferior, sujo e menos articulado, que torna-se responsável por agredir a mão. O império da razão cai por terra e os impulsos tomam conta.

O avacalho rejeita a lógica das coisas em favor das sensações, do impulso, de um comportamento quase animalesco dos personagens – manipular objetos com os pés é um hábito, por exemplo, dos macacos – que é mais uma característica da imagem abjeta (RAMOS, 1987, p. 117). A inversão se torna completa quando a empregada retira sua sandália e, após o corte, em um plano sequência que começa com um close de um revólver e uma faca (possivelmente as armas do crime), ela aparece completamente nua, despida de suas roupas e – consequentemente – de uma suposta civilidade, enquanto domina livremente o ambiente da madame, comendo (e sujando-se com) a sua comida e cheirando suas roupas.

FIGURA 15 – SEQUÊNCIA INICIAL EM QUE O PÉ AGRIDE A MÃO



Frame do filme *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970)

Se "*Cuidado, Madame* é luta de classes", como afirma o próprio Bressane⁴⁸, então o sentimento reprimido pelo homem (no caso, as empregadas protagonistas do filme) é o ódio de

⁴⁸ BRESSANE, Júlio. *Cuidado, Madame*. Web-revista A. 15 dez. 2014. Disponível em <https://cagueipraintencaodoartista.wordpress.com/2014/12/15/cuidado-madame1970-julio-bressane/>

classe, e a sua expressão mais concreta se dá através dos assassinatos das madames abastadas. Esse ódio de classe "avacalhado" fica explícito, sobretudo, em uma cena⁴⁹ em que, nua, a empregada interpretada por Maria Gladys delicia-se ao cortar o corpo ensanguentado (também nu) de sua patroa, que respira exaustivamente e questiona o motivo do assassinato, ao que a empregada laconicamente responde "eu vim de um lugar, madame, onde gente morre de fome".

É interessante notar como essa frase é dita em tom irônico, alongando a sílaba tônica da palavra "fome", e com um riso no final, como uma chacota e não uma denúncia do subdesenvolvimento terceiro-mundista, pois apesar do caráter nitidamente classista, o filme não apresenta em momento algum uma perspectiva de transformação da sociedade, como seria de se esperar, por exemplo, em uma obra do Cinema Novo. Aqui, a Revolução está, se não fora, ainda muito distante no horizonte.

A "fome" ainda volta a aparecer uma outra vez, em uma cena mais adiante, composta de um longo plano sequência que se inicia com um close de uma página de jornal ensanguentada em que se lê a manchete "a fome ainda é o maior problema", onde a câmera permanece por cerca de trinta segundos até planar pelo ambiente (o terraço de um apartamento), vislumbrando as empregadas por entre o reflexo do prédio vizinho – dessa vez Maria Gladys está acompanhada por uma das personagens interpretadas por Helena Ignez – até revelar, por detrás de uma parede, o corpo sujo de sangue de uma madame em uma posição muito similar a de Márcia na cena final de *Matou a Família*, simulando a crucificação de Cristo⁵⁰.

A personagem de Gladys comenta, em tom de deboche, que a patroa "encheu o saco" durante dois meses e então sai de cena, deixando a câmera "descritiva" (RAMOS, 1987, p. 138) de Bressane, agora transformada em um câmera-corpo necrófila (GUIMARÃES, 2018, p. 20), livre para explorar a imagem abjeta e passar o resto do plano (1 minuto e 30 segundos) passeando pelo corpo da madame assassinada, indo e voltando sobre seus membros, de forma vampiresca, alimentando-se daquele sangue, como se a luta de classes também lhe pertencesse (BRESSANE, 2014) e, nessa terra "onde gente morre de fome", o único alimento possível fosse o sangue, as tripas e as vísceras da classe dominante.

⁴⁹ Com início aos 13 minutos e 30 segundos.

⁵⁰ Revolta também contra a estrutura e a moral cristã da sociedade, atrelada à burguesia e o capital.

FIGURA 16 – PLANO SEQUÊNCIA DO JORNAL ENSANGUENTADO À MADAME ASSASSINADA

Frame do filme *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970)

Porém, todo esse ódio de classe, essa revolta que resulta nos assassinatos, parece encontrar um fim em si mesmo. É interessante notar como *Cuidado, Madame*, das obras aqui analisadas, é a que deixa mais aparente a relação umbilical do Cinema Marginal com o Cinema Novo ao mesmo tempo em que a rejeita. Se por um lado, o filme parece ainda trazer consigo a herança da violência como a "mais nobre manifestação cultural da fome" (ROCHA, 1965) através das cenas descritas anteriormente, por outro, ele aparenta estar mais interessado no ato de violência em si do que na força transformadora dessa ação.

Para Bressane, uma estética da violência antes de ser revolucionária é primitiva⁵¹, e é nesse primitivismo que ele concentra sua atenção, não com uma perspectiva de conscientizar o público de sua própria miséria – até porque a racionalidade que produz essa consciência, capaz de gerar o telos revolucionário, já não existe mais – mas de chocá-lo frente ao abismo de sua existência.

Na Belair, as pessoas estão, pela pobreza existencial e material, inseridas no mundo. [...] Pela falta de sentido, os boçais do cinema marginal estão no mundo mais do que nunca. Se fundem ao mundo, dele tiram proveito, por ele são violentados. [...] Em *Cuidado, Madame* as classes estão em polvorosa, se digladiando como animais, transbordando seus domínios próprios com os interesses de classe, com o líquido rubro da parcialidade política. As pessoas são o que são, mas no mundo, e não fora dele.⁵²

Em *Cuidado, Madame*, essa fusão que insere os personagens no mundo se dá, sobretudo, nas cenas em que as empregadas perambulam pelas ruas do Rio de Janeiro. Por vezes, o "gesto incessante de filmar" de Bressane (FOSTER, 2020, p. 315), traduzidos nesses enormes planos

⁵¹ Invertendo a frase de Glauber Rocha em *Uma Estética da Fome*, que diz: "uma estética da violência, antes de ser primitiva é revolucionária.

