



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em Memória Social

REJANE LOPES RODRIGUES

A FUNÇÃO POLÍTICA DO EROTISMO NO CINEMA MARGINAL BRASILEIRO (1968-
1973)

Rio de Janeiro

Abril 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em Memória Social

A FUNÇÃO POLÍTICA DO EROTISMO NO CINEMA MARGINAL BRASILEIRO (1968-
1973)

REJANE LOPES RODRIGUES

Dissertação de mestrado para obtenção do grau de mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

Linha de pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ramos de Farias

Rio de Janeiro

Abril 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em Memória Social

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Francisco Ramos Farias

(UNIRIO – Orientador)

Profa. Dra. Anna Hartmann Cavalcanti

(UNIRIO)

Prof. Dr. André Queiroz

(UFF)

Rio de Janeiro

Abril 2013

Rodrigues, Rejane Lopes.

F224 A função política do erotismo no cinema marginal brasileiro (1968-1973) / Rejane Lopes Rodrigues, 2013.
122 f. ; 30 cm

Orientadora: Francisco Ramos de Farias.

Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Cinema marginal - Brasil. 2. Erotismo. 3. Política e arte. 4. Memória - Aspectos sociais. I. Farias, Francisco Ramos de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 791.4309

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS:

A Francisco Ramos de Farias, orientador e amigo, pela dedicação, carinho e estímulo ao longo desses dois anos de muito aprendizado.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Memória Social da UNIRIO, em especial à Anna Hartmann, pelos incentivos e contribuições valiosas para este trabalho.

Ao professor e também amigo André Queiróz, por aceitar de forma tão generosa fazer parte deste processo tão importante para a minha vida.

À CAPES, pelo efetivo e indispensável apoio econômico.

Aos amigos, por estarem sempre compartilhando ideias e afetos, essenciais para o meu equilíbrio mental durante todo o processo. E também por suportarem com paciência as longas ausências. Sou especialmente grata a Leonardo Miguel, Fernanda Miguens, Stella Garcia, Andréia Angel, Jorge Marques, Gustavo Oliveira, Sally Liechocki, Davi San Gil, Joyce Fagundes, Raísa Inocência, Karla Moore, Marcela Sanches, Hugo Molina, João Paulo Gomes e Marcela Pessoa.

E finalmente à minha pequena, mas grande família: à minha mãe Neide, por sempre ter acreditado nas minhas escolhas e por ter dado todo o apoio necessário e incondicional para que elas se tornassem realidade. Ao meu pai Renaldo (*in memoriam*), que mesmo tendo ido embora tão cedo, teve papel fundamental na minha formação. Gostaria muito que ele estivesse aqui presente para compartilhar comigo mais esta vitória. E para meus irmãos, Renata e Reneci, pelo apoio e zelo incondicionais.

Criar é resistir. Resistir é criar.

Stéphane Hesse

RESUMO:

O Cinema Marginal brasileiro (1869-1973) foi visto por muito tempo como um cinema alienado, incompreensível e de valor estético questionável. O presente trabalho busca justamente reelaborar esta memória oficial, buscando provar o engajamento político do mesmo. Profundamente marcado pelo estado de pavor causado pelo AI-5 e pelos novíssimos valores da Contracultura, ele utiliza como instrumento de transformação social a “transvalorização” dos valores dominantes. Em um momento da História em que as gerações mais jovens não conseguiam mais ver na luta armada uma possibilidade viável de luta política, a estratégia passa a ser através das mudanças comportamentais e dos valores que defendiam “A Tradição, a Família e a Propriedade”, alicerce ideológico do então regime militar. E neste processo a sexualidade terá papel fundamental. É através dela que os cineastas marginais não só buscavam questionar o *status quo* em que viviam, como também reafirmar os novos valores contraculturais. Para defender esta hipótese, foram utilizadas as teorias de três pensadores que analisaram o erotismo como instrumento de transgressão: Marquês de Sade, Georges Bataille e Michel Foucault. E a análise de três filmes do cineasta marginal Rogério Sganzerla, além da contextualização histórica em que tais filmes foram produzidos. Com isso, a pesquisa busca reconhecer o Cinema Marginal brasileiro como um cinema politizado, que buscava agir através de outras frentes.

Palavras-chave: 1. Cinema Marginal; 2. Erotismo; 3. Memória Social

ABSTRACT:

The Marginal Cinema in Brazil (1869-1973) has been long considered as an alienated, incomprehensible and of a questionable esthetic value form of art. The present study aims to reframe the official memory about Marginal Cinema by demonstrating its political engagement. Deeply impressed by the rule of fear that AI-5 has caused and by the countercultural brand values Marginal Cinema based itself on the “transvaluation” of predominant values – in a time which the young generation could no longer believe in the struggle a possibility of political change the strategy went through behavior changes of the values of the Military System such as “Tradition, family and property”. Sexuality had a crucial role on this process as a vehicle to question the *status quo* and to reaffirm countercultural values. In order to defend this hypothesis thinkers such as Marquis de Sade, Georges Bataille and Michel Foucault - who analyzed the eroticism as a means of transgression – were used. And the analysis of three films by Rogério Sganzerla in addition to the historical context in which they were produced is also fundamental to the comprehension of this work. The present research claims the recognition of Marginal Cinema in Brazil as politicized and alternative.

Key-words: 1. Marginal Cinema; 2. Eroticism; 3. Social Memory.

SUMÁRIO:

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. PRIMEIRO CAPÍTULO	
2.1. O erotismo: fronteiras da libertação.....	22
2.1.1. A literatura libertina de Marquês de Sade.....	25
2.1.2. O erotismo transgressor de Georges Bataille.....	36
2.1.3. Michel Foucault e o 'cuidado de si'.....	51
3. SEGUNDO CAPÍTULO	
3.1. O contexto histórico: tempos de repressão.....	64
3.1.2. Tempos de repressão: panorama social, político e econômico.....	68
3.1.3. Tempos de repressão: panorama cultural e artístico.....	73
3.2. O cinema.....	77
4. TERCEIRO CAPÍTULO	
4.1. A estética da censura.....	82
4.2. O desbunde.....	90
4.3. O erotismo.....	99
5. QUARTO CAPÍTULO: ANÁLISE FÍLMICA	
5.1. O cinema marginal de Rogério Sganzerla.....	106
5.2. A mulher de todos, 1969.....	109
5.3. Copacabana <i>mon amour</i> , 1970.....	114
5.4. Sem essa Aranha, 1970.....	119
6. CONCLUSÃO.....	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130

1. INTRODUÇÃO

Oficialmente, o cinema nasceu em 1895 quando os irmãos Lumière fizeram a sua primeira exibição pública no *Salon Indien do Grand-Café* de Paris. Ainda nos seus primórdios, o cinema não era ainda o que chamamos hoje de cinema. Inicialmente uma atividade artesanal, ele apareceu sobretudo misturado a outras formas de diversão populares, como feiras de atrações, circo, espetáculo de magia e de aberrações. As primeiras imagens fotográficas em movimento surgiram, assim, num contexto totalmente diferente das salas escuras, limpas e comportadas em que os cinemas se transformariam depois. “Ele pertencia principalmente a um outro mundo, um mundo paralelo ao da cultura oficial, um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambiguidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata.” (COSTA, 2005:11)

O primeiro período do chamado “primeiro cinema” vai de 1894 a 1908, onde os filmes não eram narrativos. É o momento em que não há nenhum tipo de controle institucional e também a ausência de regras rígidas, tanto formais quanto morais, dando ao cineasta total liberdade de criação. Permanecendo nesses anos como atividade marginal e acessória, os filmes produzidos tinham de fato este caráter de espetáculo popular e, ao contrário dos panoramas, não eram vistos como diversões sofisticadas, nem encarados como formas narrativas construídas segundo o modelo das artes nobres da época. Também não eram sentimentais ou moralistas. Nesta época, havia uma produção considerável de filmes eróticos e as comédias, o gênero mais comum e popular entre os filmes de ficção, envolviam sempre algum tipo de malvadeza.

Eram também atrações autônomas porque precisavam se encaixar nas mais diferentes programações. Em sua ampla maioria eram feitos em uma única tomada, pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa. Quando os filmes incluíam mais de um plano, estes eram comercializados em rolos separados e ficava a critério do exibidor a escolha e a ordem dos rolos que ele julgasse mais interessantes ou adequados para o seu público, o que dava a este primeiro cinema um caráter totalmente anárquico. Dada a diversidade do público, a pluralidade de suas respostas e a variedade de formas de exibição, podemos ainda dizer que, na grande maioria dos casos, esses primeiros filmes constituíam formas abertas de relato, que podiam ser entendidos de múltiplas maneiras. No momento em que se instala a narrativa, passa a existir a possibilidade de modalização do relato, pois há uma uniformidade mínima no enredo perceptível pelo público. É o que acontece a partir de 1908.

A partir de 1908 todo o esforço das empresas cinematográficas norte-americanas – organizadas na MPPC – e de instituições de controle ligadas a elas (como o Conselho Nacional de Exame de Filmes Cinematográficos, composto de respeitáveis líderes filantrópicos, educacionais e religiosos e que censuravam os filmes) era o de associar às estruturas formais do cinema uma retórica moral e um objetivo educativo e edificante. Vale a pena, portanto, pesquisar o processo pelo qual a procura de respeitabilidade cultural do cinema coincidiu com o despertar da hegemonia dos filmes narrativos, resultando no processo que estamos chamando de domesticação. (COSTA, 2005:212)

Entre 1906 a 1905 ocorre um aumento considerável do público de cinema fazendo com que os filmes passassem a ser exibidos como atrações exclusivas em grandes armazéns que eram transformados em cinemas da noite para o dia. Impulsionados pela alta lucratividade do empreendimento, os filmes começam a enfrentar o desafio de se tornar cada vez mais narrativos. Com o tempo, passam também por um período de repressão e institucionalização, quando a anarquia desses primeiros ambientes de exibição exclusiva de filmes passa a incomodar as elites. Os produtores e exibidores de filmes se organizam industrialmente e passam a tentar moralizar o cinema e criar formas de autocensura e auto-regulamentação. Objetivam, com isso, incorporar as classes médias que, dotadas de maior poder aquisitivo, garantiriam a sobrevivência econômica da indústria do cinema.

Se antes o cinema se dirigia a uma plateia predominantemente pobre, operária e urbana, os anos de 1908 e 1909 podem ser entendidos como a origem de um esforço unificado para atrair a classe média para o cinema. A indústria do cinema precisava conseguir “respeitabilidade social”, trazendo os filmes para perto das tradições burguesas de representação como os romances, peças de teatro e poemas famosos da época. A partir daí, começa a se materializar uma linguagem codificada e massificada. Essa transição acontece nos Estados Unidos no período dos chamados *nickelodeons*, que vai de 1906 até 1915. É justamente neste período que ocorre o aumento do público do cinema, o surgimento de grandes empresas no controle dos distintos ramos da atividade cinematográfica e a gradual domesticação das formas de representação e exibição dos filmes.

Neste processo, D. W. Griffith possuiu papel fundamental. Foi através do uso da montagem fílmica que começou a fazer da alternância de tempos e espaços, da técnica do campo/contracampo, da aproximação da câmera para definir psicologicamente e do ponto de vista subjetivo os personagens, é que pôde ser dado aos filmes nova legibilidade, capaz de transmitir o conteúdo moral e psicológico da narração. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e, por isso, somos levados a estabelecer

ligações não propriamente existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. Ao contrário das situações de vida em que estamos presentes aos acontecimentos, diante de um filme narrativo, não precisamos ter o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo. Com isso, simultaneamente, algo nos é roubado: o privilégio da escolha.

Esta franca hegemonia do ilusionismo possibilitou a consolidação do olhar cinematográfico constituído no drama burguês, o melodrama. Associado a um maniqueísmo adolescente, ele constrói um imaginário que busca sempre dar corpo à moral cristã, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, apostando na intuição e nos sentimentos “naturais” do indivíduo na lida com os seus dramas. Este modo de fazer cinema se consolida, principalmente nos Estados Unidos, nos anos de 1920 e mantém-se como estilo de narração privilegiado pela indústria cinematográfica até o final dos anos de 1950.

Diderot entende a função social do drama burguês. Na perspectiva dos filósofos da ilustração, o teatro tem um fundamento pedagógico e ajusta-se bem à condição de fórum de debates, tem direta relação com o político e os rituais da civilidade que marcam a vida urbana. Dentro de uma formulação mais acanhada, Pixérécourt e seus seguidores foram muito enfáticos na exaltação da função moralizante do melodrama, observando com atenção seu papel regulador, ancoragem moral num tempo de crise de valores, de instabilidade e transformações trazidas por esta conjugação de revoluções, a Industrial e a Francesa. (...) Griffith expõe sua teoria e define a função do espetáculo logo no início de sua carreira, num filme de 1909 chamado “A recuperação de um bêbado”. (XAVIER, 2000:67)

No entanto, ainda no início da primeira metade do século XX surge uma outra história do cinema, geralmente marginal à história do modelo clássico narrativo, no qual o cinema de invenção e de experimentação de outras formas cinematográficas é o personagem principal. Na acepção das vanguardas, era preciso mobilizar a ideia do poético e defender uma estrutura descontínua de sucessão das imagens. Era preciso dialogar com a pintura moderna, inserir o cinema nos movimentos artísticos do seu tempo ou fazê-lo mergulhar num documentarismo cuja demanda de verdade implicaria uma condenação do teatro melodramático enquanto instituição burguesa alienante, cujos resíduos deveriam ser expulsos do cinema.

Desta forma, no final da década de 1910 e com mais intensidade nos anos de 1920, na Europa, desenvolve-se um diálogo estreito entre pintores, artistas plásticos, escritores e cineastas que resultou nos movimentos de vanguarda. O futurismo, o cubismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo são denominações de movimentos artísticos ligados às artes plásticas que propunham uma nova atitude perante a vida rompendo com a

arte do passado através de uma nova abordagem da representação da realidade. No campo do cinema podemos destacar os três primeiros movimentos que revolucionaram não só o cinema dos primeiros tempos, como também toda a história posterior: o Construtivismo Russo, a Avant-Garde Francesa e o Expressionismo Alemão. Cada um, a sua maneira, propôs novos conceitos de montagem, como também visões críticas da realidade ou novas dimensões narrativas a partir da representação do irracional e do inconsciente.

Depois da II Guerra Mundial, diante de uma Europa destruída e do advento de câmeras mais leves e do som direto, novas vanguardas cinematográficas surgem dando continuidade às inovações linguísticas cinematográficas anteriores. Entre elas, podemos destacar o Neorealismo Italiano, A Nouvelle Vague Francesa e o Cinema Novo Brasileiro. Por aqui, os cineastas buscavam uma dramaturgia liberta de clichês, autoral, sem as censuras do aparato industrial e estimuladora de uma consciência crítica diante das experiências contemporâneas. Tal cinema julgava-se impossível de ser alcançado mediante narrativas feitas de dramas domésticos, habitadas por encarnações do mal a atormentar as figuras do bem, com sua pedagogia feita de excessos sentimentais e lances de suspense. Buscou-se, desta forma, combinar ficção e documentário, conciliando os recursos do cinema moderno, consciente da linguagem, com a investigação de um universo social que solicitava toda uma nova visão crítica da realidade.

Tal proposta cinematográfica teve clara influência do Neorealismo Italiano. Buscava-se a oposição às ambiciosas pretensões de estabelecer no país o modelo industrial importado de Hollywood, como tentaram fazer a Cinédia, a Atlântida, a Vera Cruz e a Maristela, na tentativa de criar um cinema mais independente, tanto do ponto de vista comercial como do estético.

Os críticos e cineastas, por sua vez, rejeitaram com muita veemência a forma como as produções da Vera Cruz enfocaram e representaram a realidade nacional. Foi destacado, por exemplo, que o português utilizado nas películas da produtora paulista não eram a língua falada pelo “povo brasileiro” e que os negros somente apareciam em papéis subalternos e estereotipados. As críticas foram condicionadas pelos pressupostos que norteavam o pensamento da esquerda brasileira do período, notadamente a defesa da cultura brasileira, ameaçada pela “invasão da cultura norte-americana”. As produções hollywoodianas eram definidas como instrumentos poderosos do projeto de dominação dos Estados Unidos. (LEITE, 2005:92)

Parte significativa dos jovens diretores do Cinema Novo começou a pensar, a discutir e a fazer cinema nos cineclubes e nos Centros populares de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes), os CPCS, espalhados pelo país. Por isso, o pensamento socialista tão em voga na época foi fundamental neste processo. Eles defendiam a proposta segundo a qual o

cinema brasileiro deveria assumir uma posição transformadora. Para isso, deveriam adotar a estética revolucionária, colocar em prática uma narrativa diferente da hollywoodiana. No que diz respeito aos argumentos que deveriam ser explorados nos filmes, havia um clamor pela ênfase em temas nacionais. Dessa forma, tornou-se um dos objetivos do cinema nacional reencontrar o homem brasileiro, notadamente o “homem do povo”: seu trabalho, sua visão de mundo, sua maneira de pensar, de falar e de ser. *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) foi a produção mais emblemática deste período e pode ser considerado como um divisor de águas no cinema brasileiro. O filme levou para as telas uma nova visão do Rio de Janeiro, da cidade que não aparecia nos cartões-postais.

Um dos diretores mais importantes do Cinema Novo foi, sem dúvida nenhuma, Glauber Rocha. Em 1965, em seu incendiário “Estética da Fome”, postulou um cinema faminto por filmes feios e tristes, que não apenas tratassem da fome como tema, mas que também fossem famintos, em razão da pobreza de seus meios de produção. Em uma forma deslocada de *mimese*, a pobreza material de estilo sinalizaria a pobreza do mundo real. Para Glauber, a originalidade da América Latina era a sua fome, e a manifestação cultural mais nobre era a violência. Tudo o que era preciso, rezava o *slogan*, era uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Mas entre 1967 e 1969, o Cinema Novo entra em crise e admite a distância abissal entre a linguagem cinematográfica contida em suas produções e os espectadores brasileiros, cujo gosto pelo cinema foi orientado pela gramática hollywoodiana. Os diretores, nesse período, enfatizaram suas próprias contradições e denunciaram o fracasso das utopias transformadoras presentes na primeira fase do Cinema Novo.

O declínio do potencial criativo do Cinema Novo foi acentuado depois que o regime militar decretou o Ato Institucional nº 5 (AI – 5), que, entre outros aspectos, instituiu uma rígida censura sobre o cinema nacional. Tal declínio foi contemporâneo da emergência de um novo movimento cinematográfico que teve nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo os dois principais polos de produção, isto é, o Cinema Marginal. (LEITE, 2005:105)

E se Glauber Rocha, no auge da produção cinemanovista postulou a “Estética da Fome”, podemos afirmar que o Cinema Marginal, vindo logo depois, postula uma “Estética da Censura”. Claramente influenciado pelo movimento contracultural e pelo ciclo cinematográfico *underground* americano dos anos 1940, 1950 e começo dos 1960, podemos afirmar que o Cinema Marginal também é o reflexo da situação política que o Brasil enfrentava no final da década de 1960 e início da de 1970. Logo após o AI-5, o estado de espírito que pairava sobre todos era de pavor, como uma noite tenebrosa da qual não se

vislumbrava saída. No meio de tanta desilusão, que cinema fazer? Não, com certeza, um que falasse de beleza. O mundo, neste momento, não era belo. Era injusto, sujo, agressivo. Desta forma, a imagem do abjeto constitui um elemento privilegiado da narrativa marginal.

Outra característica importante deste cinema surge justamente da impossibilidade de se fazer filmes que pudessem falar dos problemas sociais do país, fato crucial para a falência do Cinema Novo. Surge aí um humor cáustico diante da impossibilidade de se agir politicamente como se gostaria, expressado através do mecanismo do “avacalho”. De acordo com Carlos Reichenbach em 1969:

O negócio é fazer filmes péssimos. Um apanhado crítico da face oculta do cinema nacional. Filmes péssimos, mas necessários. Chegou a hora de massacrar a visão europeizante que impede o cinema nacional de ser como deve ser. Quando um cara não pode fazer nada, já dizia Paulo Villaça em *O bandido da luz vermelha*, ele avacalha, anarquiza, e não podendo fazer filme de cinema faz filme sobre cinema. Trata-se de filmar a partir da impossibilidade de filmar. É preciso muita audácia para dar uma olhada em torno do cinema nacional. Olhar não para badalar os efeitos, mas para apontar os defeitos. (FERREIRA, 2000:65-66)

Com isso, houve todo um movimento em direção a uma fragmentação narrativa cada vez maior. Mais do que nunca, o experimentalismo estético foi dado como prioritário e necessário em um momento em que a comunicação com o povo já estava mesmo impossibilitada devido à intensificação da repressão do regime militar. Os filmes passam a ser elaborados sem que estivesse no horizonte a sua exibição. A narrativa é estilhaçada, buscando a invenção e gerando um universo ficcional fantasista. A disposição dos planos passa também a ser avessa a mecanismos clássicos de equilíbrio.

Outro elemento utilizado pelo Cinema Marginal foi o interesse pelo humor e a consequente revalorização das antigas Chanchadas, duramente criticadas pelos cinemanovistas. Ao contrário destes, que defendiam uma seriedade acadêmica, o ciclo marginal recria o humor que tinha livre circulação nelas, mas propondo-o de uma forma mais corrosiva, numa simbiose moderna. Em entrevista para o jornal *O Pasquim* de fevereiro de 1970, Rogério Sganzerla, um dos principais cineastas marginais, afirma sobre as Chanchadas: “Quando eu vejo um filme da Atlântida eu acho bacana porque eu vejo lá um clima de perversão estética. Você pode notar que eles pegam filmes americanos de grande sucesso, filmes assim fascistas como *Matar ou morrer*, o próprio *Sansão e Dalila* e transformam em aventuras com Oscarito e José Lewgoy. É exatamente nisto que estou interessado.” (SGANZERLA, 1970:12)

Apesar disso, para muitos, o Cinema Marginal foi tido apenas como um cinema de “oba oba”, alienado, que só estava preocupado em fazer uma “parafernália tropicalista”, como bem afirmou Glauber Rocha na época. Os marginais são mesmo acusados de trair a causa do Cinema Novo, que buscava usar o cinema como instrumento de transformação social através de uma lógica claramente marxista. No entanto, a lógica marginal era outra, já atingida pelos novíssimos valores da Contracultura. Em um momento da história em que as gerações mais jovens não conseguiam mais ver na luta armada uma possibilidade de transformação do mundo. A luta agora passa a ser através das mudanças comportamentais e dos valores que ainda defendiam “A Tradição, a Família e a Propriedade”, alicerce ideológico do então regime militar. Desta forma, buscamos no presente trabalho uma reavaliação da memória do Cinema Marginal brasileiro, tendo em vista reconhecê-lo também como um cinema politizado, que buscava agir através de outras frentes.

Elizabeth Jelin em seu *Los trabajos de la memoria* (JELIN, 2002), afirma que não existe apenas uma única memória, oficial e absoluta, mas sim várias memórias em constante disputa, todas buscando legitimidade e pretensão de verdade. Neste caso, o passado não pode ser mais visto como algo estático, mas sim como algo a ser sempre elaborado tendo em vista o sentido que se pretende dar às memórias para o presente e o futuro. Afinal, existem duas possibilidades de conceber o tempo. A primeira e mais tradicional é de forma linear: passado, presente e futuro se ordenam no espaço de maneira clara, “natural”. As unidades de tempo seriam equivalentes e divisíveis: um século, uma década, um ano ou um minuto. A segunda surge quando buscamos estudar os sujeitos concretos, os sentidos da temporalidade estabelecidos de outra maneira: o presente contém e constrói a experiência passada e as expectativas futuras.

Desta forma, pode-se afirmar que o passado pode ser modificado de acordo com a maneira como as experiências passadas são incorporadas pelos diversos sujeitos. Há, neste caso, uma multiplicidade de tempos e sentidos, bem como uma constante transformação e mudança dos atores e processos históricos. A partir desta segunda perspectiva, podemos tomar a memória não apenas como algo “dado”, como aquilo que congela os fatos num determinado passado, mas sim como algo que implica trabalho, incorporando-a à tarefa que gera e transforma o mundo social. Com isso, há o fim das memórias dominantes, hegemônicas, únicas ou “oficiais” e a possibilidade de haver uma volta reflexiva sobre o passado, reinterpretações e revisionismos, questionando e redefinindo as mais diversas identidades grupais.

Afinal, toda narrativa do passado implica uma seleção. A memória é seletiva, pois a memória total é impossível. Muitas vezes, porém, passados que pareciam esquecidos definitivamente reaparecem e cobram a reavaliação das suas memórias a partir de novos marcos culturais e sociais. É justamente isso o que pretendemos nesta pesquisa. A memória oficial que temos do Cinema Marginal brasileiro, inicialmente determinada pelos cinemanovistas e depois pelas consequências da censura do regime militar, é de um cinema alienado, incompreensível e até mesmo de valor artístico questionável. A partir de uma leitura foucaultiana, e não mais marxista, analisaremos de que forma os cineastas marginais tentaram, através de seus filmes, transformar a sociedade em que viviam. Através de suas narrativas construídas a partir de uma linguagem absolutamente experimental, buscavam transformar as próprias subjetividades, instigar a dos espectadores e, com isso, promover a “transvalorização” de todos os valores dominantes. Desta forma, tal atitude também seria algo através do qual a política seria exercida. E neste processo a sexualidade teve papel fundamental.

O pensamento político de Foucault aponta para uma concepção de poder nova na história da filosofia. Para ele, o poder não deve ser encarado como um ponto central, foco único de onde partiriam formas derivadas e descendentes. O poder está em toda parte. Não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares e em meio a relações desiguais e móveis. Essas relações de poder se formam nos aparelhos de produção, nas famílias, e demais instituições atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos: o seu corpo, penetrando na vida cotidiana e, por isso, podendo ser caracterizado como micropoder. Esses micropoderes não se encontram localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Não existe de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, “o” poder não existe, mas sim práticas ou relações de poder.

Neste sistema político, a sexualidade é encarada como um dispositivo muito importante, já que é um instrumento que pode ser utilizado em grande número de manobras, podendo servir de ponto de articulação às mais variadas estratégias. Um poder como esse funciona em nossa sociedade reprimindo as energias inúteis, a intensidade dos prazeres e as condutas irregulares. É através da sexualidade que o poder sobre a vida pode ser exercido, seja por meio das disciplinas do corpo ou das regulações da população.

O problema é o seguinte: como se explica que, em uma sociedade como a nossa, a sexualidade não seja simplesmente aquilo que permita a reprodução da espécie, da família, dos indivíduos? Não seja simplesmente alguma coisa que dê prazer e

gozo? (...) O sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir da nossa espécie, nossa “verdade” de sujeito humano. (FOUCAULT, 2001:229)

Desta forma, Foucault analisa historicamente como as formas de adensamento político sobre os corpos, em suas diversas tecnologias, produziram padrões de funcionalidade e utilidade extremamente úteis ao sistema. A sexualidade passou a não simplesmente sofrer simples leis de interdição, mas sim a sofrer efeitos múltiplos de reorientação do desejo. Ao longo da história da civilização ocidental, o objetivo passou a ser construir uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora. Para isso, a estratégia não era simplesmente reprimir a liberdade, mas sim limitá-la, fazendo com que o poder exercido pudesse ser tolerável. Só uma normatização da sexualidade poderia atuar de maneira eficaz no adestramento dos indivíduos.

No entanto, a analítica de Foucault não é somente descritiva. Há também a proposta de uma *práxis* política e de uma transformação da sociedade. Neste caso, o que ele pretende mostrar é que as resistências ao poder são postas em ação no próprio movimento interno da constituição das relações de poder. Ou seja, não há relações de poder sem resistência. E o campo desses afrontamentos e resistências aos micropoderes e aos seus excessos é claramente identificado por ele: as lutas contra a dominação (étnicas, sociais, religiosas), as lutas contra as formas de exploração (que separam o indivíduo do que ele produz) e, finalmente, as lutas que levantam a questão do indivíduo (lutas contra o assujeitamento, contra as diversas formas de subjetividade e submissão). Esse último campo de resistência, segundo ele, é privilegiado por sua função estratégica na atualidade: são bem mais radicais e criativas. Isto porque o Estado contemporâneo trabalha tanto no sentido da direção das coletividades, quanto no sentido da gestão das individualidades.

Desta forma, a política começa com a recusa da servidão. Prolonga-se quando indivíduos transformam-se a si próprios e aos outros. Trata-se de regras facultativas que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida. Tais modos de existência ou possibilidades de vida não cessam de se recriar. No caso da sexualidade, a partir do momento em que há a busca por transformá-la, estaremos também transformando os corpos e os desejos. Promovendo novas subjetividades e, conseqüentemente, novos estilos de vida. Também possibilidades de novos vínculos comunitários. E é a partir justamente desta perspectiva que se dá o engajamento político dos cineastas marginais. Influenciados pelos novíssimos valores

da Contracultura, movimento social difundido principalmente pelos Estados Unidos nos anos de 1960, buscavam através de seus filmes transgredir um regime autoritário calcado nos tradicionais valores da “Tradição, Família e Propriedade”.

Há, sem dúvida nenhuma, a necessidade de utilizar os próprios filmes marginais como fonte privilegiada de pesquisa. Segundo Marc Ferro (1975), historiador e um dos pioneiros nos estudos da relação cinema-história, há bem pouco tempo atrás não viria na cabeça de um cientista utilizar como fonte de pesquisa um documento que tenha passado por uma montagem, um truque ou uma falsificação. Afinal, que imagem da realidade poderia oferecer um filme de ficção, por exemplo? Mas com o advento da “Nova História”, nomes como Febvre, Francastel e Goldmann começaram a legitimar fontes de pesquisa cujas origens até então não eram usadas, fruto do folclore, das artes e tradições populares, escritas ou não escritas. Em relação ao cinema, constatou-se que um filme sempre testemunha. A câmera revela o funcionamento real da sociedade, tira máscaras e revela muito mais do que aparenta. Por isso, deve-se partir das imagens, não procurar nelas somente exemplificações e confirmações da tradição escrita.

Deve-se estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. Abordá-lo não apenas como uma obra de arte, mas sim como um produto, um objeto cujas significações não são somente cinematográficas. A imagem vale pelo o que ela testemunha. A análise fílmica deve integrar o filme ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente. E o que é patente para os documentários, não é menos verdadeiro para a ficção. Os lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores importantes em muitos enredos cinematográficos. Podem ocorrer em todos os níveis do filme, ajudando a descobrir o latente por trás do aparente, o não-visível através do visível.

Nessas condições, empreender a análise de filmes, de fragmentos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e o modo de abordagem das diferentes ciências humanas, não poderia bastar. É necessário aplicar esses métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas), às relações entre os componentes dessas substâncias; analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa. (FERRO, 1975:6)

Filmes como *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969), *América do Sexo* (Leon Hirschman, 1969), *A mulher de Todos* (Rogério Sganzerla, 1969), *Os monstros de Babaloo* (Elyseu Visconti, 1970), *O Pornógrafo* (João Gallegaro, 1970), *Copacabana, mon*

amour (Rogério Sganzerla, 1970), *A família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970) e *Sem Essa Aranha* (Rogério Sganzerla, 1971) são alguns exemplos de obras que exploram o erotismo a partir deste viés político. Chamo a atenção ainda para o fato de que quando falamos em erotismo no Cinema Marginal brasileiro não estamos nos referindo ao erotismo dos filmes da pornochanchada – que coexistiram na década de 1970. A sexualidade em cada um será trabalhada de maneira completamente diferente, com propostas completamente opostas. Podemos afirmar que o erotismo da pornochanchada não teve nada de libertador. Pelo contrário: nele, vemos um desfilar de visões completamente estereotipadas sobre o papel de homens e mulheres na “nova sociedade” que contribuíram de maneira perversa para aprisioná-los ainda mais.

No primeiro capítulo, iremos analisar o pensamento de três filósofos que pensaram o erotismo como uma forma de transgressão: Marquês de Sade, Georges Bataille e Michel Foucault. Veremos de que forma que a sexualidade para os três foi vista como um instrumento privilegiado para questionar e transformar o mundo em que viviam. No segundo capítulo, iremos analisar os acontecimentos históricos que contribuíram para o surgimento do Cinema Marginal brasileiro. Veremos que a intensa repressão política possibilitou o surgimento de uma produção cultural e artística originalíssima e, também, politicamente engajada. No terceiro capítulo continuaremos a analisar a influência que o contexto histórico teve para o surgimento do Cinema Marginal. Neste momento, veremos a influência dos novos valores vindos do movimento contracultural e, especificamente, a importância do erotismo como instrumento de transformação política. E finalmente, no quarto capítulo, faremos a análise fílmica de três filmes do cineasta marginal Rogério Sganzerla. Tentaremos mostrar de que forma ele buscou transformar a sociedade politicamente excludente em que vivia através dos seus filmes. Desta forma, buscaremos reavaliar e reconstruir a memória deste movimento cinematográfico cujas imagens representam as ideias e sensações de uma época que já faz parte da nossa história.

2. PRIMEIRO CAPÍTULO

2.1. O erotismo: fronteiras da libertação

Tentar definir o que é o erotismo mediante o discurso racional do qual estamos tão familiarizados pode parecer algo simples, mas, na verdade, trata-se de uma tarefa extremamente árdua. Isto porque descrever a linguagem cifrada do desejo, do impulso erótico, é percorrer um caminho muitas vezes nebuloso e movediço. Neste capítulo analisaremos esta questão a partir da perspectiva de três grandes pensadores contemporâneos: Marquês de Sade, Georges Bataille e Michel Foucault. Veremos de que forma cada um buscou associar a importância da sexualidade ao contexto social e político da época em que viveram, associando-a sempre a algum tipo de contestação ao *status quo* do qual faziam parte. Podemos ainda afirmar que fazem parte de um mesmo grupo a partir do momento em que viam o erotismo como forma de transgressão, como um instrumento necessário para a transformação da sociedade em que viveram.

No entanto, tal discussão sobre o erotismo não começa na contemporaneidade, mas sim no alvorecer do pensamento racional-filosófico, na Grécia Clássica. O texto ocidental mais antigo que fala sobre o erotismo é o famoso *O Banquete* do filósofo grego Platão. Diálogo escrito por volta de 380 a. C., constitui-se basicamente de uma série de discursos sobre a natureza e as qualidades do amor (*Eros*). Nele, Sócrates e outros homens importantes reúnem-se na casa de Agaton, poeta ateniense, para tentar definir o que é o amor.

(...) assim, portanto, enquanto em tais ninharias dependem tanto esforço, ao Amor nenhum homem até o dia de hoje teve a coragem de celebrá-lo condignamente, a tal ponto é negligenciado um tão grande deus! (...) Assim, não só eu desejo apresentá-lhe a minha quota e satisfazê-lo como ao mesmo tempo, parece-me que nos convém, aqui presentes, venerar o deus. (PLATÃO, 1972: 18)

O discurso encaminha-se tendo em vista associar Eros com a busca por uma conexão, uma reunião com o cosmo, proporcionando a sensação de completude e de totalidade. Mas uma ideia de união que não se restringe apenas à noção de união sexual entre dois seres, mas também à ideia de conexão que atinge outras esferas da vida. Não é à toa que a palavra religião deriva de *religare*. O próprio Sócrates, em seu discurso, define o amor como o responsável por interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, as súplicas e os sacrifícios dos primeiros e as ordens e recompensas dos

segundos, estando, desta maneira, no meio de ambos e, com isso, proporcionando a ligação do todo. Mas é o discurso de Aristófanes, construído de maneira diferente dos outros e apelando para um mito, que melhor explica a causa do impulso erótico humano, da busca incansável e indecifrável que temos pelo outro, pela fusão sexual que tanto seduz e aterroriza a humanidade.

Aristófanes inicia seu discurso afirmando que é preciso primeiro conhecer a natureza humana e as suas vicissitudes. E que a nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino. Também havia um terceiro, comum a estes dois, cujo nome era andrógino. Ele era então um gênero distinto que reunia tanto as características femininas quanto masculinas. Possuía o dorso redondo e os flancos em círculo, possuía também quatro mãos e quatro pernas, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhante em tudo. No entanto, a cabeça sobre os dois rostos opostos era uma só e os dois sexos nem sempre eram semelhantes. O seu andar era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse, mas quando se lançavam a uma rápida corrida, como que cambalhotando e virando as pernas para cima faziam uma roda, do mesmo modo, apoiando-se nos seus oito membros de então, locomovendo-se rapidamente em círculo. Eram, por conseguinte, de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham. Por isso, tentaram fazer uma escalada ao céu na tentativa de investirem contra os deuses.

Zeus e os demais deuses puseram-se, então, a deliberar sobre o que se devia fazer com eles. Não podiam nem matá-los e fazer desaparecer-lhes a raça como fizeram com os gigantes porque com isso as honras e os templos que vinham dos homens também desapareceriam, mas também não podiam permitir que continuassem na impiedade. Depois de laboriosa reflexão, Zeus teve uma ideia: permitir que os homens continuassem a existir, mas tornando-os mais fracos para que parassem com a intemperança. Decidiu cortá-los cada um em dois, fazendo com que realmente ficassem mais fracos e ao mesmo tempo mais úteis aos próprios deuses, pelo fato de se tornarem mais numerosos. Passariam a andar eretos, sobre duas pernas. E se ainda pensassem em arrogância e não quisessem acomodar-se, de novo seriam cortados em dois, e assim sobre uma perna só eles andariam, saltitando. E logo que isso disse pôs-se a cortar os homens em dois.