⁵² BRESSANE, Júlio. op. cit.

sequência, lembra os filmes do Primeiro Cinema e suas sinfonias urbanas ao colocar as protagonistas em segundo plano e se encantar pelo ambiente carioca e seu fluxo urbano. Esses momentos também ajudam a construir o caráter antiteleológico da narrativa e contribuem para a sensação de falta de sentido em relação às ações das empregadas, visto que eles nunca avançam a trama, não apresentam nenhuma consequência de fato e nem desenvolvem as personagens para além do que já estava posto.

Ao comentar o próprio filme, Bressane compara suas personagens com as de Michelangelo Antonioni e Jim Jarmusch, como se elas fossem dotadas de uma característica em comum, uma crise existencial que as faz cair da "árvore da narrativa linear" (BRESSANE, 2014) e vagar pelo mundo sem um propósito definido, mudando seu destino a medida em que os ventos sopram. Porém, existe uma diferença essencial entre o existencialismo das personagens de *Cuidado, Madame* e os personagens de *A Aventura e Estranhos no Paraíso*, por exemplo. Enquanto no filme de Antonioni os personagens são burgueses acometidos pela dúvida do que fazer com aquilo que são a medida em que deambulam por um cotidiano tedioso, e no filme de Jarmusch os personagens estão muito ocupados com a busca de prazer para sequer se perguntar o que são, em Bressane as personagens são acometidas de um "existencialismo materialista" (BRESSANE, 2014) exatamente por saber o que são: brasileiras miseráveis; e o que fazer: eliminar as patroas que as oprimem.

Para um existencialismo materialista, como queria Sartre (que veio ao Brasil), por sua vez, não importa aquilo que fizeram de nós (como querem behavioristas sociais) e nem aquilo que fazemos de nós (como querem idealistas burgueses), mas aquilo que fazemos do que fizeram de nós.⁵³

A crise existencial surge no momento em que, mortas as madames, conquistado o objetivo, o *status quo* permanece o mesmo, as personagens ainda estão presas no mundo que as violenta, os aparelhos repressivos do Estado e os agentes de tortura da ditadura – inseridos oportunamente entre um assassinato e outro ao longo do filme, a medida em que a câmera passeia pelas ruas e mostra silenciosamente delegacias e carros de polícia – continuam à espreita. "As classes matam-se umas às outras e não deixam de ser o que são" (BRESSANE, 2014).

Assim, retirado o sentido e o telos da ação "revolucionária", resta o avacalho-curtição às guerrilheiras – o filme faz um comentário autoirônico nesse sentido, ao enquadrar as personagens em frente a uma marquise de cinema, cujo letreiro anuncia *Os Guerrilheiros Estão*

⁵³ BRESSANE, Júlio. op. cit.

Chegando, de Cliff Owen, mas o quadro recorta a frase para destacar a palavra "guerrilheiros", em uma alusão ao momento político e ao próprio estilo de produção da Belair, que tirava inspiração de Carlos Marighella, a quem Bressane conheceu e admirava, e seu *Manual do Guerrilheiro Urbano*⁵⁴.

O filme se ocupa, em grande parte, de causar um transe existencial (BRESSANE, 2014) composto de longas cenas em planos sequências das personagens andando pelas ruas de Copacabana, indo à praia, interagindo e se apossando do mundo a sua volta, bem como se apropriando e profanando os espaços, e até a caracterização das madames assassinadas, numa inversão de papéis, que acontece, inclusive, através do uso de uma mesma atriz para interpretar personagens diferentes – como é o caso de Helena Ignez, que primeiro aparece no papel de uma madame arrogante e castradora, e reaparece em seguida como a empregada que acompanha Maria Gladys no resto do filme.

FIGURA 17 – MARIA GLADYS E HELENA IGNEZ EM FRENTE AO CINEMA



Frame do filme *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970)

O desejo carnavalesco da obra fica ainda mais evidente a partir do momento em que Helena Ignez entra no filme, em uma sequência composta de nove cenas⁵⁵. Inicialmente

⁵⁴ RAMOS, Fernão. op. cit. p. 35.

⁵⁵ Do minuto 14 ao 25.

interpretando uma patroa má, ela aparece sentada em uma enorme almofada *kitsch*⁵⁶ enquanto se olha em um espelho de maquiagem, faz carão, penteia os cabelos e diz que deve-se tratar "bicho como bicho", em referência a sua empregada (Maria Gladys), a qual, na cena seguinte recebe as instruções para o trabalho: deixar tudo limpo e, sob hipótese alguma, fazer barulho. A empregada a questiona sobre a hipótese de folga no carnaval, já expressando um desejo contrastante com o caráter autoritário da patroa, e recebe uma resposta dúbia. Somos apresentados à segunda empregada da casa (interpretada por Renata Sorrah), que, respeitando as ordens da madame, reza em completo silêncio.

Na cena seguinte, Helena Ignez parece ensaiar ordens para sua empregada Vitorina (não fica claro se esse é o nome da personagem de Gladys ou Sorrah), repreendendo-a em relação ao barulho e gritando ser "uma pessoa nervosa", enquanto joga a cabeça para trás impulsivamente, um movimento súbito e sem propósito, que destaca o músculo de sua garganta e a linha pontiaguda de seu maxilar, causando uma sensação de incômodo e estranhamento. Na cena seguinte, Maria Gladys e Renata Sorrah param de lavar a louça para se beijar ao som de "Maria", de Ary Barroso, quando Helena Ignez entra na cozinha usando um grande óculos vermelho estilo avião – destacando mais uma vez a presença do elemento *kitsch* da patroa – e subitamente quebra um prato na geladeira para reclamar da música alta. A aleatoriedade e o caráter inusitado da ação dão um tom ao mesmo tempo chocante e cômico, que é complementado por um comentário irônico de Gladys, "vê se eu aguento".