A cada um que cortava mandava Apolo voltar-lhe o rosto e a banda do pescoço para o lado do corte, a fim de que, contemplando a própria mutilação, fosse mais moderado. Ele torcia-lhes o rosto, e repuxando a pele de todos os lados para o que agora se chama ventre,

como as bolsas que se entouxam, ele fazia uma só abertura e ligava-a firmemente no meio do ventre, que é o que chamam de umbigo. As outras pregas, numerosas, ele se pôs a polir, mas justamente o umbigo e outras poucas ele deixou para a lembrança da antiga condição. Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava, quer se encontrasse com a metade do todo que era mulher, quer com a de um homem. E assim iam destruindo-se.

Diante de tal situação, Zeus, tomado por compaixão, resolve mudar o sexo para frente, pois até então eles o tinham para fora e se reproduziam não um com o outro, mas sim na terra, como as cigarras. Pondo assim o sexo na frente deles fez com que através dele se desse a reprodução, do macho na fêmea, ou se fossem do mesmo sexo, que pelo menos houvesse sociedade em seu convívio e pudessem repousar, voltar ao trabalho e ocupar-se do resto da vida. É daí que se explica a existência do amor entre os seres humanos, restaurador da antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. Quando então se encontra com aquele mesmo que é a sua própria metade, então extraordinárias são as emoções que sentem, de amizade, intimidade e amor, a ponto de não quererem, por assim dizer, separar-se um do outro; nem por um pequeno momento.

Com esta história, Aristófanos explica de forma extremamente poética como se originou Eros, o impulso para recompor a antiga natureza e restaurar a antiga perfeição, o motivo que nos faz querer confundir-se com o outro e de dois ficarem um só. Já na Antiguidade Clássica constrói a ideia de erotismo como o impulso em direção à completude, dando a ele um grande poder capaz de reproduzir, mesmo que momentaneamente, seres andróginos, totais e audaciosos, que ousam desafiar os deuses. Isto porque a incompletude dos seres bipartidos, desprovidos da força de Eros, torna-os seres fracos e úteis àqueles que detêm o poder. Como bem afirmou no texto platônico: “com efeito, parece-me os homens absolutamente não terem percebido o poder do amor, que se o percebessem, os maiores templos e altares lhe preparariam, e os maiores sacrifícios lhe fariam, não como agora que nada disso há em sua honra, quando mais que tudo deve haver.” (PLATÃO, 1972: 28)

Desta forma, Eros não é aquilo que se busca, mas a própria busca a que fomos condenados pela terrível maldição de Zeus: a nostalgia da nossa integridade, da nossa completude original. Seu movimento deriva de uma falta, de uma carência, e se constrói em

direção ao resgate de uma situação anterior de plenitude e de totalidade. A sua falta acaba gerando o aniquilamento, a solidão de indivíduos incompletos e mutilados. E contra o seu poder lutam os que se julgam mais poderosos: os defensores da ordem social e os guardiões da moral. Carlos Castilla Del Pino em *Sexualidade e poder* (DEL PINO:1976), por exemplo, afirma que a repressão sexual constitui um dos componentes ideológicos de maior relevo em sistemas autoritários. Isto porque a sexualidade reúne duas características fundamentais: 1) é uma necessidade vital; 2) pode ser controlada, mesmo para sempre, sem que o sujeito morra por isso. Desta forma, é um tipo de repressão que pode ser realizada, promovendo, com isso, a submissão do indivíduo ao sistema e a todos os outros valores constituídos.

Tal repressão, apesar da série de sacrifícios que comporta, é muitas vezes aceita porque promove a aceitação do indivíduo em uma determinada sociedade em que as normas já se encontram estabelecidas. Desta forma, a repressão, seja ela sexual ou de qualquer tipo, funciona como uma espécie de transação: aceita-se a norma que reprime, mas em troca adquire-se as vantagens do pertencimento ao grupo. Por isso, as sociedades constituídas a partir de desigualdades geralmente implicam em organizações autoritárias difíceis de serem questionadas. Mas o que veremos a seguir é que nem sempre foi assim. Ao longo da história muitos pensadores questionaram as sociedades em que viveram e alguns fizeram isso a partir do ponto de vista das normas que orientavam as práticas sexuais do seu tempo. Analisaram o erotismo como forma de transgressão, como um instrumento de luta política que valeria a pena ser usado.

2.1.1. A literatura libertina de Marquês de Sade

Desde o século XVI vinha-se formando em vários pontos da Europa um espírito antirreligioso com o surgimento de novas correntes de pensamento que ameaçavam a hegemonia da história sacra tradicional. Desafiando a ortodoxia barroca e criando modelos alternativos que impregnavam a cultura popular da época, surge a literatura libertina. Tal movimento de resistência segue os ideais renascentistas e seus representantes mais radicais serão chamados de rebeldes ou libertinos. O termo libertino designava, a princípio, o livre pensador. Era o homem emancipado dos preconceitos religiosos, e nesse sentido o termo conservava alguns elementos do *libertinus* romano, o escravo alforriado. Alguns grupos

voltam-se para o laicismo pagão de Maquiavel e Guicciardino, enquanto outros veem na irônica moral dos personagens de Boccaccio um convite à insubmissão.

Na França (MORAES: 2006), o movimento literário libertino surge na passagem do século XVI para o XVII. Vinculada inicialmente à literatura burlesca, tem seus primeiros representantes em Théophile de Viau, Cyrano de Bergerac, Saint-Amand, d'Assouci e La Mothe le Vayer, entre outros. No decorrer do século XVII, ele ganha visibilidade na cena cultural francesa, e não são poucos os autores a ele vinculados ou por ele influenciados.

Entre os libertinos franceses do século XVII está Jacques Vallée, senhor de Barreaux, que dizia amar de forma extrema seus prazeres e a liberdade. Só pensava em divertimentos e boa companhia e era admirável nos entretenimentos da mesa. Não possuía nenhuma religião e a maior parte de suas poesias traz a marca da descrença e também a marca de uma devassidão muitas vezes repugnante. Seus poemas, que tematizam a volúpia, a corrupção da carne, o horror da morte, conheceram grande sucesso na época, embora sua reputação fosse criticada inclusive por outros pensadores libertinos, como Gui Patin, que o responsabilizava por corromper o espírito de muita gente jovem que se deixava contaminar por tamanha devassidão. Por isso mesmo, não se deve homogeneizar as diversas correntes libertinas, que mantêm, em seu interior, uma série de diferenças e até mesmo de concepções conflitantes.

A contribuição teórica dos filósofos para a literatura libertina foi grande. Constituindo-se em escolas de pensamento que, de maneira geral, opõem os ensinamentos da fé e da moral às constatações da experiência cotidiana e da percepção sensorial, a libertinagem é marcada pela dúvida. No final do século XVII, no entanto, o termo começou a deslocar-se para o sentido moderno. O libertino não era mais um epicurista apenas no sentido filosófico, mas também na acepção vulgar. Era um homem fino e culto, mas também um apreciador do bom vinho e das mulheres amáveis. Já no século XVIII, os dois sentidos se dissociam completamente: o libertino passa a ser um homem dissoluto que consagra sua vida ao prazer, principalmente ao prazer erótico. No entanto, continuam a se complementar. Afinal,

Se os filósofos se interessam pela temática sexual, os autores libertinos são simpatizantes declarados dos objetivos políticos dos filósofos. Eles ajudam o combate filosófico criticando, por um lado, os costumes aristocráticos, principalmente os amorosos, e transformando seus romances em poderosíssimos instrumentos de irradiação das ideias dos filósofos. (ROUANET, 1990:169)

Ou ainda,

(...) os livros [libertinos] expõem sistematicamente as ideias deístas ou materialistas dos filósofos. Entre duas cenas de orgia, há em geral um intervalo pedagógico, em que abades obesos explicam a noviças de camisola as razões pelas quais os cultos

religiosos devem ser abolidos. Em *Thérèse philosophe*, o abade T. explica à sua pupila, Madame C., que todas as religiões foram produzidas pelo medo, levando os homens a inventar seres suprassensíveis capazes de protegê-los contra os raios e as tempestades. (ROUANET, 1990:173)

Desta forma, se inicialmente os libertinos caracterizavam-se pelo desafio aos dogmas da religião e à autoridade do poder, com o passar do tempo eles vão substituindo a rebeldia política e religiosa pela afronta à moral. Não que isso represente uma mudança de alvo, pelo contrário, mas sim uma radicalização de uma postura desde sempre reivindicada pelos devassos. Basta lembrar que o ateísmo só é concebível histórica e conceitualmente a partir do século XVIII, o que faz com que possamos concluir que a rebeldia diante da fé religiosa não só se manteve como traço marcante desse grupo durante toda a sua história como também acirrou-se de forma decisiva com o passar do tempo.

Outro ponto que devemos levar em conta na literatura libertina é a influência que teve das correntes filosóficas epicurista e estoicista, redescobertas no Renascimento e se estendendo até o século XVIII, sendo, nesse percurso, objeto de inúmeras adaptações e releituras. Lucrécio é, por excelência, a grande fonte: multiplicam-se, a partir de então, as traduções do *De natura rerum*. O panteísmo epicurista passa a ser objeto privilegiado de interesse e de reflexão para os descrentes. A atitude de indiferença característica do comportamento estoico inspira o ceticismo de pensadores como Gabriel Naudé que, seguindo os ensinamentos de Charron, fazem do livro *De la sagesse* uma espécie de bíblia da libertinagem. Na obra sadiana, por exemplo, o epicurismo torna-se uma das suas principais bases, constituindo-se como característica fundamental do gênero de libertinagem, sobre o qual discorre e assumindo nele uma forma absolutamente peculiar.

Havia, no século XVIII, dois tipos de libertinagem: a “libertinagem de espírito” e a “libertinagem de costumes”. De início, a palavra *libertin* servia para designar tanto ilustres filósofos como obscuros panfletistas. O critério de classificação era fundamentalmente político, na medida em que se orientava pela ideia de que os libertinos eram os ateus que ameaçavam a autoridade da coroa. Desta forma,

ao consultar os relatórios do inspetor de comércio livreiro Joseph d'Hèmery, escritos entre 1748 e 1753, encontrou nomes como os de Voltaire, Piron e Diderot ao lado de popularizadores da ciência, como Pierre Estéve, ou versejadores ateus, como um certo abade Lorgerie que escrevera “uma epístola contra a religião”. (...) Porém, não era apenas a polícia que reunia autores de livros tão díspares em suas inspeções, mas, igualmente, os agentes clandestinos do comércio livreiro, capazes de colocar lado a lado obras filosóficas e libelos sensacionalistas. (MORAES, 2006:85-86)

No entanto, havia diferenças fundamentais entre os “libertinos de espírito” e os “libertinos de costumes”. Os primeiros eram aqueles que frequentavam os exclusivos grupos de eruditos cuja marca é a independência de pensamento. Já desde as últimas décadas do século XVII esses círculos são, por excelência, o local de apresentação e discussão de novas ideias, suscitando polêmicas e adesões em seu interior. Já os segundos conceberam um tipo específico de libertinagem, ao qual ocorre não só o espírito, mas também a carne. Se os libertinos de espírito setecentistas são herdeiros diretos dos livres-pensadores do século anterior, o que supõe uma continuidade, a libertinagem de costumes parece ser própria do século XVIII, principalmente se lembrarmos que com o tempo o desafio aos dogmas da religião e à autoridade do poder foi sendo substituída pela afronta à moral.

Tal mudança também é resultante de um desregramento de costumes que ocorre sobretudo após 1715, com a regência de Philippe d'Orléans. Malvisto em Versalhes, gozando de péssima reputação em Paris, era conhecido pelo gosto aos vícios. Por isso, quando se diz que os libertinos de costumes são personagens do século XVIII, isso significa que nesse momento um tipo de conduta não só adquire visibilidade social como também constitui um grupo reconhecido por características particulares: o desafio à moral e à religião, o desprezo pelos preconceitos vulgares e a prática de atos cruéis, principalmente a violência sexual. Neste momento da história, principalmente, os libertinos lançam-se de forma insaciável à busca de novos requintes de depravação moral.

O Marquês de Sade inclui-se neste segundo grupo de libertinos, mas definitivamente não foi quem introduziu a crueldade na libertinagem. Quando aborda em sua literatura uma certa “Sociedade dos Amigos do Crime”, nada mais faz do que trazer para a ficção muitos exemplos encontráveis na história, a das inúmeras sociedades secretas libertinas que se formam a partir do século XVIII. Nascido em Paris no dia 2 de junho de 1740, leva uma vida marcada por muita libertinagem, prisões e obras polêmicas. Empenha-se em fazer uma crítica à sociedade de seu tempo, principalmente no que diz respeito a um de seus traços marcantes, o idealismo sentimental, cujos valores eram a virtude, a sensibilidade, a bela moralidade, a “boa natureza” e todo o ideário cristão de amor ao próximo como a solidariedade, a piedade e o remorso. *A filosofia na alcova*, por exemplo, participa desta estratégia: a obra se destina, em suas palavras, à educação de uma jovem sob o império da carne. Todo o discurso é direcionado tendo em vista combater os costumes e a religião.

Nesse sentido, o que se vê em *A filosofia na alcova* é uma educação pelo avesso. Uma “deseducação” em que os costumes e a religião são desqualificados de suas funções seculares de tornar os indivíduos felizes. Não conseguiram, pensa Sade.

Jamais conseguirão porque seus princípios estão assentados em bases falsas. Deus não existe e a virtude é uma quimera. (BORGES, 2009:215)

Sade apela para que os leitores só ouçam as vozes do prazer carnal, que, a serviço da natureza, são as únicas que podem nos conduzir à felicidade. Sua estratégia é utilizar o discurso revolucionário, em voga na época, para promover a libertação do indivíduo e a transformação da sociedade pela corrupção dos costumes. Sua revolução começa com a palavra. Além de ser um típico libertino de costumes do século XVIII, ele também pode ser considerado um herdeiro da libertinagem erudita do século XVII que precede e prepara a figura do filósofo iluminista. Também se ocupa com os mesmos temas (religião, costumes, política) que inquietavam os livres-pensadores seiscentistas, homens cuja principal característica era a liberdade de pensar.

A *filosofia na alcova*, sua utopia, parece se realizar em dois sentidos: de um lado, trata-se de corromper as ideias por meio do corpo, e de outro, de corromper o corpo por meio das ideias. Tal estratégia evidencia-se na própria estrutura do texto, que alterna as cenas lúbricas e as discussões filosóficas em um movimento vertiginoso, até o ponto de reuni-las num só ato. Desta forma, a obra não se trata de uma filosofia *da* alcova, mas sim de uma filosofia *na* alcova. O seu espaço de demonstração é o *boudoir*, localizado entre o salão, onde reina a conversação, e o quarto, onde reina o amor. O *boudoir* simboliza o lugar de união entre a filosofia e o erotismo. É no interesse de que a sociedade inteira se transforme num imenso *boudoir* que Sade parece escrever. É aí que a educação deve começar, a religião ser combatida, a família arruinada. A orgia libertina tem esse sentido paradoxal: destruir os laços morais pela união indistinta dos corpos.

A heroína da história é Eugènie, a jovem que é educada a partir dos valores libertinos e deseducada dos valores cristãos. Filha de um libertino e de uma mãe de família, a senhora de Mistival, que a educou sob os valores dos bons costumes ditados pela virtude, é enviada pelo pai para se “reeducar”. Seus preceptores são a senhora de Saint-Ange, mulher libertina, e Dolmancé, célebre ateu e o mais “imoral dos homens”. Segundo as palavras de Saint-Ange: “Dolmencé e eu incutiremos em sua linda cabecinha todos os princípios da libertinagem mais desenfreada. Abrasá-la-emos com nosso fogo; nossa filosofia lhe servirá de alimento e nossos desejos de inspiração.” (SADE, 2009:19)

A educação da moça é orientada a partir de dois princípios: a iniciação sexual e a negação da moralidade cristã. No *boudoir* de Saint-Ange, ela aprende os prazeres do amor e

também a ética libertina. Dolmancé aconselha logo de início Eugénie a renunciar as virtudes: “Ora, a virtude não passa de uma quimera cujo culto consiste em imolações perpétuas, em inúmeras revoltas contra as inspirações do temperamento”. (SADE, 2009:37) E ainda completa afirmando que a sexualidade é um instrumento privilegiado para isto. Justamente a ideia do erotismo como transgressão. Segundo Saint-Ange,

Não, Eugénie, não foi com esta finalidade que nascemos. Estas leis absurdas foram feitas pelos homens, e não devemos nos submeter a elas. (...) O adultério que os homens vêem como um crime, que ousaram punir como tal, arrancando de nossa vida, o adultério, Eugénie, é apenas a quitação de um direito à natureza, de que as fantasias desses tiranos jamais conseguirão nos tirar. (SADE, 2009: 51-52)

Como todos os escritores libertinos, Sade deseja acabar com a religião e por isso, sempre apresenta os personagens religiosos como devassos e criminosos. Todos os fundadores de religiões, Moisés, Cristo, Maomé, teriam sido grandes patifes, que iludiram o povo incrédulo para assegurarem o seu poder. Deus foi um produto do medo e da ignorância, e a religião dogmática é perpetuada por padres inescrupulosos. A tirania religiosa estaria necessariamente associada ao despotismo político. E sem extinguir a quimera religiosa, inventada para acorrentar as almas, não é possível extinguir os grilhões temporais. Podemos perceber que Eugénie compreende muito bem os ensinamentos de seus preceptores ao afirmar que: “jamais me vereis em falta quando se tratar de libertinagem; ela é agora meu único deus, a única regra da minha conduta, a única base de todas as minhas ações”. (SADE, 2009:90)

O maior objetivo do ser humano, segundo Dolmancé, é gozar, não importando de que modo seja. O ato de gozar é uma paixão que subordina todas as outras e que reúne todas ao mesmo tempo. Afinal, só estendendo a esfera de seus gostos e de suas fantasias, só sacrificando tudo à volúpia, o infeliz indivíduo denominado homem e jogado a contragosto neste triste universo conseguirá semear rosas sobre os espinhos da vida. Afinal, “sobre essas coisas, eu parto sempre de um princípio; se a natureza proibisse os prazeres sodomitas, os gozos incestuosos, masturbações, etc. permitiria que encontrássemos nele tanto prazer? É impossível que ela possa tolerar o que verdadeiramente a ultraja.” (SADE, 2009:65)

Neste ponto, no entanto, o anticristianismo de Sade põe-se em contradição com o secularismo da Ilustração. Para os demais filósofos, a expulsão de Deus deveria abrir o espaço para a construção de um mundo humano, regido pela razão e visando a felicidade individual e coletiva. A moral fundada na religião é intolerante e fanática, estimulando a discórdia e o crime. Deus tem de ser abolido para tornar possível a prática racional da virtude. Já para Sade, Deus precisa ser eliminado exatamente porque suas leis, sendo justas, estariam em

contradição com as leis da natureza, que querem a injustiça, e, proibindo o crime, transgridem o impulso mais forte da natureza, que é o mal. Conscientiosamente, ele acolhe a tese da natureza como legisladora suprema. E a natureza não quer o bem, quer a crueldade, visto que

Ela [a crueldade] é o primeiro sentimento que a natureza imprime em nós. A criança quebra seu brinquedo, morde o seio de sua ama, estrangula o pássaro. A crueldade está nos animais, é habitual nos selvagens. Ela subsiste, ainda, entre alguns homens energéticos, não corrompidos pelo estado de civilização. A natureza não nos recomenda a benevolência, mas o egoísmo. (...) Com isso cai por terra, também, o segundo fundamento da moralidade, para a Ilustração: a utilidade coletiva. Se a natureza só quer o prazer individual, por mais criminoso que seja, qualquer princípio que nos obrigue a respeitar o interesse do próximo é antinatural. (ROUANET, 1990:181-182)

É justamente por isso que Sade radicaliza no direito à auto-realização erótica, e não aceita quaisquer limites. O direito individual ao prazer é absoluto e incondicional, pois ele é autorizado pela natureza, nossa mãe comum. O relativismo é total e é a partir dessa linha de raciocínio que Dolmancé prova a legitimidade do roubo, do assassinato e do incesto. Segundo ele,

A crueldade está na natureza. Todos nascemos com uma dose de crueldade que só a educação modifica; mas a educação não está na natureza e prejudica tanto seus efeitos sagrados quanto o cultivo prejudica as árvores. (...) A crueldade não é outra coisa senão a energia do homem ainda não corrompida pela civilização; é uma virtude, portanto, e não um vício. (SADE, 2009:81)

O grande libertino mata Deus, e se instala no seu lugar. Ele não quer descristianizar o mundo para que o homem se torne mais livre, mas para transformar-se ele próprio em Deus.

Crede ser homens?, pergunta Juliette a seus mentores. Não, quando dominamos o homem com tanta energia, não podemos ser da raça humana. Ela tem razão, diz um deles, Saint-Fond, somos deuses. O libertino sádico é divino, porque como Deus, é soberanamente livre. Ele se desfaz de todos os preconceitos e sacudiu todos os freios. Deus não pode existir, porque para o libertino a existência de um ser mais poderoso seria uma fonte de humilhação, um limite à sua própria onipotência. (ROUANET, 1990:180)

No entanto, o supremo libertino não é ainda verdadeiramente soberano se for um escravo de suas paixões. Ele deve ser o homem do cálculo, da razão fria, a mesma que o ajuda a escrever regulamentos para as orgias. Em *120 dias de Sodoma*, os personagens sadianos planejam todos os movimentos, orquestrando as atividades de todos os parceiros, preenchendo todos os orifícios. Ele não pode deixar-se arrastar pelo frenesi, pois o delírio acaba interferindo na própria paixão. E muito menos pelos sentimentos. Enquanto outros libertinos buscavam unir o amor aos prazeres da carne, Sade fica apenas com o segundo.

Despreza os “gozos metafísicos” que o amor produz nos indivíduos, tornando-os dependentes e fracos, reconhecendo apenas a insaciabilidade da carne. Não é à toa que a senhora de Saint-Ange dá o seguinte conselho para Eugénie: “Uma vez casada, nada de amantes: tomai os lacaios, ou pagai alguns jovens de confiança: a partir desse momento tudo se encobrirá; sem atentados à vossa reputação, e, sem que alguma vez tenham suspeitado de vós, tereis encontrado a arte de fazer somente aquilo que vos agrada.” (SADE, 2009:79)

Desta forma, enquanto o relativismo dos outros filósofos visava apenas mostrar o caráter contingente das instituições do Antigo Regime, à luz de determinados padrões universais de justiça, o relativismo integral de Sade visava demolir não só as normas europeias, mas a totalidade dos valores morais, mostrando que todos eles são relativos a circunstâncias de tempo e lugar. Tanto excesso não seria apenas a simples manifestação de um humor negro, mas também a destruição metódica de todos os elementos que constituía um dos temas centrais da construção iluminista. Mas por que tanto radicalismo por parte de Sade?

Toda a nobreza letrada da Europa era iluminista, em maior ou menor grau. Era um mundo em que todos os grandes (ou quase) eram livres pensadores, e todos os filósofos (ou quase) frequentavam salões aristocráticos. Mas a aliança intelectual da aristocracia culta com a burguesia filosófica dependia em grande parte das relações materiais que a sustentavam: uma colisão de fato entre as duas classes. Se, num primeiro momento, parecia haver uma comunhão de interesses entre a burguesia e uma parte da nobreza, unidas contra um inimigo em comum, o poder absoluto do rei, quando se colocou em xeque a base do sistema de privilégios da nobreza, as duas classes seguiram caminhos separados. A crise da aliança social entre as duas classes repercutiu diferentemente na atitude de suas camadas cultas com relação às ideias da Ilustração. As mesmas influências agiram sobre os autores libertinos.

O libertinismo de Sade, desta forma, corresponde à crise do pensamento aristocrático com relação às Luzes. Sua ambivalência é a exata expressão da ambivalência dos extratos cultos da nobreza. Ele aceita a Ilustração como intelectual, porque ela era o ar que se respirava em toda a Europa civilizada, mas a rejeita como representante de sua classe, como algo que ajudaria a instalar os ideais igualitários da Revolução Francesa. Desta forma, a disjunção parcial que caracteriza o libertinismo sadiano traduz o dilema de uma nobreza culta que passou pela experiência da Revolução Francesa, que não podiam, nem renunciar aos modelos intelectuais da Ilustração e nem endossar seus ideais. Mais sensível que outros aristocratas, Sade antecipou os riscos da Filosofia das Luzes ainda antes da revolução.

Ainda em *A filosofia na alcova*, o manifesto “Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos” reforça o teor político da obra sadiana. Lido pelo personagem Dolmancé, alguns biógrafos acham que se trata de um escrito avulso do marquês, que não pertencia originalmente ao romance, sendo então oportunamente costurado à narrativa a exemplo de tantas obras suas cuja estrutura comporta textos de gêneros diversos. Ele é dividido em duas partes, a religião e os costumes, e serve de complemento teórico aos discursos dos preceptores de Eugénie, bem como às práticas sexuais já realizadas. Logo de início, o misterioso autor da brochura declara que seu objetivo é oferecer uma contribuição aos progressos das Luzes. Passa em seguida a refletir sobre a religião, ou, mais propriamente, a sua condenação no Estado Republicano.

Ele começa estabelecendo a relação entre religião e tirania, focando principalmente na religião cristã, desde os seus primórdios. Afirma que se precisamos de um culto, e um culto feito para o caráter de um republicano, este deve passar longe do que nasceu em Roma. Em um século em que a religião deve-se apoiar sobre a moral, e não a moral sobre a religião, diz ser preciso uma moral que se dirija aos costumes, que seja como que o seu desenvolvimento, sua consequência necessária, e que possa, elevando a alma, mantê-la perpetuamente livre. Segundo ele, mediante a religião cristã, com suas superstições e seus preconceitos, os padres, apesar de seus juramentos de pobreza, sempre acorrentaram as almas dos indivíduos aos reis, pois um sempre apoiou-se no outro, impedindo a construção do edifício republicano. E, a partir disso, convoca a todos a desferir golpes na árvore da superstição, desenraizando uma planta cujos efeitos são tão nocivos e contagiosos.

Ainda de acordo com a brochura, o sistema republicano tão desejado deve libertar-se de vez do cetro e do incensório. É impossível livrar a Europa da tirania real sem quebrar ao mesmo tempo os freios da superstição religiosa. Os laços que unem ambas estão por demais unidos intimamente para que apenas uma seja derrubada. “Não é mais aos pés de um ser imaginário ou de um vil impostor que um republicano deve se curvar; seus únicos deuses devem ser doravante a *coragem* e a *liberdade*. Roma desapareceu desde que o cristianismo lá se pregou, e a França estará perdida se nela ainda o venerarem.” (SADE, 2009:127) Desta forma, Sade analisa os dogmas cristãos, todos, segundo ele, absurdos, para ver se podem convir à República. É claro que o resultado de tal análise é de que todos eles são inimigos irreconciliáveis do atual sistema. Segundo ele, o ateísmo seria, no atual presente, o único sistema daqueles que sabem raciocinar.

Infelizmente, para alguns, ainda há a necessidade de acreditar que a religião possa ser útil ao homem. Sade contrapõe tal argumento afirmando que se tiverem boas leis, passarão bem sem elas. Mas, como asseguram por aí, se o povo ainda precisar de uma religião, para contê-lo ou distraí-lo, que se dê neste caso a religião que convém aos homens livres: devolvam a eles os deuses do paganismo. Tais ídolos elevam a alma, eletrizam-na. E fazem mais: comunicam-lhe as virtudes que devem ser respeitadas, as virtudes dos heróis e não as dos escravos.

Cessemos de temer o efeito do ateísmo em nossas aldeias. Os camponeses não sentiram a necessidade de aniquilamento do culto católico, tão contraditório com os verdadeiros princípios da liberdade? Não viram, sem assombro ou dor, cair por terra seus altares e presbitérios? Ah, podeis acreditar que eles também renunciarão ao seu ridículo deus. As estátuas de Marte, de Minerva e da Liberdade serão colocadas nos lugares mais importantes de suas habitações; uma festa anual celebrar-se-á neles, em que uma coroa cívica será concedida ao cidadão que mais mérito tiver aos olhos da pátria. À entrada de um bosque solitário, Vênus, Himeneu e Amor, erigidos sob um templo agreste, receberão as homenagens dos amantes; aí, será pela mão das Graças que a beleza coroará a constância. (SADE, 2009:131)

Se basearmos as virtudes sobre quimeras cristãs, corremos o risco de tão logo os indivíduos reconhecerem a futilidade dessas bases, derrubarem todo o edifício, tornando-se celerados. Deve-se evitar, com o maior cuidado, misturar alguma fábula religiosa à educação nacional. Não se pode jamais esperar que um homem livre seja um vil adorador de um deus. A educação deve ser ministrada por um filósofo que irá instruir os novos alunos nas sublimidades incompreensíveis da natureza, e mostrar que é bem menos essencial entender a natureza do que respeitar suas leis e delas desfrutar. Quanto à educação moral,

(...) dai-lhes muito mais exemplos do que lições sobre este grande objeto, muito mais provas do que livros, e fareis deles homens tanto mais devotados à liberdade de seu país que nenhuma ideia de servidão poderá mais se apresentar ao seu espírito e nenhum terror religioso poderá perturbar seu gênio. Então, o verdadeiro patriotismo eclodirá em todas as almas; reinará nelas em toda a sua força e em toda a sua pureza, porque será o único sentimento dominante e nenhuma ideia estranha diminuirá sua energia. Então, vossa segunda geração estará assegurada, e vossa obra, consolidada por ela, tornar-se-á a lei do universo. (SADE, 2009:135)

Desta forma, tendo demonstrado que o teísmo de modo algum convém a um governo republicano, o segundo passo de Sade é provar que os costumes franceses também lhe são inconvenientes. Afinal, são os costumes que servirão de motivo às leis que serão promulgadas. Neste ponto, ele assume a sua principal divergência com os outros escritores iluministas afirmando que seria um absurdo prescrever leis universais. Uma contradição em

relação a todo discurso anterior, é a partir deste momento que ele começa a explorar todo o seu radicalismo libertino. “Este procedimento [prescrever leis universais] seria tão ridículo quanto o de um general de armada que exigisse que seus soldados se vestissem com uniformes do mesmo tamanho.” (SADE, 2009:140) Com isso, ele sugere que as leis sejam mínimas e suaves, afinal, não podem ser mais fortes do que a liberdade dada pela mãe comum, a natureza.

A partir daí Sade começa a defender uma série de ações criminosas que, segundo ele, não estariam em desacordo com as leis da natureza: o roubo, o assassinato, o incesto, o estupro, a sodomia e a prostituição. Sua justificativa para isso é que todos esses “crimes morais” seriam perfeitamente indiferentes num governo cujo único dever deve consistir em conservar, por qualquer meio que seja, a forma essencial para a sua manutenção. Segundo ele, a única moral aceitável em um governo republicano. Uma moral que se opõe radicalmente ao que, para ele, seria a fonte de todo o mal: os preceitos da religião cristã.

Agora que a respeito de tudo isso estamos curados da multidão dos erros religiosos que nos cativaram, e que, mais próximos da natureza pela quantidade de preconceitos que acabamos de aniquilar, só escutamos sua voz, estejamos seguros de que, se houvesse crime em alguma coisa, seria antes por resistir às inclinações que a natureza nos inspira do que por combatê-los, pois, persuadidos de que a luxúria é uma consequência dessas inclinações, trata-se muito menos de extinguir em nós esta paixão do que regar os meios para satisfazê-la em paz. (SADE, 2009:146)

Segundo ele, a luxúria é a paixão que necessita de maior liberdade. Por isso, locais variados, saudáveis, vastos, adequadamente mobiliados e seguros em todos os aspectos deveriam ser erigidos em todas as cidades para satisfazer as suas necessidades. Nestes locais, todos os sexos, todas as idades, todas as criaturas deveriam oferecer-se aos caprichos dos libertinos que vierem desfrutá-los. A mais completa subordinação deverá ser a regra exigida entre os indivíduos e a menor recusa deverá ser devidamente punida, no mesmo instante, por aquele que a tiver sofrido. Afinal, nenhuma outra paixão é tão despótica. Desta forma, todas as vezes que não for dado ao homem o meio necessário de exalar a dose de despotismo que a natureza pôs no fundo do seu coração, ele correrá para exercê-la sobre os objetos que o cercam, ele perturbará o governo. Deverá ser permitido, então, uma livre expansão destes desejos tirânicos que, se reprimidos, podem adquirir implicações políticas.

A partir daí Sade começa a percorrer caminhos tão extremos em relação à questão da liberdade sexual que precisamos relativizá-lo um pouco. Exemplo disso é o que prescreve em relação ao comportamento das mulheres. Segundo ele, elas deveriam “pertencer”, sem nenhuma exceção, a todos os homens. Deveriam seguir as leis da natureza e as regras dos

primeiros grupos formados pelo homem, onde hipoteticamente não existiriam nenhum tipo de interesse, egoísmo e amor.

Jamais um ato de posse pode exercer-se sobre um ser livre; é tão injusto possuir exclusivamente uma mulher quanto possuir escravos. Todos os homens nascem livres, todos são iguais em direito; não devemos jamais perder de vista estes princípios. (...) Até mesmo uma mulher, na pureza das leis da natureza, não pode alegar, para justificar a recusa de alguém que a deseje, o amor que sente por outro, porque este motivo torna-se uma exclusão e nenhum homem pode ser excluído da posse de uma mulher, desde que tenha ficado claro que ela decididamente pertence a todos. (SADE, 2009:149)

Justificando que é um absurdo colocar sua honra e sua virtude acima das forças da natureza, acaba criando uma armadilha perigosa para o seu próprio pensamento: referir-se à mulher como um objeto que pode ser utilizado para satisfazer os desejos masculinos. Com a justificativa de que a elas também seja permitido o gozo de todos os sexos e de todas as partes de seus corpos, cai num despotismo extremamente machista. Mas este é só um detalhe que deve ser analisado e questionado, mas que não abala os seus princípios teóricos que, acima de tudo, buscaram associar o erotismo à luta política na tentativa de transgredir os valores dominantes e autoritários da sociedade em que vivia.

2.1.2. O erotismo transgressor de Georges Bataille

Georges Bataille em *O erotismo*, afirma que o homem pertence a dois mundos: o mundo do interdito, do trabalho ou da razão e o mundo da violência, o da transgressão. O interdito é o responsável por eliminar os nossos movimentos de violência (entre os quais os que respondem ao impulso sexual) que destroem em nós a ordem tranquila sem a qual tal consciência humana seria inconcebível. Já a transgressão não é apenas a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses. Corresponde aos impulsos violentos, que tenta transpor os limites estabelecidos pelo trabalho. Desta forma, segundo ele, a verdade dos interditos seria a chave da nossa atitude humana. Esses interditos não são impostos de fora, nem tampouco são racionais. Só a experiência de dentro lhe confere o aspecto global, o aspecto em que ele é finalmente justificado. Devemos encará-lo como o movimento do ser em nós mesmos.

Afinal, o homem é primeiramente um animal que se submete ao trabalho e, por essa razão, deve renunciar a uma parte da sua força. Não há nada de arbitrário nas restrições sexuais: todo homem dispõe de uma soma de energia limitada e, se ele emprega uma parte dela no trabalho, não a terá na consumação erótica, que fica assim diminuída. Desta forma, a “humanidade no tempo humano”, antianimal, do trabalho, é o que conserva em nós o valor de uma existência do indivíduo para si mesmo. Quanto mais os homens são humanizados, mais a sua exuberância sexual é reduzida. Exuberância esta que não só diminui a aptidão para o trabalho, como também nos afasta da consciência. Assim, é somente a partir da redução da vida sexual que a consciência nos é dada, é para isso que surgem os interditos. “O que chamamos mundo humano é necessariamente um mundo do trabalho, isto é, da redução. (...) O trabalho é também a via da consciência por meio da qual o homem saiu da animalidade.” (BATAILLE, 1987:152)

No capítulo “Estudo IV – O enigma do incesto”, Bataille busca na Antropologia de Claude Lévi-Strauss a explicação para a existência dos interditos. De início, verifica que, se abordarmos o incesto, ficaremos admirados com o caráter universal da proibição. Sob uma forma qualquer, toda a humanidade a conhece, apenas variando suas modalidades. Os povos mais complexos limitam-se às relações entre pais e filhos, entre irmão e irmã. Mas, em regra geral, entre os povos arcaicos nós encontramos os diversos indivíduos divididos em categorias bem distintas que decidem as relações sexuais proibidas ou prescritas. Desta forma, tudo o que nós somos, conseqüentemente, estaria em jogo na decisão que nos opõe à vaga liberdade dos contatos sexuais, à vida natural e não formulada dos “animais”. A universalidade do incesto é o testemunho primeiro da conexão fundamental entre o homem e a negação da sexualidade, ou da animalidade carnal.