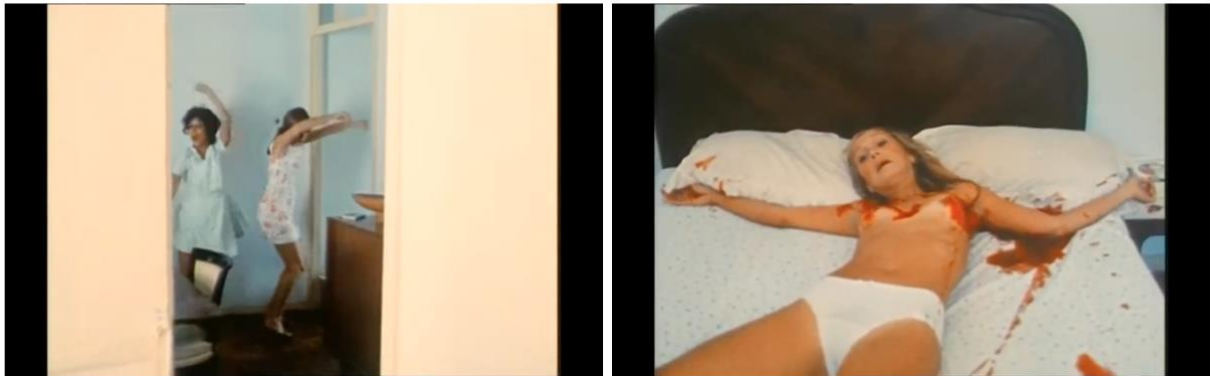
O filme então retorna para o ensaio de Helena Ignez, filmando-a em um contra-plongée ameaçador enquanto ela repete a frase "arrume suas coisas e vá embora" dando tons diferentes para a fala, cada vez mais agressiva, até que há um corte e somos apresentados a um plano-sequência em que Maria Gladys assassina sua patroa com uma lâmina de barbear, em um movimento parecido com o assassinato dos pais de Antero no começo de *Matou a Família e Foi ao Cinema*. Ela entra no quarto de Helena Ignez com a lâmina na mão, passando em frente a câmera, dando destaque ao objeto, e mata a patroa enquanto ela dorme, com um leve corte na altura do pescoço.

De maneira nada natural, a madame solta um grito estridente enquanto se debate histericamente sobre a cama, deixando grandes manchas de sangue no lençol branco. Vale notar como a morte a faz quebrar as suas próprias regras de limpeza e silêncio. Livre das ordens e do autoritarismo da madame, as empregadas fazem a festa do lado de fora do quarto e dançam animadas ao som de uma música alta, deixando transbordar o desejo carnalizador. A morte

⁵⁶ O filme parece associar a vulgaridade estética às madames e seus apartamentos.

da madame liberta tanto a personagem de Maria Gladys, que na cena seguinte vai à praia pela primeira vez, como também Helena Ignez (atriz), que "renasce" como uma nova empregada em uma cena bucólica empurrando um carrinho de bebê por entre as flores de uma praça enquanto passarinhos cantam ao fundo.

FIGURA 18 – AS EMPREGADAS FESTEJAM ENQUANTO A PATROA SE DESESPERA



Frame do filme *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970)

A "atitude excêntrica" – como coloca Fernão Ramos – é sacramentada, então, na cena final desta sequência, quando a empregada interpretada por Maria Gladys dança na sala da patroa assassinada a música "Sete Horas da Manhã", de Ciro de Souza, que canta o cotidiano de um trabalhador desde o seu despertar até a volta para casa, no uso mais direto de uma canção até então, que se relaciona de forma mais literal com a vivência das personagens, apesar do comentário ainda conter um fundo irônico, pois agora a empregada não terá mais que passar pela rotina exaustiva e mecanizada narrada na música. Pelo contrário, ela se movimenta livre no quadro, explorando a profundidade de campo e o próprio corpo ao suspender o uniforme e mostrar a calcinha em meio a alegria da dança. A festa carnalizante e profana se transforma em uma subversão do ambiente de trabalho opressor e da ordem vigente, a música entra como um aplauso à transgressão.

No entanto, como pode-se observar em uma cena mais a frente, a libertação causada por essa subversão, assim como em *Matou a Família*, não chega a ser tão duradoura. Após uma série de deambulações sem rumo pelas praias e ruas do Rio de Janeiro, conversando banalidades, reclamando de suas patroas e fantasiando novos assassinatos, as guerrilheiras-flâneur retornam ao apartamento da madame assassinada e a "câmera-corpo" repete o mesmo movimento pelo terraço, mas dessa vez o cadáver não está mais lá. Ao mirar a lente para a escadaria onde se encontrava a madame e encontrar o vazio, irrompe a música "Aí, hein", de Lamartine Babo. Enquanto a câmera passeia vagorosamente pelo apartamento extremamente *kitsch* – com direito a um aparador de elefante e quadros de pato e maçã na parede – as

empregadas se estiram no sofá, apáticas, e a música, alegre, alerta (a madame ou as empregadas?) sobre um perigo à espreita – "pensa que eu não sei? / toma cuidado, pois um dia / eu fiz o mesmo e me estrepei". Percebemos a música e o apartamento em sua completude, ela soa do início ao fim, do terraço à área de serviço, como se a transgressão das empregadas fosse, enfim, capaz de ocupar e transformar todo o espaço (ELDUQUE, 2016, p. 170).

A música, porém, assim como a celebração e a curtição das empregadas, tem um fim, e quando ela acaba sobra, em quadro, uma tábua de passar roupa – símbolo do trabalho das personagens – onde a câmara permanece alguns segundos até que a tela escureça e mostre apenas a silhueta de uma pessoa desconhecida, que encara o espectador enquanto a câmara se aproxima, chacoalhando assustadoramente. Em silêncio completo, a silhueta sai de cena, deixando um vazio que é substituído, após o corte, por um camburão da polícia, lembrando que o telos continua estilhaçado e as protagonistas, para o bem e para o mal, continuam presas ao mundo. Permanece o gosto agriço do "existencialismo materialista" avacalhado.

FIGURA 19 – CÂMERA PASSEIA PELO APARTAMENTO KITSCH, FINALIZANDO COM O QUARTO DE EMPREGADA E A VIATURA DE POLÍCIA



Frame do filme *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970)

5. MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS (1971)

Feito durante o exílio londrino do diretor – em condições materiais e políticas extremamente adversas, que ditam a estética do filme⁵⁷ – *Memórias de um Estrangulador de Loiras* é uma das obras mais radicais de Júlio Bressane, o filme em que a busca por uma antiteleologia, a fragmentação e o caráter lacônico da narrativa, bem como a postura agressiva frente ao espectador e a própria forma do cinema, ganham sua face mais extrema, traduzida na perda – ou melhor, na morte – de uma inocência tanto cinematográfica quanto social.