Com isso, o interdito (do incesto) acentuou o valor sexual de seu objeto. Ou melhor, deu um valor erótico a esse objeto. A renúncia ao parente próximo – a restrição daquele que se interdita o objeto mesmo que lhe pertence – define a atitude humana, bem ao contrário da voracidade animal. Ela acentua reciprocamente o valor sedutor de seu objeto, e contribui para criar o mundo humano, onde o respeito, a dificuldade e a restrição triunfam sobre a violência. Ela é o complemento do erotismo, onde o objeto prometido à cobiça adquire um valor ainda maior.

Não haveria erotismo se não houvesse em contrapartida o respeito aos valores interditos. E o respeito não é, sem dúvida, senão o desvio da violência. (...) O interdito não muda a violência da atividade sexual, mas abre ao homem disciplinado

uma porta que o animal não poderia alcançar, a da transgressão da regra.
(BATAILLE, 1987:206)

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. Num tempo em que a experiência interior lúcida era impossível, num tempo em que não aparecia às claras o jogo da balança do interdito e da transgressão, não havia a possibilidade do erotismo (e também da religião). Isto porque o conhecimento do erotismo, ou da religião, exige a experiência do interdito e da transgressão.

Desta forma, a consciência não pode encarar os interditos como um erro de que seríamos a vítima, mas como os efeitos do sentimento fundamental de que a humanidade dependeu. A verdade dos interditos seria justamente a chave da nossa atitude humana. Uma verdade que não é constituída por impulsos impostos de fora, mas sim interiorizados. É por isso que sentimos no momento da transgressão a angústia sem a qual o interdito não existiria: a experiência do pecado. Tal experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem-sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o para dele tirar prazer.

A experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia que o funda. É a sensibilidade religiosa, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia. (...) A experiência interior do homem é dada no instante em que, rompendo a crisálida, ele tem consciência de se rasgar a si mesmo e não a resistência colocada de fora. O ultrapassar da consciência objetiva, que as paredes da crisálida limitavam, está relacionado com essa mudança radical. (BATAILLE, 1987:36)

Isto porque o erotismo analisado por Bataille coloca em jogo seres descontínuos. Somos indivíduos que nascem e morrem isoladamente e, por isso, possuímos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a ideia que nos relaciona a uma individualidade perecível. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecimento, temos a obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente a outro ser. E é justamente essa nostalgia que comanda em todos os homens as três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, finalmente, o erotismo sagrado. O que está sempre em questão nestas três formas é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. Da mesma forma, a morte também tem este sentido da continuidade do ser: se a reprodução leva ao surgimento de seres descontínuos, a morte promove a dissolução do sujeito, levando-o, de forma radical, à continuidade primordial.

Com isso, podemos afirmar que o domínio do erotismo e da morte é o domínio da violência, o domínio da violação. Promove a passagem da descontinuidade à continuidade dos seres ínfimos. Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto. Encontramos nas passagens desordenadas dos animálculos engajados na reprodução não só o fundo de violência que nos sufoca no erotismo dos corpos, mas também a revelação do sentido íntimo dessa violência. “O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio?” (BATAILLE, 1987:16) A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Há uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, o parceiro em questão.

No entanto, no erotismo, a vida descontínua não está condenada a desaparecer, ela está somente posta em questão. Ela deve ser incomodada, perturbada ao máximo. Existe uma busca de continuidade, mas em princípio somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não triunfar. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que este mundo é suscetível.

O primeiro erotismo que Bataille aborda é o erotismo do coração que, segundo ele, é mais livre e serve de introdução para a fusão dos corpos entre si. Sua essência é a substituição de uma descontinuidade persistente por uma continuidade “maravilhosa” entre dois seres. Mas uma felicidade tranquila, onde o sentimento de segurança predomina, só tem sentido se encontrar a calma para o longo sofrimento que a precedeu. Pois há, para os amantes, mais chance de não poder se reencontrar longamente que gozar de uma contemplação alucinada da continuidade que os une. As chances de sofrer são tão grandes que só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. Por isso, a paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento.

Ao amante parece que só o ser amado – isto tem por causa correspondências difíceis de definir, acrescentando à possibilidade de uma união sexual à união dos corações – pode neste mundo realizar o que nossos limites não permitem, a plena fusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos.

Nós sofremos com nosso isolamento na individualidade descontínua. A paixão nos repete incessantemente: se você possuísse o ser amado, este coração que a solidão devora formaria um só coração com o do ser amado. Pelo menos em parte, esta promessa é ilusória. (...) Para além de sua imagem, de seu projeto, a fusão precária que reserva a sobrevivência do egoísmo individual pode, por seu lado, entrar na realidade. Pouco importa: dessa fusão precária ao mesmo tempo profunda, o sofrimento – a ameaça de uma separação – deve, o mais frequentemente, manter a plena consciência. (BATAILLE, 1987: 19-21)

É por isso que Bataille afirma que se a união de dois amantes é feita de paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é justamente um halo de morte. Abaixo dessa violência – a qual responde o sentimento de contínua violação da individualidade descontínua – pode dar início o campo do hábito e do egoísmo a dois, o que quer dizer uma nova forma de descontinuidade. De qualquer forma, é, em síntese, a continuidade do ser percebida como uma libertação a partir do ser do amante. Há uma absurda, uma enorme desordem nessa aparência, mas, através do absurdo, da desordem, do sofrimento, um verdadeiro milagre.

A continuidade que liberta também sempre foi buscada pela humanidade de outras formas, não dependendo de acasos que assegurassem a posse do ser amado. O problema surgiu também diante da morte, que precipita aparentemente o ser descontínuo na continuidade do ser. Desta forma, podendo a continuidade do ser ser manifestada pela morte, a base da interpretação do sacrifício religioso pode ser comprado à ação erótica. Esta, dissolvendo os seres que nela se engajam, lhes revela a continuidade, lembrando o desenrolar das águas tumultuosas. No sacrifício, não há somente desnudamento, há imolação da vítima – ou se o objeto do sacrifício não for um ser vivo, há, de alguma maneira, destruição desse objeto. A vítima morre, enquanto os assistentes participam de um elemento que revela a sua morte. Este elemento é o que se pode chamar de “sagrado”.

O sagrado é justamente a continuidade do ser revelado àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo. Há, devido à morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, os espíritos ansiosos sentem é a *continuidade* do ser, a que a vítima é devolvida. (BATAILLE, 1987:21)

Este tipo de experiência seria justamente o que Bataille classifica como erotismo sagrado. Um erotismo que, por ter um objeto que se situa além do real imediato, está longe de ser redutível ao amor de Deus. Deus é um ser compósito, tendo no plano da afetividade,

mesmo de maneira fundamental, a continuidade do ser que estamos falando. A representação de Deus não está menos ligada a um ser pessoal, a um criador distinto da totalidade daquilo que é. A experiência mística só pode ser dada a partir da experiência universal que é o sacrifício religioso. Não é à toa que possuímos o interdito da morte. A prática da sepultura é o testemunho da sua existência. É claro que, de uma forma vaga, a origem desse interdito é logicamente anterior a essa prática. Podemos mesmo admitir, num certo sentido e de forma superficial, que ele nasceu ao mesmo tempo que o trabalho, de maneira que nenhuma prova pôde sobreviver e seu surgimento escapou mesmo aos que o viveram.

Hoje, essa diferença caracteriza ainda um ser humano em relação ao animal: o que chamamos de morte é em primeiro lugar a consciência que temos dela. Percebemos a passagem da vida à morte, isto é, ao objeto angustiante que é, para o homem, o cadáver de um outro homem. Para cada um daqueles que ele fascina, o cadáver é uma imagem de seu destino. Ele é testemunho de uma violência que não só destrói um homem, mas que destruirá todos os outros. O interdito que se apodera dos outros diante do cadáver é uma forma de rejeitar a violência, de separar-se dela. E como o que o mundo do trabalho exclui pelos interditos é a violência, podemos concluir que trata-se ao mesmo tempo da reprodução sexual e da morte.

Desta forma, podemos afirmar que o erotismo em Bataille é concebido como forma de transgressão. Em “Estudo I – Kinsey, a escória e o trabalho”, ele afirma que o homem nunca é, como o animal, simplesmente uma coisa. Uma dignidade o habita, uma nobreza fundamental, e mais propriamente uma verdade sagrada que o afirma irreduzível à servidão, mesmo quando, por abuso, a servidão é praticada. O corpo não pode ser visto simplesmente como uma coisa, como uma pedra ou um pedaço de madeira. Dá como exemplo o “Relatório Kinsey” (KYNSEY:1948), onde a atividade sexual é tratada estatisticamente e como um dado exterior, pela racionalidade científica. Critica o fato de que o comportamento sexual das pessoas deixou de ser mistério para nós por causa dessa imensa pesquisa e, conseqüentemente, também sagrado.

Devemos mesmo perguntar abertamente: esses livros falam da vida sexual? Estaríamos falando do homem limitando-nos a dar números, medidas, classificações segundo a idade ou a cor dos olhos? O que o homem significa aos nossos olhos está, sem dúvida, para além dessas noções: estas se impõem à nossa atenção, mas não acrescentam a um conhecimento já adquirido senão aspectos inessenciais. (BATAILLE, 1987:145)

Desta forma, segundo Bataille, banalizando a vida sexual, a Ciência deixa decididamente de reconhecê-la. Esclarece a consciência, mas ao preço de uma cegueira. Não apreende em sua nitidez a complexidade de um sistema em que um pequeno número de elementos são reduzidos à condição de coisa, rejeitando o que é vago, obscuro, mas que é, no entanto, a verdade da vida sexual. Na esfera humana, a atividade sexual distancia-se da simplicidade animal. Ela é essencialmente uma transgressão. Mas não se trata apenas, depois do interdito, de voltar à liberdade primeira. Esta liberdade primeira não existe mais. O erótico reside justamente no ato da transgressão, de modo que a essência do erotismo é dada na associação inextrincável do prazer sexual e do interdito. Nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento do interdito.

Os momentos em que o ser humano é dominado pelo desejo sexual são momentos de crise de seu isolamento. Nesses momentos, o medo da morte e da dor é ultrapassado e o sentimento de continuidade relativa, em contradição com a ilusão descontínua, é bruscamente revigorado. A fusão sexual acaba por revelar a continuidade fundamental: nela parece que a continuidade perdida pode ser reencontrada. Da descontinuidade dos seres sexuados procede um mundo pesado, opaco, onde a separação individual tem por base a escuridão. A angústia da morte e da dor deram à parede dessa separação a solidez, a tristeza e a hostilidade de uma parede de prisão.

No entanto, o casal no momento da conjunção não é formado por dois seres descontínuos que se aproximam, unindo-se por uma corrente de continuidade absoluta: não se pode falar propriamente de união, mas de dois seres sob o domínio da violência, associados pelos reflexos ordenados da união sexual, partilhando um estado de crise em que tanto um quanto o outro estão fora de si. Os dois seres estão ao mesmo tempo abertos à continuidade, mas nada subsiste disso nas consciências vagas: depois da crise, a descontinuidade de cada um dos dois seres estará intacta.

O que desde o princípio caracteriza o erotismo é o abalo, provocado por uma desordem intensa. A sexualidade dos animais também põe em jogo essa mesma desordem intensa, mas sem nenhuma resistência, sem nenhuma barreira. Livrementemente, a desordem animal abisma-se em uma violência indefinida. A ruptura ocorre, uma onda tumultuosa perde-se, depois a solidão do ser descontínuo se fecha. Na vida humana, ao contrário, a violência sexual abre uma ferida. Raramente a ferida se fecha sozinha: é preciso fechá-la. A violência dessa desordem, quando o ser que a experimenta tem o conhecimento da morte, reabre nele o abismo que a morte lhe revelou. É claro que nem sempre a atividade erótica tem esse aspecto

nefasto, nem sempre causa essa fissura. Mas, profundamente, essa fissura é própria da sensualidade humana e é a mola do prazer. “Mas assim como a violência da morte derruba inteiramente – definitivamente – o edifício da vida, a violência sexual derruba em um ponto, por um tempo, a estrutura desse edifício.” (BATAILLE, 1987:100)

Ninguém pode negar que um dos elementos essenciais da excitação é o sentimento da perda de controle de si, da desordem. Esse desejo de perder-se, que trabalha intimamente cada ser humano, difere, entretanto, do desejo de morrer na medida em que ele é ambíguo: trata-se, sem dúvida, do desejo de morrer, mas é, ao mesmo tempo, o desejo de viver nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior. É o desejo de viver, o desejo de um estado extremo.

Daí o caráter político na teoria de Bataille sobre o erotismo. Tal abalo nas estruturas do indivíduo faz com que ele seja capaz de ultrapassar os limites dados e, assim, reestrutura-se a partir de novas perspectivas. Esta transgressão dá ao sujeito uma sensação de liberdade, pois a noção de prazer se mistura ao mistério que expressa o interdito determinante do prazer ao mesmo tempo em que o condena. Essa revelação dada na transgressão não é certamente igual a si mesma ao longo do tempo: os valores mudam através da história. Mas por toda a parte, e sem dúvida desde os tempos mais antigos, a nossa atividade sexual é levada ao secreto, por toda parte, ainda que em graus variáveis.

Não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita. Mesmo porque os interditos, sobre os quais repousa o mundo da razão, não são, entretanto, racionais. No começo, uma oposição tranquila à violência não teria sido suficiente para opor os dois mundos: se a oposição não tivesse ela mesma de alguma forma participado da violência, se algum sentimento violento negativo não tivesse tornado a violência horrível ao alcance de todos, a razão sozinha não teria podido definir com bastante autoridade os limites do deslizamento. Tal é a natureza do “tabu”, que torna possível um mundo da calma e da razão, mas é ele próprio, em seu princípio, um terror que não se impõe à inteligência, mas à sensibilidade, como a própria violência o faz. Devemos, desta forma, levar em consideração um aspecto irracional dos interditos se quisermos compreender uma indiferença à lógica que não deixa de lhes estar ligada.

A transgressão forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não invalida a firmeza intangível do interdito, do qual ela é sempre o complemento esperado – como um movimento de diástole completa um movimento de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão

que a precede. Longe de obedecer à explosão, a compressão a excita. Segundo Bataille, essa verdade parece nova, embora seja fundada em uma experiência imemorial. E é bem contrária ao mundo do discurso do qual a Ciência deriva. A transgressão excede sem destruir um mundo profano de que ela é o complemento, afinal a sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. O mundo profano é o mundo dos interditos, fazendo com que as transgressões correspondam ao mundo do sagrado. O interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão.

Frequentemente, o casamento era considerado como algo que pouco tinha a ver com o erotismo. Ele sempre foi, primeiramente, o quadro da sexualidade lícita. O problema é o fato do caráter de transgressão do casamento escapar com frequência, já que a palavra “casamento” designa ao mesmo tempo a passagem e o estado. O hábito, a repetição sexual leva com frequência à frustração renovada. Não podemos duvidar que os aspectos, as figuras e os signos que compõem a riqueza do erotismo exigiram originalmente movimentos de irregularidade. Assim, questiona Bataille, o amor profundo que o casamento não paralisa em nenhuma hipótese seria acessível sem o contágio dos amores ilícitos que tiveram unicamente o poder de dar ao amor o que ele tem de mais forte que a lei? Desta maneira, ele propõe como solução para o quadro regular do casamento, para a violência refreada, as festas que possibilitam a infração e que, ao mesmo tempo, garantiriam a possibilidade de vida normal, consagrada à atividade ordenada.

Desta forma, a orgia procede o caráter arcaico do erotismo. As orgias rituais, frequentemente ligadas a festas menos desordenadas, previam uma interrupção furtiva do interdito que se opunha à liberdade do impulso sexual. Algumas vezes, a licenciosidade limitava-se aos membros de uma confraria, como nas festas de Dionísio, por isso podiam ter, além do erotismo, um sentido mais precisamente religioso. Não temos sequer um vago conhecimento dos fatos. Podemos apenas imaginar a vulgaridade, a grosseria triunfando do delírio. A festa é por si mesma negação dos limites da vida que o trabalho ordena, mas a orgia é o signo de uma subversão aparentemente perfeita. A eficácia da orgia revela-se de forma nefasta, reclamando o delírio, a vertigem e a perda da consciência. Trata-se de engajar a totalidade do ser num deslizar cego para a perda, liberando o fluxo do excesso, chegando à fusão ilimitada dos seres.

Desta forma, a orgia é o aspecto sagrado do erotismo, onde a continuidade dos seres, para além da solidão, atinge sua expressão mais sensível. Mas em um sentido somente. A

continuidade na orgia é difícil de ser atingida, pois os seres, em última instância, estão nela perdidos, em um todo confuso. A orgia, no final das contas, é decepcionante. Ela é, em princípio, negação acabada do aspecto individual, pois exige a equivalência dos participantes. Não só a individualidade própria é submergida no tumulto da orgia, mas também cada participante nega a individualidade dos outros. A orgia é aparentemente a inteira supressão dos limites, mas não pode fazer com que não sobreviva nada de uma diferença entre os seres a que, por outro lado, está ligada a atração sexual. Desta forma, se o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite, em seu primeiro movimento ele pode ser definido pela existência de um “objeto do desejo”.

Em princípio, um homem pode tanto ser o objeto do desejo de uma mulher, quanto uma mulher ser o objeto de desejo de um homem. Bataille afirma que, entretanto, no passo inicial da vida sexual é mais frequente a procura de uma mulher por um homem. Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar-lhe o desejo. Desta forma, não há em cada mulher uma prostituta em potencial, mas a prostituição seria a consequência da atitude feminina. Afinal, na medida de sua atração, uma mulher serve de alvo ao desejo dos homens. Na Antiguidade, a prostituição também foi uma forma complementar do casamento. Isto porque o casamento, enquanto estado, permitia que se entrasse na organização da vida regular e a divisão do trabalho entre o marido e a mulher fosse possível a partir daí. Mas tal vida não podia levar à vida erótica. Simplesmente as relações sexuais abertas continuavam, sem que a transgressão que as permitia tivesse fim depois do primeiro contato entre os noivos.

Na prostituição, a mulher se consagrava à transgressão. O aspecto sagrado, isto é, o aspecto do interdito sexual, não deixava de aparecer: sua vida inteira era dedicada à violação do interdito. (...) As prostitutas, em contato com o sagrado, em lugares consagrados, tinham um caráter sagrado análogo ao dos sacerdotes. (BATAILLE, 1987:125)

Na orgia, a fusão e o desencadeamento da fusão aniquilavam a vergonha, o interdito. A vergonha voltava a existir na consumação do casamento, mas desaparecia nos limites do hábito. Na prostituição sagrada, ela pôde se tornar ritual e se encarregar de significar a transgressão. Já a baixa prostituição está aparentemente ligada à existência das classes miseráveis, condição degradada esta que isentava as mulheres da preocupação de observar escrupulosamente os interditos.

A extrema miséria isenta os homens dos interditos que criam neles a humanidade: uma espécie de rebaixamento, imperfeito, sem dúvida, dá livre curso ao impulso

animal. (...) A prostituta de baixo nível está no último grau do rebaixamento. Ela poderia não ser menos indiferente aos interditos que o animal, mas, impotente para chegar à perfeita indiferença, ela sabe dos interditos que os outros observam: e não só ela é decaída, mas também lhe é dada a possibilidade de conhecer a sua queda. Ela se sabe humana. Mesmo sem ter vergonha, ela pode ter a consciência de viver como os porcos. (BATAILLE, 1987:126-127)

E em sentido inverso, a situação que define a baixa prostituição é complementar à que o cristianismo criou. Se a baixa prostituição cria um mundo profano onde o imundo se torna indiferente, o cristianismo elaborou um mundo sagrado onde estão excluídos os aspectos horrendos e impuros da vida humana. O aspecto sagrado do erotismo se tornou muito importante para a Igreja, vendo nele a razão maior para sua repressão, queimando as bruxas e deixando vivas as baixas prostitutas. Com isso, afirmou-se a degradação da prostituição, servindo-se dela para acentuar o caráter do pecado.

O cristianismo quis, em seu fundamento, abrir-se às possibilidades de um amor que não contava com mais nada. A continuidade perdida deveria ser reencontrada em Deus por meio de um amor incalculável do fiel, negando todas as violências pautadas por delírios rituais. Os homens, que a continuidade divina transfigurava, eram criados, em Deus, no amor de uns pelos outros. O cristianismo nunca abandonou a esperança de reduzir, no final, este mundo da descontinuidade egoísta no reino da continuidade inflamado pelo amor. O movimento inicial da transgressão foi assim desviado, no cristianismo, para a visão de uma superação da violência, transformada em seu contrário. E num segundo momento, o cristianismo também induz a humanidade a escapar ao limite da descontinuidade pessoal, que é a morte, imaginando então uma descontinuidade que a morte não atinge, ou seja, “a imortalidade dos seres descontínuos”.

Mas o amor mesmo reservava aos filhos deste criador individual o isolamento definitivo. O que, nessa totalidade atomizada, perdia-se era o caminho que levava o isolamento à fusão, o descontínuo ao contínuo, a via da violência que a transgressão tinha traçado. Uma busca de acordo, de conciliação, no amor e na submissão, substituía o momento de separação, de queda, mesmo enquanto durasse a lembrança da crueldade primeira. Expulso do formalismo sagrado, o impuro estava condenado a tornar-se profano. Desta forma, o erotismo caiu justamente neste domínio do profano ao mesmo tempo em que foi o objeto de uma condenação radical. Sua evolução passou a ser paralela à da impureza e sua violência passou a ser capaz de criar angústia e até nojo. Foi preciso, para o cristianismo, a todo custo, fazer desaparecer o tão necessário sentimento a que a transgressão do interdito conduzia.

Afinal, se para o cristão o sagrado deve ser forçosamente puro, para o pagão o sagrado também podia ser o imundo.

Já a sexualidade profunda, mística, precisa provocar desordem. A organização sexual não é uma operação viável, na medida em que o erotismo nunca renuncia ao seu valor soberano, ou então, acaba se degradando e passando a ser uma atividade puramente animal. As formas equilibradas, em cujo interior o erotismo é possível, não têm, ao final, como saída senão um novo desequilíbrio, ou então um precoce envelhecimento para desaparecer definitivamente. A forma significativa da necessidade do desequilíbrio e do equilíbrio alternados é o amor violento e terno de um ser por um outro. A violência do amor leva à ternura, que é a forma durável do amor, mas introduz na busca dos corações este mesmo elemento de desordem, esta mesma sede de fraqueza e este mesmo gosto de morte que encontramos na busca dos corpos. Essencialmente, o amor eleva o gosto de um ser por um outro ser a esse grau de tensão em que a privação eventual da posse do outro – ou a perda do seu amor – não é sentida menos duramente que uma ameaça de morte.

Na simples desordem de uma paixão, essa tendência, é verdade, não é desejada: a pura desordem é considerada como um mal contra o qual o espírito deve lutar. Nas formas de vida cínicas, imprudentes, e degradadas, somente o desequilíbrio é tido como um princípio. Desde então, tais indivíduos, vivendo numa desordem permanente, não conhecem mais que momentos de desequilíbrio cada vez maiores. Eles cedem sem nenhum freio às desordens essenciais de uma sensualidade destruidora; desmedidamente, eles introduzem na vida humana uma passagem para a degradação ou para a morte. Assim, o relaxamento de uma imensa irrasão invade o coração sem nenhuma angústia, livremente. Trata-se aí de um rebaixamento repugnante, de uma vida de escória que não é de se invejar. Ela perdeu a elasticidade de uma mola vital, sem a qual a humanidade sucumbiria. Entregando-se sem reserva ao prazer da queda, fez desta um estado constante, sem sabor e sem interesse.

O importante é tentar chegar a um estado que se possa ser chamado “soberano”, onde haja um equilíbrio entre a ordem e a desordem. Como falamos anteriormente, é só a partir da existência dos interditos é que pode haver a possibilidade da transgressão. À primeira vista a experiência erótica está subordinada a tais acontecimentos. Não é à toa que nas tribos estudadas pela etnografia, o tempo humano é dividido em dois tempos: o profano e o sagrado. O primeiro é o tempo ordinário, o do trabalho e do respeito aos interditos e o segundo, o tempo da festa, isto é, o da transgressão dos interditos. No plano do erotismo, a festa é

frequentemente o tempo da licenciosidade. Por isso, à primeira vista, a experiência erótica não pode deixar de estar subordinada a tais acontecimentos.

Em *A história do olho*, novela publicada originalmente em 1928, Bataille já revela alguns indícios do que viria a ser a sua teoria sobre o erotismo. A obra, escrita a partir de circunstâncias puramente existenciais, seria o resultado de um tratamento psicanalítico, no qual o seu psicanalista o estimula a colocar no papel suas fantasias sexuais e obsessões de infância. Daí também o caráter autobiográfico da obra. O livro, a princípio assinado por “Lord Auch”, pseudônimo de Georges Bataille, conta a história de dois adolescentes, Simone e o narrador, que buscam dar vazão a todos os seus desejos. É construído a partir de uma narrativa objetiva, mas descreve uma realidade fantasiosa típica das fantasias sexuais. Praias desertas, castelos murados, parques solitários, mansões rodeadas de jardins agrestes, florestas agitadas por grandes tempestades: as paisagens que abrigam os protagonistas da novela guardam profunda afinidade com a atmosfera lúgubre dos contos de terror. Neste caso, cabe ao órgão da visão ser o fio condutor da novela.

O olho, também muitas vezes metaforizado pelo ovo, sólidos não destituídos de alguma analogia formal e que, designados por palavras quase idênticas, passam a ser necessariamente associados na história. O olho é claramente uma figura da consciência moral (o olho da consciência, lugar-comum amplamente explorado) e uma imagem da repressão, do “olho que tudo vê”. A imagem do interdito. É o órgão que para os ocidentais é um objeto atraente, mas ao mesmo tempo inquietante. Em suas formas animais, tão repulsivo que não somos capazes de mordê-lo jamais. Desta forma, o ovo será para o narrador e para a sua amiga um objeto que eles gostarão, comendo-os e malgastarão com tanto desdém que, logo a mera visão de um ovo bastará para enrubescê-los, e cujo nome, por acordo tácito, eles deixarão de pronunciar.

Em pouco tempo ela [Simone] começou a se divertir, fazendo que eu jogasse ovos na bacia da privada, ovos duros, que afundavam, e ovos chupados, mais ou menos vazios. Ficava sentada a contemplar aqueles ovos. Eu a instalava na privada: ela os olhava por entre as pernas, sob o seu cu; por fim eu puxava a descarga. (BATAILLE, 2003:49)

Ou ainda,

Quando perguntei o que lhe lembrava a palavra urinar, ela me respondeu *burilar*, os olhos, com uma navalha, algo vermelho, o sol. E o ovo? Um olho de vaca, devido à cor da cabeça, aliás, a clara do ovo era o branco do olho, e a gema, a pupila. A forma do olho, na sua opinião, era a do ovo. Pediu-me que, quando saíssemos, fossemos quebrar ovos no ar, sob o sol, com tiros de revólver. Parecia-me impossível, mas ela

insistiu com argumentos divertidos. Jogava alegremente com as palavras, ora dizendo quebrar um olho, ora furar um ovo, desenvolvendo raciocínios insustentáveis. (BATAILLE, 2003: 51)

Ovo, olho: a esses dois elementos em colisão acrescentam-se os genitais de um touro morto há pouco, espécie de ovos ou olhos róseos que Simone recebe não para comê-los imediatamente, de acordo com os costumes de outrora, mas a fim de colocar em seu traseiro nu. Após morder um dos globos, ela introduz o segundo no mais íntimo de si mesma, gesto que se consuma no exato momento em que o toureiro recebe a chifrada que faz saltar seu olho direito, como se os dois eventos se suscitasse mutuamente em virtude de alguma correlação obscura e como se – caso se possa pensá-lo – fosse essa a oferenda esperada por Simone. O acontecimento se dá no capítulo “O olho de Granero”, mas o ápice desta fissura em dilacerar olhos/ovos se dá no último episódio em que a heroína comete um sórdido assassinato na igreja de Sevilha. Lá ela agride o padre da igreja de todas as maneiras possíveis, primeiro pelo sexo e depois, com a ajuda do narrador e de outro personagem que os acompanhava, fisicamente também. No final de uma cruel tortura, o padre morre a aí, então, ela exige o seu olho.

Sir Edmond não estremeceu, tirou uma tesoura da carteira, ajoelhou-se, recortou as carnes, depois enfiou os dedos na órbita e extraiu o olho, cortando os ligamentos esticados. Colocou o pequeno globo branco na mão de minha amiga. (...) Ela contemplou a extravagância, visivelmente constrangida, mas sem qualquer hesitação. Acariciando as pernas, fez o olho escorregar por elas. A carícia do olho sobre a pele é de uma doçura extrema... como algo de horrível como o grito do galo! (...) Simone, entretanto, divertia-se, fazendo o olho escorregar na rachadura da bunda. Deitou-se, levantou as pernas e o cu. Tentou imobilizar o olho contraindo as nádegas, mas ele saltou – como um caroço entre os dedos – e caiu em cima da barriga do morto. (BATAILLE, 2003: 80)

Simone e o narrador passam toda a história tentando transgredir os interditos, em um estado de ausência de limites tão nefasto, que a única saída possível para eles parece ser a morte. Por isso, a fusão com o cosmos também é um tópico recorrente em *História do olho*. Tudo acontece como se, no limite, as ações dos jovens devassos respondessem a uma exigência superior, anônima, inscrita nas leis da natureza. Assim sendo, a insaciabilidade da devassidão teria como consequência lógica a desintegração dos objetos eróticos, incluindo os próprios personagens. A personagem Marcela, por exemplo, por não tolerar a transgressão no mesmo nível que Simone, enlouquece e acaba sucumbindo. Marcela é o oposto de Simone e do narrador, sendo individualidade pura.

Graças a eles, ficamos conhecendo as circunstâncias da internação de Marcela e o nome da casa de saúde onde ela estava reclusa. Desde o primeiro dia, nossa atenção se voltou exclusivamente para ela, para a sua loucura, a solidão de seu corpo, para as possibilidades de encontrá-la, de ajudá-la a fugir, talvez. (BATAILLE, 2003:37)

As cenas também deslocam os protagonistas da novela para um plano impessoal, operando a passagem de suas contingências particulares para uma ordem universal. Eles são despojados de qualquer identidade, seja social ou psicológica, em função de experiências puramente orgânicas, que supõem uma relação íntima e imediata com o mundo. O narrador nem ao menos nome possui, é um ser sem rosto, sem passado, sem identidade. Disso resulta um certo automatismo das ações do personagem que, progredindo no decorrer da narrativa, tende a ser descrito como um mecanismo impessoal. Alheios ao espírito, seus atos já não lhe pertencem. Conforme perde em interioridade psicológica, porém, ele ganha em interioridade orgânica: seu funcionamento é cada vez menos comandado pela consciência e mais pelo corpo que, liberto de todas as restrições, se abandona ao regime intensivo da matéria. A dissolução dos corpos, o frenesi e a fusão com o cosmos aparece em vários trechos do livro:

O mar fazia um barulho enorme, dominado pelos fortes estrondos dos trovões, e os relâmpagos permitiam ver, como à luz do dia, os dois cus excitados das meninas então emudecidas. Um frenesi brutal agitava nossos três corpos. Duas bocas juvenis disputavam meu cu, meus colhões e meu pau, e eu não parava de abrir úmidas de saliva e porra. Era como se eu quisesse escapar do abraço de um monstro, e esse monstro era a violência dos meus movimentos.

(...)

De repente, Simone caiu no chão, para o pavor dos outros. Tomada por uma confusão cada vez mais louca, as roupas em desordem, o cu para o ar, como um ataque de epilepsia, contorcia-se aos pés do rapaz que havia despido e balbuciava palavras sem nexos. (...) A infeliz Marcela mijava dentro do armário enquanto gozava. A explosão de riso que se seguiu degenerou em uma orgia de corpos no chão, de pernas e cus ao léu, de saias molhadas e de porra. Os risos emergiam como soluços involuntários, interrompendo por instantes a investida sobre os cus e os paus. No entanto, logo depois ouviu-se a triste Marcela soluçar sozinha e cada vez mais forte naquele urinol improvisado que lhe servia agora de prisão. (BATAILLE, 2003:26-32)

Uma vez apagados os traços que distinguem o rosto, restam apenas os órgãos, entregues à convulsão interna da carne, operando num corpo que prescinde da mediação do espírito. Se no início das primeiras brincadeiras sexuais entre Simone e o narrador o olho ainda cumpre a função erótica da visão, projetando-se em diversos objetos, já na terrível orgia final da novela ele se apresenta tão somente como resto material de uma mutilação a serviço do sinistro erotismo da dupla. Na qualidade de mero objeto, o órgão passa pela derradeira

metamorfose, anunciando a própria desintegração em meio à atmosfera funesta das últimas cenas do livro. Nela, evidencia-se uma concepção impiedosa do sexo, que insiste em afirmar a precariedade da matéria para concluir que toda experiência erótica está fundada em um princípio de dissolução. Afinal, desde sempre para Bataille o sentido original do erotismo é a fusão, a supressão de todos os limites. À união dos corpos corresponde a violação das identidades: nesse processo, as formas individuais se fundem e se confundem até o ponto de se tornarem indistintas umas das outras, dissolvendo-se na caótica imensidão do cosmos.

2.1.3. Michel Foucault e o ‘cuidado de si’

Em *História da Sexualidade I – A vontade de saber*, Michel Foucault (FOUCAULT: 2007) apresenta, pela primeira vez, o conceito de biopolítica. Tal conceito surge como o ponto terminal de sua genealogia dos micropoderes disciplinares, iniciada nos anos de 1970 e de fundamental importância para a construção da sua teoria política, já que, de acordo com ele, o poder não apenas reprime, mas também produz realidades. O poder, segundo Foucault, não estaria presente em um ponto central, foco único de soberania de onde partiriam formas derivadas e descendentes. Ele está em toda parte. Não porque englobe tudo, mas sim porque provém de todos os lugares e em meio a relações desiguais e móveis. Desta forma, o poder não pode ser concebido como uma identidade única, nem como um bem que uns possuem e outros não. Isso significa que ele se dá em um conjunto de práticas sociais constituídas historicamente, que atuam por meio de dispositivos estratégicos que alcançam a todos e dos quais ninguém pode escapar, pois não se encontra uma única região da vida social que esteja isenta dos seus mecanismos.

E nesta nova concepção de poder, onde suas relações se dão no plano das disciplinas e de seus efeitos de normalização e moralização, o sexo e a sexualidade possuem papel fundamental. Isto porque neste novo projeto político, o corpo mostra-se como instância privilegiada de atuação dos micropoderes disciplinares, sendo pensado como o campo de batalha no qual travam-se conflitos cotidianos entre as exigências da normalização disciplinar institucional e também as linhas de fuga da resistência. Os micropoderes disciplinares investem e atuam sobre o corpo, penetram o corpo, tendo em vista a utilização e exploração otimizada de suas capacidades e potencialidades.

A partir do momento em que passou à análise dos dispositivos de produção da sexualidade, Foucault percebeu que o sexo e, portanto, a própria vida, se tornaram alvos privilegiados da atuação de um poder disciplinar que já não tratava simplesmente de reger comportamentos individuais ou individualizados, mas que pretendia normalizar a própria conduta da espécie, bem como reger, manipular, incentivar e observar macro fenômenos como as taxas de natalidade e mortalidade, as condições sanitárias das grandes cidades, o fluxo das infecções e contaminações, a duração e as condições de vida etc. (DUARTE, 2006: 47)

Desta forma, o sexo se tornou o alvo de toda uma disputa política: ele se tornou o foco de um controle disciplinar do corpo individual, ao mesmo tempo em que está diretamente relacionado aos fenômenos de regulação das populações, conferindo um acesso do poder à vida da própria espécie. A sexualidade, tal como produzida por toda uma rede de saberes e poderes que agem sobre o corpo individual e sobre o corpo social, isto é, o sexo como produto do dispositivo da sexualidade, será então a chave para a análise e para a produção da individualidade e da coletividade. É por isso que, para Foucault, o sexo e a sexualidade, tal como acreditávamos conhecê-los, não eram simplesmente dados naturais reprimidos pela moral cristã e pelo capitalismo. E, desta forma, o discurso de liberação sexual promovido pela Sexologia, na segunda metade do século XX, acabou depreciando e esquadrihando os verdadeiros movimentos de revolta e libertação política.

Segundo ele, até o início do XVII ainda vigorava uma certa franqueza em relação à sexualidade. As práticas não procuravam o segredo, as palavras eram ditas sem reticências excessivas e, as coisas, sem demasiado disfarce. Tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. “Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos pavoneavam”. (FOUCAULT, 2007:13) Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX. A partir deste momento, surge um período em que a sexualidade passa a ser cuidadosamente encerrada pela burguesia vitoriana. O sexo muda-se para dentro de casa, confiscado pela família conjugal, que o absorve, inteiramente, na função de se reproduzir. Em torno dele as pessoas se calam e quem passa a ditar a lei é o casal legítimo e procriador. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma e a posse da verdade. No espaço social, o quarto dos pais é o único lugar onde a sexualidade é permitida. Ao que sobra é preciso omitir, já que o decoro exige que os corpos sejam escondidos e os discursos limpos. Aos que fogem a essas regras, os anormais, só resta pagar as devidas sanções.