Bressane já vinha percorrendo esse caminho desde 1969, com a virada marginal realizada em *O Anjo Nasceu* e *Matou a Família e foi ao Cinema*, passando por *Cuidado, Madame* em 1970, filmes em que o diretor abre mão de um "realismo socialmente engajado" (que era a tônica do cinema hegemônico brasileiro durante a década de 1960) para retirar o sentido das ações das personagens.

Além disso, evoca a "poesia dos tempos heróicos do nascimento" (XAVIER, 2012, p. 191) através de uma rememoração do Primeiro Cinema, seja na sequência do casamento no parque (em *O Anjo Nasceu*), nos alongamentos à beira da piscina e nas crianças encarando a câmera (*Matou a Família*), ou durante as caminhadas pelas ruas do Rio de Janeiro (em *Cuidado, Madame*). Formalmente, a abordagem frontal e, aparentemente, honesta desses momentos lembra um período do cinema em que se usava o cinematógrafo⁵⁸ para capturar o real e mostrar o mundo assim como ele é. Narrativamente, eles se inserem dentro dos filmes de Bressane como momentos de respiro, que contrastam com a violência que marca o restante das obras.

FIGURA 20 – O CASAMENTO NO PARQUE; ALONGAMENTO À BEIRA DA PISCINA; CAMINHADA NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO.



Frames dos filmes *O Anjo Nasceu* (Júlio Bressane, 1969), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969) e *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970), respectivamente.

⁵⁷ Ver: GANE, Laurie. *Cineastas de Invenção no Exílio Londrino: Uma Entrevista a Laurie Gane*. Entrevista concedida a Thaís Folgosi, et al.. *Aniki* vol. 10, n. 1 (2023): 223-245.

⁵⁸ O aparelho inventado pelos Irmãos Lumière também dá nome à sala de cinema frequentada pelos bandidos Urtiga e Santamaria em *O Anjo Nasceu*.

Já em *Memórias de um Estrangulador de Loiras* a frontalidade formal que referencia o Primeiro Cinema é exatamente o que dita a mise-en-scène. Porém, aqui, ela aparece contaminada por um ar putrefato do início ao fim, corrompendo a inocência evocada e impossibilitando momentos de respiro. O filme é composto por cenas que se resolvem, em sua maioria, em um longo plano fixo, onde a ação se desenrola por completo, e funcionam quase como um microcosmo independente, com uma relação de causa e efeito pouco aparente entre uma e outra.

Memórias de um Estrangulador de Loiras se inicia com um prólogo composto por cenas em que os atores ensaiam suas movimentações, conversam com pessoas no extra-campo e uma mão chacoalha em frente a câmera, quebrando a "transparência" (XAVIER) cinematográfica e chamando a atenção para o artifício posto em cena, que é reforçado pela inserção abrupta de um *frame* modificado de *O Anjo Nasceu*, que, em um primeiro momento, aparenta nada ter a ver com o filme prestes a começar – apesar de ser recorrente a inserção de trechos de obras anteriores de Bressane ao longo do filme, como trataremos mais adiante. A trilha sonora, que constrói um crescendo ameaçador com sons de órgão e violinos cada vez mais fortes, quase como num filme de Hitchcock⁵⁹, é interrompida pela cartela que anuncia o título. Após ela, somos apresentados a única sequência do filme em que parece haver uma progressão de sentido mais clara, com cenas entre um bebê e mulheres loiras.

Na primeira – um plano similar ao de Márcia e Regina no começo de *Matou a Família e foi ao Cinema*, também sem som – vemos a criança, alegre, interagindo com alguém fora de campo, ela sorri e balança os braços animada; em seguida, a banda sonora é invadida por sons de sapos e grilos e vemos a criança sentada no colo de uma mulher loira em um quintal; logo depois, uma outra mulher loira tenta amamentar a criança, que resiste e chora; na cena final da sequência, o barulho de sapos e grilos retorna, e em um super close do bebê, uma mulher loira se aproxima, afasta o seu capuz, e, em um movimento que beira o sexual, desenha círculos com a língua na bochecha da criança. Corte. Vemos o "Estrangulador" (Guará) bebendo cerveja entre duas mulheres loiras.

Apesar de não ser enunciado diretamente pelo filme – afinal, no Cinema Marginal a "atração pelo mostrar e a aversão pelo 'contar' é tão grande", como afirma Ramos⁶⁰, que em alguns casos (e *Memórias de um Estrangulador de Loiras*, enquanto representação

⁵⁹ Inclusive, a presença massiva de mulheres loiras assassinadas é outra característica que evoca o autor inglês, apesar de – pelo menos explicitamente – Bressane não usá-lo como referência para o filme, e sim uma mostra sobre *serial killers* que ele teria assistido durante o exílio em Londres. Ver: FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Max Limonad, São Paulo, 1986. p. 213.

⁶⁰ Ramos, Fernão. op. cit. p. 138.

máxima da radicalidade lacônica de Bressane, é um deles) "até a fala acaba por ser abolida" – é possível supor, pela montagem e a recorrência de mulheres loiras, que o bebê e Guará sejam o mesmo personagem, o que nos remete novamente a Hitchcock e suas personagens patológicas (como por exemplo em *Marnie*, 1964, e *Psicose*, 1960) provenientes de uma absorção hollywoodiana da psicanálise, muito em voga durante este período do século XX, quando os textos de Freud circulavam como uma grande novidade e serviam de inspiração para a construção de histórias e personagens inusitados cujas ações por vezes se relacionam com algum trauma familiar do passado – por exemplo, uma tentativa de estupro, no caso de *Marnie*, ou a morte de uma mãe controladora, em *Psicose*.

Isto posto, apesar de não ser verbalizada, é possível supor uma transição proposta pelo filme entre um primeiro momento de inocência e ingenuidade – representado pela figura infantil do bebê – transformado em seu completo oposto, que encontra forma na figura de Guará, caracterizado como um homem abjeto, que vive de matar aquilo que, em tese, um dia lhe criou e deu a vida.