A ascensão desta Idade da Repressão coincide justamente com o desenvolvimento do capitalismo: ela fazia parte da ordem burguesa. Isto porque o sexo seria incompatível com uma carga intensa de trabalho. Na época em que a força de trabalho é sistematicamente explorada, não se poderia tolerar que ela fosse dissipada nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que permitisse a reprodução dos indivíduos. No entanto, Foucault não concorda com a teoria de que, numa sociedade como a nossa, a mecânica do poder seja de ordem puramente repressiva. Se assim fosse, o simples fato de falar dele e de sua repressão possuiria um ar de transgressão deliberada. A ideia do sexo reprimido, portanto, não é somente objeto de teoria. A afirmação de uma sexualidade dominada com tanto rigor é acompanhada pela ênfase de um discurso destinado a dizer a verdade sobre o sexo, a subverter a lei que o rege e a mudar o seu futuro.

As dúvidas que gostaria de opor à hipótese repressiva têm por objetivo muito menos mostrar que essa hipótese é falsa do que recolocá-la numa economia geral dos discursos sobre o sexo no seio das sociedades modernas a partir do século XVII. Por que se falou da sexualidade, e o que se disse? Quais os efeitos de poder introduzidos pelo que se dizia? Quais as relações entre esses discursos, esses efeitos de poder e os prazeres nos quais se investiam? Que saber se formava a partir daí? Em suma, trata-se de determinar, em seu funcionamento e em suas razões de ser, o regime do poder-saber-prazer que sustenta, entre nós, o discurso sobre a sexualidade humana. (FOUCAULT, 2007:17)

Deve-se, desta forma, levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, a colocação do sexo em discurso. Isto porque o ponto importante será saber sob que formas, através de que canais, fluindo através de que discursos o poder consegue chegar às mais tênues e mais individuais das condutas. Que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou quase imperceptíveis do desejo, de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano.

Uma fermentação discursiva sobre o sexo se acelerou a partir do século XVIII. À parte da também multiplicação dos discursos “ilícitos”, provavelmente contra efeito do cerceamento das regras de decência, houve principalmente a multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder: uma incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais. O estopim deste novo processo se deu com a evolução da pastoral católica e do sacramento da confissão, depois do Concílio de Trento.

Cobra-se, progressivamente, a nudez das questões que os manuais de confissão da Idade Média formulavam e grande número daquelas que eram correntes no século

XVII. Evita-se entrar nessa enumeração que, durante muito tempo, alguns, como Sanchez ou Tamburini, acreditaram ser indispensável para que a confissão fosse completa: posição respectiva dos parceiros, atitudes tomadas, gestos, toques, momento exato do prazer – todo um exame minucioso do ato sexual em sua própria execução. A discrição é recomendada cada vez com mais insistência. (FOUCAULT, 2007: 24)

Com isso, a Contra-Reforma se dedica, em todos os países católicos, a acelerar o ritmo da confissão anual. Tenta impor regras meticulosas de exame de si mesmo. E atribui, cada vez mais importância, na penitência – em detrimento, talvez, de alguns outros pecados – a todas as insinuações da carne: os pensamentos, os desejos e as ações. Tudo isso deve entrar, a partir de então, em detalhes, no jogo da confissão e da direção espiritual. O sexo, segundo a nova pastoral, não deve mais ser mencionado sem prudência: seus aspectos, suas correlações, seus efeitos devem ser seguidos até às mais finas ramificações. Tal projeto de uma “colocação do sexo em discurso” não foi criado neste momento da história, mas sim na Antiguidade, numa tradição ascética e monástica que veremos mais adiante, mas foi o século XVII que fez dele uma regra para todos. A pastoral cristã inscreveu, como dever fundamental, a tarefa de fazer passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra.

Desta forma, não podemos afirmar que houve uma simples censura sobre a sexualidade. Essa majoração e valorização cada vez maior de um discurso cuidadosamente analítico sobre o sexo acabou provocando efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo, o que fez com que os seus efeitos variados não pudessem se esgotar em uma simples lei de interdição. Por volta do século XVIII nasce uma incitação política, econômica, técnica, a falar do sexo. E não tanto sob a forma de uma teoria geral da sexualidade, mas sob forma de análise, de contabilidade, de classificação e de especificação, através de pesquisas quantitativas ou causais. É o momento em que há a substituição do discurso da moral para o discurso da racionalidade.

(...) cumpre falar do sexo como uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se. Sobreleva-se ao poder público; exige procedimentos de gestão; deve ser assumido por discursos analíticos. (FOUCAULT, 2007: 30-31)

Não é à toa que, no século XVIII, o sexo torna-se questão de polícia: não para reprimir a desordem, mas sim para majorar de forma ordenada as forças coletivas e individuais. É a primeira vez em que, pelo menos de maneira constante, uma sociedade afirma que o seu futuro e sua fortuna estão ligados não somente ao número e à virtude dos cidadãos, não

apenas às regras de casamentos e à organização familiar, mas à maneira como cada qual usa o seu sexo. Passa a ser necessário analisar a taxa de natalidade, a idade do casamento, os nascimentos legítimos e ilegítimos, a precocidade das relações sexuais, a maneira de torná-las fecunda ou estéreis, o efeito do celibato ou das interdições, a incidência das práticas contraceptivas. Através desta economia política da população forma-se toda uma teia de observações sobre o sexo. Surge a análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos, nos limites entre o biológico e o econômico. Desta forma, não se fala menos do sexo, pelo contrário. Fala-se dele de outra forma.

Seria inexato dizer que a instituição pedagógica impôs um silêncio geral ao sexo das crianças e dos adolescentes. Pelo contrário, desde o século XVIII ela concentrou as formas do discurso nesse tema; estabeleceu pontos de implantação diferentes; codificou os conteúdos e qualificou os locutores. (...) A partir do século XVIII, o sexo das crianças e dos adolescentes passou a ser um importante foco em torno do qual se dispuseram inúmeros dispositivos institucionais e estratégias discursivas. (FOUCAULT, 2007: 36)

Já no século XIX entram em atividade, para suscitar novos discursos sobre o sexo, a medicina e a psiquiatria, todos os dois corroborados pelo então inquestionável saber científico. Desta forma, o discurso sobre o sexo e sua formulação na primeira pessoa através da obrigação da confissão foi rompido ou, pelo menos, distendido e diversificado: entre as objetivações do sexo nos discursos racionais e o movimento pelo qual cada um é colocado na situação de contar seu próprio sexo produziu-se, a partir do século XVIII, toda uma série de tensões, conflitos, esforços de ajustamento e tentativas de retranscrição. Em vez da preocupação em escondê-lo, em lugar do recato geral da linguagem, surge a variedade, a larga dispersão dos aparelhos inventados para dele falar, para fazê-lo falar, para obter que fale de si mesmo, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o que dele se diz. E esta verdadeira incitação ao discurso, paradoxalmente, acabou enquadrando o sexo como “o” segredo. A medicina, por exemplo, penetrou com grande aparato nos prazeres do casal: inventou toda uma patologia originada em determinadas práticas sexuais, classificou com desvelo todas as formas de prazeres anexos e integrou-os ao desenvolvimento e às perturbações das pulsões empreendendo a gestão de todos eles.

Desta forma, o sexo não será mais colocado sob o registro da culpa e do pecado, e sim no regime – que, aliás, nada mais é do que a sua transposição – do normal e do patológico. O que quer dizer, também, que a confissão ganhará sentido e se tornará necessária entre as intervenções médicas: exigida pelo médico, indispensável ao diagnóstico e eficaz, por si

mesma, na cura. Com isso, surge a *scientia sexualis*, em oposição a uma *ars erótica*, predominante nos países orientais, que buscava de fato instaurar uma arte que visava produzir pela relação sexual ou com os órgãos sexuais, um certo tipo de prazer em que se procura torná-lo o mais intenso, o mais forte ou o mais duradouro possível. Foucault considera ainda que a *scientia sexualis* seria um elemento extremamente rudimentar da *ars erótica*, porque torna como critério exclusivo o orgasmo. A *scientia sexualis*, no entanto, visa não exatamente o prazer das pessoas, pois não se trata de maximizar o prazer, mas sim da seguinte questão: qual é a verdade no indivíduo do que é seu sexo e a sua sexualidade? Trata-se, então, da verdade do sexo, e não da intensificação do prazer.

Desta forma, cria-se uma lei constitutiva do desejo, definida como estranhamente limitativa. Isto porque é somente mascarando uma parte importante de si mesmo que o poder pode ser tolerável. Seu sucesso está justamente na proporção daquilo que consegue ocultar dentre seus mecanismos. Em nossa sociedade, o puro limite traçado à liberdade passa a ser a forma geral de sua aceitabilidade. É por isto que a partir do século XVII, o Ocidente conheceu uma transformação muito profunda dos mecanismos de poder. O “confisco” tendeu a não ser mais sua forma principal, mas somente uma peça, entre outras com funções de incitação, de reforço, de controle, de vigilância, de majoração e de organização das forças que lhe são submetidas: um poder destinado a produzir forças, a fazê-las crescer e a ordená-las mais do que a barrá-las, dobrá-las ou destruí-las.

O antigo direito de morte que o soberano possuía, transforma-se agora em um poder que se exerce, positivamente, sobre a vida, que empreende a sua gestão, sua majoração, sua multiplicação, o exercício, sobre ela, de controles precisos e regulações de conjunto. Concretamente, esse novo poder desenvolveu-se a partir do século XVII, em dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. O primeiro polo a ser formado centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas anátomo-políticas do corpo humano. O segundo, que se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade etc. Tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores que se caracterizam por uma biopolítica da população.

Uma outra consequência deste desenvolvimento do biopoder é a importância crescente assumida pela atuação da norma, em lugar do sistema jurídico da lei. Não que a lei se apague ou que as instituições de justiça tendam a desaparecer, mas sim que a lei passe a funcionar cada vez mais como norma, e que a instituição judiciária integre-se cada vez mais, em um contínuo de aparelhos – médicos, administrativos etc. – cujas funções são, sobretudo, reguladoras. Um poder que tem a tarefa encarregar-se da vida terá a necessidade de mecanismos contínuos, reguladores e corretivos. Daí a importâncias das instituições disciplinadoras como as escolas, a caserna, os ateliês e das práticas políticas dos problemas de natalidade, longevidade, saúde pública, habitação e migração. E também da importância assumida pelo sexo como foco de disputa política.

É que ele [o sexo] se encontra na articulação entre os dois eixos ao longo dos quais se desenvolveu toda a tecnologia política da vida. De um lado, faz parte das disciplinas do corpo; adestramento, intensificação e distribuição das forças, ajustamento e economia das energias. Do outro, o sexo pertence à regulação das populações, por todos os efeitos globais que induz. (...) O sexo é acesso, ao mesmo tempo, à vida do corpo e à vida da espécie. Servimo-nos dele como matriz das disciplinas e como princípio das regulações. (FOUCAULT, 2007: 158-159)

É por essas razões que a sexualidade, longe de ter sido reprimida na sociedade contemporânea está, ao contrário, sendo permanentemente suscitada. Foi transformada num elemento imaginário, num dispositivo que está sempre provocando o desejo pelo sexo: desejo de tê-lo, de aceder a ele, de descobri-lo, liberá-lo, articulá-lo em discurso, formulá-lo em verdade. Diante disso, a grande questão para Foucault é: por que as sociedades europeias tiveram tanta necessidade de uma ciência sexual? Isto é, por que queremos saber preferentemente sobre a verdade do sexo mais do que atingir a intensidade do prazer? Segundo ele, esta transformação do sexo em discurso é apreendida na tradição católica da confissão e acabou desembocando na prática da Psicanálise.

A Psicanálise tenderia a dizer que, no fundo, essa produção, essa superprodução teórica, discursiva em relação à sexualidade nas sociedades ocidentais é apenas o produto, o resultado de um desconhecimento da sexualidade que se produzia no nível dos indivíduos e no próprio sujeito. (...) busco tentar verificar em que medida a própria Psicanálise, que se apresenta justamente como fundamento racional de um saber sobre o desejo, como a própria Psicanálise faz parte, sem dúvida, dessa grande economia da superprodução do saber crítico a respeito da sexualidade. (FOUCAULT, 2010: 59-60)

Na verdade, as interdições sexuais já existiam no Império Romano. O cristianismo não desempenhou o papel de introduzir novas ideias morais, mas sim novas técnicas como o

pastorado. O pastor é aquele que não reina sobre um território, mas sim sobre uma multiplicidade de indivíduos. Reina sobre um rebanho, um rebanho em deslocamento. Enquanto o poder do rei ou magistrado tem essencialmente como função salvar a totalidade do Estado, o território, o bom pastor é o que deve ser capaz de cuidar dos indivíduos em particular, dos indivíduos tomados um a um. Desta forma, o bom pastor é aquele que deve saber tudo o que fazem as suas ovelhas. Esse conhecimento da interioridade dos indivíduos é absolutamente exigido para o exercício do pastorado cristão. E o cristão será obrigado a recorrer, do ponto de vista do seu pastor, a essa prática tão específica do cristianismo: a confissão exaustiva e permanente.

Certamente o cristianismo também foi influenciado por práticas ascéticas de um modelo de vida religiosa que se espalhava por todo o Oriente mediterrâneo na época de sua formação. Assim, o cristianismo encontrou um meio de instaurar um tipo de poder que controlava os indivíduos através da sua sexualidade, concebida como alguma coisa da qual era preciso desconfiar, alguma coisa que sempre introduzia no indivíduo possibilidades de tentação e queda. Criou-se, desta forma, uma concepção relativamente moderada quanto à sexualidade. O indivíduo não deveria ultrapassar as limitações impostas pela moral corrente, ou seja: o casamento, a monogamia, a sexualidade para a reprodução e a limitação e a desqualificação do prazer. “O real papel do cristianismo na história da sexualidade não foi de interdição e recusa, mas colocação em ação de um mecanismo de saber sobre os indivíduos, mas também de saber dos indivíduos sobre eles próprios e em relação a eles próprios.” (FOUCAULT, 2010:72)

Retomando à antiguidade, através do cristianismo, surge então a pergunta: por que o comportamento sexual, por que as atividades e os prazeres que dele decorrem passaram a ser objeto de uma preocupação moral? Por que esse cuidado ético que, pelo menos em certos momentos, em algumas sociedades ou em certos grupos, parece mais importante do que a atenção moral dirigida a outros domínios, no entanto essenciais para a vida individual ou coletiva, como as condutas alimentares ou o cumprimento dos deveres cívicos?

Tal problematização pode ser pensada a partir de um conjunto de práticas que Foucault irá chamar de “artes da existência”: práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo. É a maneira como certos indivíduos devem constituir a si mesmos como sujeito moral. Dado um código de condutas e

para um determinado tipo de ações – que pode ser definido por seu grau de concordância ou de divergência em relação a esse código – há diferentes maneiras do indivíduo “conduzir-se” moralmente, diferentes maneiras para o indivíduo, ao agir, não operar simplesmente como agente, mas sim como sujeito moral dessa ação. Essas “artes da existência”, essas “técnicas de si”, praticadas na Antiguidade por muitos grupos de filósofos, perderam certamente parte da sua importância e de sua autonomia ao serem integradas, com o cristianismo, no exercício de um poder pastoral e, mais tarde, às práticas de tipo educativo, médico ou psicológico.

Na cultura antiga, de ponta a ponta, é fácil encontrar testemunhos da importância conferida ao “cuidado de si” relacionando-se com o tema do “conhecimento de si”. Em primeiro lugar, no próprio Sócrates.

Na “Apologia”, vemos Sócrates apresentar-se a seus juizes como o mestre do cuidado de si. É aquele que interpela os passantes e lhes diz: ocupai-vos com vossas riquezas, com vossa reputação e honrarias; mas com vossa virtude, e com vossa alma, não vos preocupais. Sócrates é aquele que vela para que seus concidadãos “cuidem de si mesmos”. (FOUCAULT, 2010:443)

No entanto, este “cuidado de si” não foi invenção do pensamento filosófico. Entre os espartanos, por exemplo, era um privilégio ocupar-se de si mesmo. Nesse sentido, a Filosofia, tanto na Grécia como em Roma, apenas transpôs para o interior de suas exigências próprias um ideal social já difundido em outras culturas. Ela assimila tais ideais aos cuidados com a alma e esses cuidados constituem uma tarefa que deve perseguir ao longo de toda a vida do sujeito. Este cuidado de si foi considerado ao mesmo tempo um dever e uma técnica, uma obrigação fundamental e um conjunto de procedimentos cuidadosamente elaborados. Os exercícios utilizados para dotar o sujeito de uma verdade que ele não conhecia e que não residia nele podiam ser de dois tipos: 1) Os exercícios de pensamento conhecidos como *praemeditatio malorum*, ou meditação dos males futuros; 2) Exercícios que constituíam práticas de abstinência, de privação ou de resistência física. Tais práticas tinham o sentido de estabelecer e testar a independência do indivíduo em relação ao mundo exterior.

Já nesta época, a atividade sexual e os seus prazeres foram também problematizados através das “práticas de si”. Foucault utiliza para provar esta teoria documentos que serão na maior parte textos prescritivos (discursos, diálogos, tratados, cartas etc.) que têm como principal objetivo propor regras de conduta.

Porém, por “textos prescritivos” não entendo qualquer livro de moral; somente recorrerei a eles para encontrar esclarecimentos dos textos teóricos sobre a doutrina do prazer ou das paixões. O campo que analisarei é constituído por textos que pretendem estabelecer regras, dar opiniões, conselhos de como se conduzir de modo

adequado: textos “práticos”, mas que são eles próprios objeto de “prática”, uma vez que exigem ser lidos, apreendidos, meditados, utilizados, postos à prova, e que visam a constituir finalmente o arcabouço da conduta cotidiana. Esses textos têm a função de operadores que permitem aos indivíduos interrogar-se sobre sua própria conduta, velar por ela, formá-la e moldar a si mesmo como sujeito ético. (FOUCAULT, 2010:200)

Seria possível mostrar, no cerne mesmo do pensamento greco-romano, a presença dos temas, das inquietações e das exigências de austeridade que, frequentemente, acredita-se serem próprias do cristianismo, ou mesmo da moral das sociedades europeias modernas. Areteu, por exemplo, médico grego que viveu no século I da nossa era, testemunhava o temor do ato sexual e as suspeitas do que ele podia acarretar. Já Soranus, também pensador da Antiguidade, considerava que a atividade sexual era sempre menos favorável para a saúde do que a pura e simples abstenção e a virgindade. Isso não significa, é claro, que a fidelidade recíproca dos cônjuges tenha sido um preceito geralmente recebido e aceito pelos gregos e romanos. Mas era um conselho, insistentemente dado em certas correntes filosóficas, como o estoicismo tardio. Era também um comportamento muito apreciado como uma manifestação de virtude, de firmeza de caráter e de domínio de si mesmo. “A abstenção sexual estava diretamente relacionada a uma forma de sabedoria que os punha diretamente em contato com algum elemento superior à natureza humana, e que lhes dava acesso ao próprio ser da verdade.” (FOUCAULT, 2010: 207)

Desta forma, podemos ainda afirmar que o “cuidado de si” constituiu, no mundo greco-romano, o modo pelo qual a liberdade individual foi pensada como ética. Se se considerar toda uma série de textos desde os primeiros diálogos até os grandes textos do estoicismo tardio, veremos que esse tema do cuidado de si atravessou verdadeiramente todo o pensamento moral.