FIGURA 21 – SEQUÊNCIA DO BEBÊ SEGUIDA DE GUARÁ ENTRE DUAS LOIRAS



Frames do filme Memórias de um *Estrangulador de Loiras* (Júlio Bressane, 1971)

A cena brinca com a expectativa do espectador que, influenciado pelo título da obra e acostumado com o que havia sido estabelecido nos trabalhos anteriores de Bressane – o filme cumprir o seu título logo nos primeiros minutos – supõe que o personagem de Guará irá estrangular as duas mulheres ao seu lado. No entanto, ao final das badaladas, que ajudam a

marcar o tempo de espera, nada de novo acontece na imagem, apenas ouvimos um grito feminino soar a distância enquanto o Estrangulador segue bebendo sua cerveja. A cena que se segue, repete o mesmo tipo de jogo de frustrações ao enquadrar o Estrangulador muito próximo de uma loira, olhando-a fixamente em um super contra-plongée aterrorizante, apenas para ela, então, lhe entregar um anel, ao que ele prontamente se retira.

É apenas na terceira cena com o personagem principal que, finalmente, o vemos cumprir o destino profetizado no título do filme, porém em um plano geral, com os atores posicionados longe da câmera e, a medida em que o estrangulamento se desenrola, saindo do quadro, que permanece estático e sem cortes. Com essa brincadeira de expectativas frustradas, Bressane contamina o espectador com o mesmo desejo, a mesma pulsão de morte, desenvolvida pelo protagonista, tornando-o cúmplice e coautor dos assassinatos expostos na tela. Dessa forma, o filme retira a passividade do espectador e elimina também a sua inocência.

FIGURA 22 – EM UM SUPER CONTRA-PLONGÉE O ESTRANGULADOR ENCARA UMA LOIRA



Frames do filme Memórias de um *Estrangulador de Loiras* (Júlio Bressane, 1971)

FIGURA 23 – PRIMEIRO ESTRANGULAMENTO

Frames do filme *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (Júlio Bressane, 1971)

A pulsão de morte, aliás, parece ser a tônica que rege a natureza das coisas em *Memórias de um Estrangulador de Loiras*. É interessante notar como Bressane adapta a estética marginal – originalmente pensada para retratar o terceiro mundo – à medida em que se vê obrigado a filmar em um país do primeiro mundo. Aqui, o sangue, a sujeira, a gritaria, a poluição visual e sonora dão lugar a uma estética quase asséptica (o assassino até lava as mãos com sabão⁶¹). Por outro lado, na Londres outonal, Bressane compõe uma série de imagens pictóricas bastante expressivas, feitas de uma paisagem em decomposição, composta de árvores sem vida, folhas e galhos secos, ruas vazias, parques frios e abandonados.

O apuro estético do filme cria um mundo agressivo à vida, em que não há espaço para ela florescer; a morte e a putrefação contaminam todos os seus aspectos, inclusive a imagem mesma, com seus grãos e riscos aparentes na película, processo de revelação nitidamente precário, e cores que realçam um preto e um vermelho profundo, parecendo exalar um cheiro de enxofre durante todo o filme, que não deixa a ausência do sangue (tão característico nas obras anteriores) ser sentida, afinal o personagem está sempre envolto em um forte vermelho⁶².

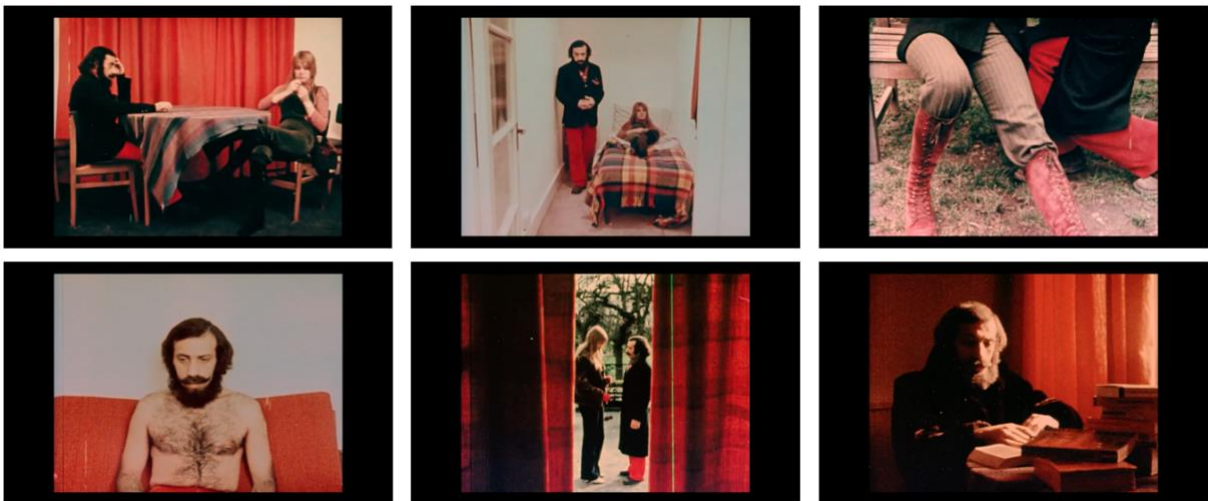
⁶¹ Aos 34 minutos e 54 segundos.

⁶² Lembremos da antológica frase de Godard ao ser questionado sobre a quantidade de sangue presente em *O Demônio das Onze Horas* (1965): "não é sangue, é vermelho".

FIGURA 24 – A LONDRES EM DECOMPOSIÇÃO DE BRESSANE

Frames do filme Memórias de um *Estrangulador de Loiras* (Júlio Bressane, 1971)

FIGURA 25 – O ESTRANGULADOR ENVOLTO EM SANGUE (OU VERMELHO)

Frames do filme Memórias de um *Estrangulador de Loiras* (Júlio Bressane, 1971)

A pulsão de morte é um conceito utilizado por muitos teóricos psicanalistas para entender questões como agressividade, autodestruição e culpa. Criado por Freud, ele se opõe a o que o pai da psicanálise chama de "pulsão de vida", uma energia que diz respeito às excitações que levam o organismo à ação, onde estão agrupadas as pulsões sexuais e de autopreservação (AZEVEDO e MELLO NETO, 2015). A pulsão de morte, por outro lado:

Era entendida por Freud (1920/1996b) como uma tendência que levaria a eliminação da estimulação do organismo. Assim, o trabalho dessa pulsão teria como objetivo a descarga, a falta do novo, a falta de vida, ou seja, a morte. Então, o organismo não teria em sua base constitucional o desejo pela mudança, pois estaria fadado a buscar sempre estados anteriores.⁶³

⁶³ AZEVEDO, Monia Karine; MELLO NETO, Gustavo Adolfo Ramos. *O Desenvolvimento do Conceito de Pulsão de Morte na Obra de Freud*. Revista Subjetividades, Fortaleza, 2015(1): 67-75. Grifos meus

Freud, então, observa que há uma relação entre a pulsão de morte e uma tendência do organismo à repetição como forma de vincular e dominar uma energia traumatizante, servindo assim como uma aparência enganadora da mudança e do progresso do organismo.

Assim sendo, é possível apontar em *Memórias de um Estrangulador de Loiras* uma inclinação à pulsão de morte também na constante repetição dos assassinatos cometidos durante o filme (24 ao todo), que, misturados com ações de um dia-a-dia "comum", como cozinhar, defecar e deitar em uma cama (momentos que, como é característico do Cinema Marginal, são encenados de forma a causar desconforto no espectador, com o ator exibindo o corpo semi – ou totalmente – nu), tornam-se atos banais, de um cotidiano em que a violência está tão naturalizada que se transforma em mais um simples dado da realidade, capaz também de gerar prazer para o protagonista, assim como o sexo (lembrar que existe uma cena⁶⁴ em que o Estrangulador, em posição de *voyeur*, quase como espectador de um filme, sentado no escuro, observa duas mulheres loiras se beijarem em uma cama). Porém, os estrangulamentos se repetem tantas vezes que o gesto se torna mecânico, quase impessoal, distante, já não chocando mais nem a população ao redor, que passa no plano de fundo sem se dar conta das atrocidades cometidas em frente em câmera – talvez uma sensação similar a condição de exilado, uma experiência violenta por natureza, em que o indivíduo se vê apartado da sociedade.

A cena mais evidente dessa banalização mecânica dos assassinatos talvez seja aos 56 minutos e 46 segundos, quando, mais uma vez em um parque, o Estrangulador mata 4 mulheres solitárias. Em um único plano, explorando toda a sua profundidade de campo, ele passa lentamente de um banco para outro, deixando um rastro de loiras mortas para trás, os pássaros cantam e elas permanecem paradas, sem se dar conta dos assassinatos.

Após o segundo estrangulamento, soa a canção *My Mammy*⁶⁵ sobre um rapaz, que confessa a sua mãe estar arrependido de vagar pelo mundo, pois sente-se solitário e está com saudade de sua terra natal (*"but later, when you're further away / things won't seem so lovely / when you're all alone / [...] / my little mammy / my heartstrings are tangled around Alabammy / I'm coming / sorry I've made you wait*), reforçando ainda mais o paralelo entre o Estrangulador e a figura de um exilado, que vive segregado da sociedade.

Também é possível encontrar essa ligação na cena⁶⁶ em que o protagonista escreve em seu caderno *"we are what civilization calls INHUMAN"*⁶⁷, levando o espectador a se perguntar

⁶⁴ Aos 53 minutos e 36 segundos de filme.

⁶⁵ Composta por Walter Donaldson, Joe Young e Sam M. Lewis, e cantada por Al Jolson no filme *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927).

⁶⁶ Aos 36 minutos e 44 segundos.

⁶⁷ "nós somos o que a civilização chama de INUMANO", em tradução para o português.

a quem o "nós" da frase se refere: se existem outros estranguladores como o personagem de Guará ou se por "nós", ela se refere a Bressane e seus colegas, taxados como subversivos, inumanos, marginais, e obrigados, em nome de uma suposta civilização (que não deixa de ser ela mesma inumana, em suas torturas e perseguições), a fugir do país e cair na mesma solidão em que o eu lírico de *My Mammy* se encontra.

FIGURA 26 – O ESTRANGULADOR OBSERVA A 4ª LOIRA ANTES DE MATÁ-LA



Frames do filme Memórias de um *Estrangulador de Loiras* (Júlio Bressane, 1971)

Dessa mesma forma, também podemos apontar nas inserções desconexas de obras anteriores de Bressane (há a presença também de uma cena cuja origem é incerta, projetada em uma janela oval com duas pessoas conversando em uma sala⁶⁸) uma característica vinculada à pulsão de morte, visto que são inserções que não representam um "avanço", pelo contrário, são imagens alienígenas, intrusas, que invadem a diegese e fazem o filme retornar a um "estado anterior" constituído por uma nostalgia paralisante.

Essas inserções atuam quase como memórias que assombram tanto o filme quanto o diretor (que sofria no exílio com a incerteza de quando poderia regressar ao Brasil⁶⁹), fazendo com que o espectador se questione sobre a quem se refere o título, se ao personagem que

⁶⁸ Aos 12 minutos e 18 segundos de filme.

⁶⁹ GANE, Laurie. op. cit.

estrangula as mulheres loiras ou a Bressane, criador responsável por inventar esses pesadelos em forma de cinema.

FIGURA 27 – TRECHO DE CUIDADO, MADAME REPETIDO EM MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS



Frames do filme Memórias de um *Estrangulador de Loiras* (Júlio Bressane, 1971)

Em diálogo com Hélio Oiticica, o poeta Haroldo de Campos define *Memórias de um Estrangulador de Loiras* como um ideograma visual, uma "espécie de musical que não tem música". Segundo o poeta:

No final, o que está sendo estrangulado no filme, pelo estrangulador de loiras, é a retórica verbal do cinema.[...] Isto não precisaria ser traduzido, pois também não é uma volta ao cinema mudo: é uma não necessidade da verbalidade, pois o visual é eloquente por si mesmo.⁷⁰

Desta forma, segundo Campos, a eterna repetição do ato de estrangulamento da qual o filme se constitui seria um modo dele tomar posse e agredir a forma cinematográfica em si, o que nos faz lembrar da análise feita por Fernão Ramos⁷¹ acerca da representação no Cinema Marginal, quando ele a relaciona ao pensamento de Jacques Derrida sobre Antonin Artaud e afirma que, em sua forma mais extrema, a representação alcança um espaço que é inacessível tanto à palavra quanto à articulação de ideias em imagem, para partir em busca de uma

⁷⁰ FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Max Limonad, São Paulo, 1986. p. 112-213. (Grifos meus).

⁷¹ RAMOS, Fernão. op. cit. p. 113.

"expressão pura", que só é capaz de existir enquanto dilacerar o próprio *médium* que o constitui (neste caso, o cinema).

Isto posto – tanto por sua origem material de confecção, quanto pelos aspectos formais aqui apontados – é possível enxergar em *Memórias de um Estrangulador de Loiras* uma espécie de ápice, ou um momento de extremismo mais refinado, da radicalidade marginal que Bressane vinha trabalhando desde o *O Anjo Nasceu e Matou a Família e foi ao Cinema*.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho surgiu com o intuito de analisar os filmes marginais de Júlio Bressane a partir de um panorama político e cultural e com isso observar como a temática da violência se apresenta narrativamente e esteticamente em suas obras. Assim, podemos apontar que, como integrante do Cinema Marginal, os filmes de Bressane possuem um comportamento dialético em relação ao Cinema Novo, à medida em que rompem com o movimento encabeçado por Glauber Rocha e, ao mesmo tempo, radicalizam parte de suas ideias iniciais, incorporando uma estética da violência como princípio temático e formal.

Desta forma, os filmes aqui analisados têm a violência como a sua base temática, ligando-a a elementos próprios do Cinema Marginal, como a imagética da abjeção – com seus personagens marginalizados, histéricos e animalescos; assim como um universo de imagens degradadas, sujas, pintadas de sangue e vômito – e o caráter antiteleológico de suas narrativas, que aparece como uma consequência relacionada aos conturbados acontecimentos políticos do país durante a Ditadura Militar, cujas práticas de tortura e perseguição aterrorizavam o país e, principalmente, a geração de jovens cineastas que emergia no fim da década de 1960.

Assim sendo, é possível notar uma radicalização progressiva desses elementos ao observarmos o conjunto de filmes aqui expostos. *Matou a Família e foi ao Cinema*, em 1969, apresenta uma antiteleologia lacônica, cujas repetições de assassinatos embalados por marchinhas de carnaval criam um clima de mal-estar constante através da frustração de uma promessa de libertação (representada na amálgama da música com o ato transgressor) que nunca se concretiza, recalçando os horrores da Ditadura Militar e as contradições violentas e autoritárias da sociedade brasileira que a pariu. Porém, como afirma Jairo Ferreira⁷², se comparado aos filmes posteriores de Bressane, *Matou a Família* ainda é "ingênuo", "tem até continuidade".

Em 1970, com a solidificação de sua "postura de automarginalização" (COELHO, 2010) através da criação da produtora Belair, Bressane realiza *Cuidado, Madame* e dobra a aposta iniciada no ano anterior se apossando da luta de classes para avacalhar-lá ao retirar a sua racionalidade sociológica, colocando empregadas para matar suas patroas, expropriar seus apartamentos, subverter suas regras; desenvolvendo, inclusive, uma câmera necrófila que parece ter vida própria ao procurar e se deleitar com o sangue das madames assassinadas. Porém, novamente, a carnavalização permanece apenas no campo do desejo e a libertação plena

⁷² Op. cit. p. 215.

nunca é alcançada, fazendo com que brote um gosto agridoce no filme, de um "existencialismo materialista", como aponta o próprio diretor.

Por fim, em 1971, durante o exílio, Bressane se vê obrigado a adaptar sua estética marginal para filmar no primeiro mundo. *Em Memórias de um Estrangulador de Loiras*, a poluição visual e sonora das ruas de Copacabana, a sujeira dos subúrbios cariocas e o sangue que estampa a imagem das obras anteriores, dão lugar a uma Londres asséptica, fria e distante. Bressane radicaliza o laconismo presente em seus filmes pré-exílio – inclusive retirando completamente a fala de suas personagens – e cria um protagonista enigmático, solitário, tomado por uma pulsão de morte que contamina o filme como um todo.

Nesse contexto, o telos se transforma na morte, ela é o princípio, o meio e o fim. Através da repetição exaustiva dos assassinatos e do retorno de fragmentos de obras anteriores do diretor, o filme apresenta uma civilização moderna tão mecanizada e individualista ao ponto de naturalizar e tratar com indiferença a violência ao seu redor, traduzindo, de certa forma, o mal-estar do exílio vivido pelos cineastas brasileiros no exterior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. **O Rei da Vela**. Companhia das Letras, São Paulo, 2021.
- AVELAR, José Carlos. **O cinema feito à margem**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13.2.1971.
- AZEVEDO, Monia Karine; MELLO NETO, Gustavo Adolfo Ramos. **O Desenvolvimento do Conceito de Pulsão de Morte na Obra de Freud**. *Revista Subjetividades*, Fortaleza, 2015(1): 67-75.
- BERNADET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.
- BRESSANE, Júlio. **Cuidado, Madame**. Web-revista A. 15 dez. 2014. Disponível em: <<https://cagueipraintencaodoartista.wordpress.com/2014/12/15/cuidado-madame1970-julio-bressane/>>. Acesso em: 02 mar 2023.
- COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2010.
- ELDUQUE, Albert. **Dois movimentos como primeira aproximação aos filmes da Belair**. In: Atas do VI Encontro Anual da AIM, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 165- 175. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-6-9.
- FIGUEIREDO, Luciano. **Língua do Rei**. In: *Leia Livros*, setembro de 1983.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Max Limonad, São Paulo, 1986.
- GANE, Laurie. **Cineastas de Invenção no Exílio Londrino: Uma Entrevista a Laurie Gane**. Entrevista concedida a Thaís Folgosi, et al.. *Aniki* vol. 10, n. 1 (2023): 223-245.
- GUIMARÃES, M. Valério. **Corpos e Sensorialidades no Cinema Marginal de Júlio Bressane**. Dissertação (requisito parcial para obtenção do Título em Mestre em Artes, na área de Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento) – Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória. p. 98. 2018.
- MELLO, José Eduardo de. **Música popular brasileira**. Melhoramentos/USP. São Paulo, 1976. p. 256.
- PESSOA RAMOS, Fernão. **Cinema Novo / Cinema Marginal, Entre Curtição e Exasperação**. In: PESSOA RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. Edições SESC, São Paulo, 2018.
- ROCHA, Glauber. **A Estética da Fome**. Janeiro 1965. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>>. Acesso em: 23 fev 2023.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Cosac Naify. São Paulo, 2004. pp 127-50.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2009.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. Cosac & Naify. São Paulo, 2012.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência**. 2ª edição, Paz e Terra. São Paulo, 2012.

XAVIER, Ismail. **Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética**. In: ALCEU - v.6 - n.12 - p. 5 a 26 - jan./jun. 2006.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A Aventura; Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Cino Del Duca. Itália, 1960. 1 DVD. (143 minutos).

A Família do Barulho; Direção: Júlio Bressane; Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tPPy9_rFJGs> . (60 minutos).

A Margem; Direção: Ozualdo Candeias; Produção: Ozualdo Candeias. Brasil, 1967. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WX3OQufIjvE>> . (90 minutos).

AMOR Louco; Direção: Júlio Bressane; Produção: Júlio Bressane. Inglaterra, 1971. (85 minutos).

BARÃO Olavo, o Horrível; Direção: Júlio Bressane; Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BoaFbR310Eo>> . (61 minutos).

BETHÂNIA Bem de Perto; Direção: Júlio Bressane, Eduardo Escorel; Produção: Júlio Bressane, Eduardo Escorel, David Neves. Brasil, 1966. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xo4Js5hbPM&t=1200s>> . (33 minutos).

BRASIL, anos 2000; Direção: Walter Lima Jr.; Produção: Difilm. Brasil, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vvHcWjHy4cQ>> . (95 minutos).

CÂNCER; Direção: Glauber Rocha; Produção: Glauber Rocha. Brasil, 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5HCIY3ZL-mc>> . (86 minutos).

CARA a Cara; Direção: Júlio Bressane; Produção: Difilm, Júlio Bressane Produções Cinematográficas. Brasil, 1967. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zJcvQTGZsHU>> . (71 minutos).

CARNAVAL na Lama; Direção: Rogério Sganzerla; Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970.

CINCO Vezes Favela; Direção: Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Marcos de Farias, Carlos Diegues, Leon Hirszman; Produção: CPC da UNE. Brasil, 1962. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NlzETUtPahY>> . (90 minutos).

COPACABANA Mon Amour; Direção: Rogério Sganzerla; Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6X6sUbjPG-I>> . (78 minutos).

CUIDADO, Madame; Direção: Júlio Bressane; Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6csIT6RAiS0&t=2367s>> . (71 minutos).

DEUS e o Diabo na Terra do Sol; Direção: Glauber Rocha; Produção: Copacabana Filmes. Brasil, 1964. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RyTnX_y11bw> . (118 minutos).

ESTRANHOS no Paraíso; Direção: Jim Jarmusch; Produção: Cinesthesia Productions Inc.. Estados Unidos, 1984. 1 DVD. (89 minutos).

GAROTA de Ipanema; Direção: Leon Hirszman; Produção: Embrafilme. Brasil, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dk6SY-6unTY>>. (89 minutos)

LÁGRIMA Pantera; Direção: Júlio Bressane; Produção: Júlio Bressane. Estados Unidos, 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iJ6MyXVWn4>>. (50 minutos).

MACUNAÍMA; Direção: Joaquim Pedro de Andrade; Produção: Difilm. Brasil, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DsMm3uG5iRU>>. (98 minutos)

MARNIE, Confissões de uma Ladra; Direção: Alfred Hitchcock; Produção: Geoffrey Stanley Production. Estados Unidos, 1964. 1 DVD. (130 minutos)

MATOU a Família e Foi ao Cinema; Direção: Júlio Bressane; Produção: Júlio Bressane. Brasil, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yIVm6qcjrAM>>. (64 minutos).

MEMÓRIAS de um Estrangulador de Loiras; Direção: Júlio Bressane; Produção: Júlio Bressane. Inglaterra, 1971. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XiMtlkCEW4&t=3552s>>. (70 minutos).

O Anjo Nasceu; Direção: Júlio Bressane; Produção: Júlio Bressane. Brasil, 1970. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-gNKPaMfWtE&t=2915s>>. (62 minutos)

O Bandido da Luz Vermelha; Direção: Rogério Sganzerla; Produção: Rogério Sganzerla. Brasil, 1968. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pSbBA4OiqBc>>. (92 minutos)

O Bravo Guerreiro; Direção: Gustavo Dahl; Produção: Difilm. Brasil, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QPNKSj1Hsgg>>. (107 minutos)

O Desafio; Direção: Paulo César Saraceni; Produção: Mario Fiorani. Brasil, 1965. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=952SLuAuQSs>>. (93 minutos)

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro; Direção: Glauber Rocha; Produção: Claude-Antoine; Mapa; Glauber Rocha. Brasil, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SSEnlffMB5s>>. (94 minutos).

Os Deuses e Os Mortos; Direção: Ruy Guerra; Produção: Daga Filmes, J. Fredy Rosenberg. Brasil, 1970. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eeEJbK7rPE4>>. (98 minutos).

PIRANHAS no Asfalto; Direção: Neville d'Almeida; Produção: Neville d'Almeida. Brasil, 1971. (80 minutos).

PORTO das Caixas; Direção: Paulo César Saraceni; Produção: Equipe Produtora Cinematográfica. Brasil, 1962. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dPd4RhePYYw>>. (105 minutos).

PSICOSE; Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Shamley Productions. Estados Unidos, 1960. 1 DVD. (109 minutos).

SEM Essa, Aranha; Direção: Rogério Sganzerla; Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4r-XBOwWbrI&t=1175s>>. (92 minutos).

TERRA em Transe; Direção: Glauber Rocha; Produção: Mapa, Difilm. Brasil, 1967. 1 DVD. (108 minutos).