É, sem dúvida, em Epicteto que se marca a mais alta elaboração filosófica desse tema. O ser humano é definido nos “Diálogos”, como o ser a quem foi confiado o cuidado de si. (...) Coroando por essa razão tudo o que já nos foi dado pela natureza, Zeus nos deu a possibilidade e o dever de nos ocuparmos conosco. É na medida em que é livre e racional que o homem é na natureza o ser que foi encarregado do cuidado de si próprio. (...) O cuidado de si, para Epicteto, é um privilégio-dever, um dom-obrigação que nos assegura a liberdade obrigando-nos a tomar-nos nós próprios como objeto de toda a nossa aplicação. (FOUCAULT, 2009: 53)

E é justamente por isso que Foucault retoma este tema para pensar a ação ética e política na contemporaneidade. Ele não cessa de insistir sobre o fato de que o sujeito suposto por essas técnicas de si, pelas artes da existência, é um ser ético. Isso significa que o sujeito é compreendido como transformável, modificável: é um sujeito que se constrói, que se dá

regras de existência e conduta, que se forma através de exercícios, das práticas e das técnicas. Este procedimento de subjetivação, inclusive, não constitui uma prática puramente individualista. O que interessa mesmo a Foucault neste cuidado de si é a maneira como ele se integra num tecido social e constitui um motor da ação política. Não se trata de renunciar ao mundo e aos outros, mas de modular de outro modo esta relação com os outros pelo cuidado de si.

“Podemos ainda afirmar que ele pediu para que a sua teorização fosse considerada como uma caixa de ferramentas a ser utilizada pelos diversos saberes.” (CASTELO BRANCO, 2000: 312) Isto porque a sua analítica do poder não teria apenas uma função descritiva, mas também uma *práxis* política transformadora da realidade. O que o mobiliza, desta forma, é tanto o papel das resistências na trama complexa das relações de poder na atualidade, quanto as operações éticas – subjetivas e intersubjetivas – diretamente implicadas nessas resistências. O que Foucault procura mostrar, a partir de 1978, é que as resistências ao poder são postas em ação no próprio movimento interno da constituição das relações de poder, e que somente acompanhando as resistências é que pode-se compreender os processos de transformação social e política.

(...) não há relações de poder sem resistências. Estas são não apenas reais e eficazes como formam-se ali onde se exercem as relações de poder; a resistência não tem que vir de fora para ser real; entretanto, ela não está oculta porque é compatriota do poder. Existe com tão mais intensidade como está lá onde está o poder; ela é, portanto, como o poder, múltiplo e integrável às estratégias globais. (FOUCAULT *apud* CASTELO BRANCO, 2000: 310)

Desta forma, o pensamento filosófico deve ter como principal objetivo descrever, denunciar e esclarecer os abusos praticados pelas formas de poder hegemônicas e propor perspectivas ético-políticas, lutas que levantem a questão do estatuto do indivíduo e que combatam o assujeitamento contra as diversas formas de subjetividade e submissão. Exemplo disso seriam as lutas contra a dominação (étnicas, sociais e religiosas), as lutas contra as formas de exploração (que separam o indivíduo do que ele produz) e, finalmente, as lutas que levantam a questão do estatuto do indivíduo (lutas contra o assujeitamento, contra as diversas formas de subjetividade e submissão). A perspectiva foucaultiana privilegia este último campo de resistência, porque ele tem, do ponto de vista estratégico, na atualidade, mais possibilidades de êxito, em função da multiplicidade de formas possíveis que a resistência contra o assujeitamento comporta. E também por ele considerar bem mais radicais e criativas,

do ponto de vista estratégico, do que as outras formas de luta, cujas formas de ação são, na atualidade, bastante previsíveis, senão burocráticas.

Desta forma, toda e qualquer luta pela autonomia inicia-se na subjetividade, mas não termina, de maneira alguma, na esfera subjetiva. Observa-se, entretanto, que se a luta pela autonomia do indivíduo visa a uma singularização, ela não conduz ao individualismo, isto é, a uma forma de vida voltada para si e para seu mundo próximo, íntimo e familiar. O processo de singularização somente tem sentido quando culmina na superação do individualismo pela nova aliança do indivíduo com novas formas de viver e novos vínculos comunitários. Isto porque o lugar representado pela resistência iniciada na subjetividade induz a imbricação necessária no domínio público, uma vez que inexiste, neste caso, oposição real do domínio privado e público. Em ambos os domínios urge criar e recriar, constantemente, novos mundos subjetivos e coletivos. Neste processo, a reconstrução dos desejos e das práticas sexuais possui papel privilegiado.

Partindo do princípio de que o poder moderno é o poder pastoral, como vimos, a meta do governo será sempre pela realização de um padrão desejável de individualidade, entendida como subjetividade assujeitada e totalmente identificada aos comportamentos e valores inculcados pelos procedimentos e técnicas do poder. A otimização desses procedimentos e técnicas, por sua vez, tem lugar quando disseminada e praticada pelos próprios membros da sociedade que, voluntariamente investidos na defesa dos padrões de assujeitamento postos em jogo, tornam-se, eles próprios, agentes da disciplinarização e da normalização no campo social. Desta forma, segundo Foucault, o nosso principal objetivo hoje não deve ser descobrir quem nós somos, mas sim recusarmos a ser o que somos. Precisamos promover novas formas de subjetividade, recusando o tipo de individualidade que nos foi imposto durante tantos séculos. Tal recusa das formas de subjetividades impostas seria, assim, uma questão política urgente. As lutas de resistência devem ter um acabamento ético através de um processo subjetivo/objetivo de resistência ao poder, de modo que o indivíduo possa, autonomamente, exercer a sua liberdade.

Cabe aos indivíduos e aos grupos sociais a invenção de novas formas de atuação política. Foucault toma, como exemplos dignos de nota, as experiências políticas mais recentes de seu tempo na França, isto é, o quadro dos anos sessenta e setenta, quando proliferaram os movimentos políticos não pragmáticos como os das prisões, ecológicas, em defesa da liberdade sexual etc. (CASTELO BRANCO, 2000: 322)

Tais movimentos libertários, na medida em que se destinam à vida cotidiana, à experimentação e à criação, realizam, de certa forma, a atitude da modernidade. Seria justamente o que Foucault chamou de “estética da existência”, atitude pela qual nos tornamos artífices da beleza de nossa própria vida, estilo de vida este de alcance comunitário, por ele denominada como forma de vida “artista”, realizável por todo aquele que seja capaz de questionamentos éticos e políticos. Afinal, para ele, a política começa com a recusa do silêncio da servidão e prolonga-se quando indivíduos transformam a si próprios e aos outros. O trabalho da política, a partir deste momento, é de criação, de diferenciação, de inovação. Trata-se do governo de si que culmina no autogoverno recíproco de indivíduos autônomos.

3. SEGUNDO CAPÍTULO

3.1. O contexto histórico: tempos de repressão

Em ‘*Post-Scriptum* sobre as sociedades de controle’, Deleuze (1992) analisa com precisão o *modus operandi* da sociedade capitalista da segunda metade do século XX, a mesma em que surgem os regimes civis-militares em diversos países da América Latina em nome de um poder econômico que não podia ser derrubado. Segundo ele, as “sociedades disciplinares”, caracterizadas pelos grandes meios de confinamento, muito bem analisadas por Michel Foucault, deram lugar às “sociedades de controle”. As primeiras iniciam-se no século XVII e atingem o seu apogeu no início do século XX: o grande projeto era concentrar, distribuir no espaço, ordenar no tempo. O indivíduo não cessava de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola, a caserna, a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, espaço de confinamento por excelência. Mas depois da II Guerra Mundial as disciplinas entraram em crise, dando lugar a outro tipo de dominação: o controle em espaços abertos. Desta forma, a empresa substituiu a fábrica nas sociedades de controle.

A fábrica constituía os indivíduos em um só corpo, para a dupla vantagem do patronato que vigiava cada elemento na massa, e dos sindicatos que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa introduz o tempo toda uma rivalidade inexplorável como a emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo. (DELEUZE, 1992: 221)

O dinheiro tornou-se o que melhor passou a exprimir a distinção entre as duas sociedades e o mercado passou a ser o novo instrumento de controle social. Controle este de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. A partir de então, o homem deixa de ser o homem confinado e torna-se o homem endividado. Mesmo podendo ir e vir com aparente liberdade, passa a ser controlado através das novas necessidades e tecnologias. O que conta agora não é mais a barreira visível, mas o computador que detecta a posição de cada um, lícita ou ilícita, e opera uma modulação universal.

Já para o filósofo alemão Marcuse (1982), que também analisa a sociedade capitalista da segunda metade do século XX, esta será chamada de “sociedade industrial avançada”. Nela, o aparato técnico de produção e distribuição – com um crescente setor de automatização

– não funciona como algo que possa ser isolado de seus efeitos sociais e políticos, mas, antes, como um sistema que também determina não apenas as oscilações, habilidades e atitudes socialmente necessárias, como também as necessidades e aspirações individuais. Oblitera, assim, a oposição entre existência privada e pública, entre necessidades individuais e sociais. A tecnologia passa a servir também para instituir formas novas, mais eficazes e mais agradáveis de controle social e coesão social. Desta forma, esta sociedade seria irracional como um todo, pois sua produtividade é destruidora do livre desenvolvimento das necessidades e faculdades humanas.

O método científico que levou à dominação cada vez mais eficaz da natureza forneceu, assim, tanto os conceitos puros como os instrumentos para a dominação cada vez maior do homem pelo homem por meio da dominação da natureza. O grande projeto desta sociedade consiste justamente em encarar tanto os sujeitos quanto os objetos como instrumentos para uma produtividade cada vez mais poderosa. Neste universo, a tecnologia também garante a grande racionalização da não-liberdade do homem e demonstra a impossibilidade técnica de a criatura ser autônoma, de determinar a sua própria vida. Isso porque essa não-liberdade não parece irracional nem política, mas antes uma submissão ao aparato técnico que amplia as comodidades da vida e aumenta a produtividade do trabalho. É um “projeto” de realização social entre tantos outros, mas que, ao desdobrar-se, molda todo o universo da palavra e da ação, a cultura intelectual e material.

Desta forma, a dominação se transfigura em administração, fazendo com que a fonte tangível de exploração desapareça por trás da fachada da racionalidade objetiva. A decepção e o ódio são privados do seu alvo específico, e o véu tecnológico esconde a reprodução da desigualdade e da escravização. Assim, a sujeição do homem ao seu aparato produtivo e a sua consequente falta de liberdade é perpetuada e intensificada sob a forma de muitas comodidades. Segundo Marcuse, os escravos da civilização industrial desenvolvida são escravos sublimados, mas são escravos, isto porque

(...) não é pela obediência nem pela dureza do trabalho, mas pela condição de ser um mero instrumento e pela redução do homem à condição de coisa. (...) Esta é a forma pura de servidão: existir como um instrumento, como uma coisa. E esta forma de existência não é abrogada se a coisa é animada e escolhe seu alimento material e intelectual, se não se apercebe de que é uma coisa, se é uma coisa bonita, limpa e móvel. (MARCUSE, 1982:49-50)

Afinal, se os indivíduos estão satisfeitos a ponto de se sentirem felizes com as mercadorias e os serviços que lhe são entregues pela administração, por que deveriam eles insistir em instituições diferentes para a produção diferente de mercadorias e serviços? E se

também estão pré-condicionados de modo que as mercadorias que os satisfazem incluem também pensamentos, sentimentos e aspirações, por que deveriam desejar, pensar, sentir e imaginar por si mesmos? A produção crescente da sociedade industrial avançada e o seu alto padrão de vida são, desta forma, fundamentais para a perpetuação da servidão. Enquanto prevalecer este padrão, ele reduzirá o valor de uso da liberdade, não havendo razão alguma para insistir na autodeterminação se a vida administrada for confortável e até “boa”. Nas condições de um padrão de vida crescente, o não-conformismo com o próprio sistema parece socialmente inútil, principalmente quando acarreta desvantagens econômicas e políticas tangíveis e ameaça o funcionamento suave do todo.

Esta crença em uma realidade racional e tecnológica gera o que Marcuse chamou de “consciência feliz”, um novo conformismo que é traduzido no comportamento social. Seus agentes de publicidade moldam o universo da comunicação no qual o comportamento unidimensional se expressa. Sua linguagem testemunha a identificação e a unificação, a produção sistemática de pensamento e ação positivos, o ataque concentrado às noções transcendentais e críticas. Quanto mais racional, produtiva, técnica e total se torna a administração repressiva da sociedade, tanto mais inimagináveis se tornam os modos e os meios pelos quais os indivíduos administrados poderão romper sua servidão e conquistar a sua própria libertação. Os meios de transporte e comunicação em massa, as mercadorias casa, alimento e roupa, a produção irresistível da indústria de diversão e informação trazem consigo atitudes e hábitos prescritos, certas reações intelectuais e emocionais que prendem os consumidores mais ou menos agradavelmente aos produtos e, através destes, ao todo. Situação esta que não será muito diferente nos países capitalistas subdesenvolvidos. Segundo o próprio Marcuse,

Pode-se admitir que os países subdesenvolvidos possam dar o salto histórico da sociedade pré-tecnológica para a pós-tecnológica, na qual o aparato tecnológico dominado pode garantir as bases para uma democracia genuína? Pelo contrário, antes parece que o desenvolvimento sobreposto desses países trará um período de administração total mais violento e mais rígido do que o atravessado pelas sociedades avançadas, que podem construir sobre as conquistas da fase liberalista. Resumindo: as áreas atrasadas têm a probabilidade de sucumbir para uma das várias formas de neocolonialismo ou para um sistema mais ou menos terrorista de acúmulo primordial. (MARCUSE, 1982:61)

Observação esta comprovada pela História. Em março de 1964, aqui no Brasil, grupos civis e militares mais conservadores e direitistas atentaram contra o regime democrático instaurado com a Constituinte de 1946, derrubando João Goulart da presidência da República e instaurando a ditadura civil-militar que comandaria os rumos do país por cerca de vinte

anos. Tudo em nome de um projeto desenvolvimentista liderado não só pelos militares, mas também e, sobretudo, por empresários que temiam que o país caminhasse para um totalitarismo de Estado. Segundo a ótica dos empresários vinculados ao Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e ao Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), situados na direita do espectro político brasileiro no contexto em questão,

O Estado estendia seus tentáculos sobre diferentes formas de livre manifestação da sociedade. A criação de uma série de empresas estatais, o protecionismo alfandegário, a busca pelo controle da remessa de lucros para o exterior, a ênfase exagerada num desenvolvimentismo “equivocado” em seu ritmo e a existência de um planejamento mal elaborado eram algumas das formas que materializavam a ameaça estatal. (MENDES, 2006:110)

Desta forma, os membros do complexo IPES/IBAD também observavam que a máquina estatal estaria sendo contrário a interferências de ordem política, distribuição de favores e privilégios, indisciplina generalizada e demagogia desenfreada, que não possibilitavam a continuidade necessária para o desenvolvimento da atividade empresarial. Mesmo considerando que nem todos os nacionalistas eram comunistas, entendiam que o movimento nacionalista também estaria contribuindo para a implementação do totalitarismo. Ipesianos e ibadianos afirmavam que a opção pelo capitalismo internacional significaria a busca pela consolidação do regime democrático, considerando um dos pilares fundamentais para a existência da livre iniciativa.

Os setores militares direitistas que promoveram o golpe também compartilhavam das mesmas ideias. Planejamento estatal e industrialização eram considerados por eles partes integrantes na elaboração de estratégias para vencer os antagonismos provocados pelas profundas diferenças sociais. Só assim a nação alcançaria seus “objetivos nacionais”, evitando colocar em perigo as “instituições, a lei e a ordem”. Entre os militares, a única diferença encontrava-se na maneira como o desenvolvimento deveria ser implementado: 1) O primeiro projeto apresentava uma proposta cujo foco estava na perspectiva de um desenvolvimento com predominância de traços nacionais; 2) O segundo, uma proposta marcada por considerações que entendiam a necessidade da presença do capital estrangeiro. O fato é que tanto para um quanto para outro, o desenvolvimento e planejamento estatais deveriam manter a “vocalização democrática” através da propriedade privada e do desenvolvimento industrial. E, para isso, diante de uma sociedade em que as ideias socialistas se faziam cada vez mais presentes, dá-se o golpe direitista. Como bem analisou Marcuse, um autoritarismo visto como necessário para manter a sociedade industrial avançada presente também por aqui. Ou mais especificamente, os ideais da Família, Tradição e Propriedade.

3.1.2. Tempos de repressão: panorama social, político e econômico.

Este livro [*A ditadura escancarada*] trata do período que vai de 1969, logo depois da edição do AI-5, ao extermínio da guerrilha do Partido Comunista do Brasil, nas matas do Araguaia, em 1974. Foi o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais. Ao mesmo tempo, foi a época das alegrias da Copa do Mundo de 1970, do aparecimento da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e de um regime de pleno emprego. Foi o Milagre Brasileiro.

O Milagre e os Anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais, coexistiram negando-se. Passados mais de trinta anos, continuam negando-se. Quem acha que houve um, não acredita (ou não gosta de admitir) que houve o outro. (GASPARI, 2002:13)

A ditadura civil-militar no Brasil entre 1964 e 1968 foi de indefinições. Na madrugada do dia 02 de abril de 1964, o presidente do Congresso Nacional, Auro de Moura Andrade, declarou vago o cargo de presidência da República, ainda que sob o protesto de alguns representantes do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Era a consumação do golpe. Em 11 de abril, Castelo Branco foi eleito presidente pelo Congresso Nacional. A posse ocorreu quatro dias depois, em 15 de abril, momento em que Castelo ratificou o compromisso da Junta Militar de reconduzir o país à democracia.

A princípio, o mandato do general-presidente deveria corresponder apenas ao período de governo que restava a João Goulart. No entanto, a Emenda Constitucional nº 9, de 22 de julho de 1964, prorrogou o mandato por mais um ano, adiando as eleições, nas quais muitos conspiradores civis, como o governador Carlos Lacerda, haviam apostado suas fichas. (QUADRAT, 2006:132)

Enquanto isso, nas ruas da cidade, milhares de pessoas se reuniram na Marcha com Deus pela Liberdade em apoio ao golpe. Era a marcha da vitória. Recebido por um número considerável de brasileiros como um alívio, o golpe era exaltado pelas ruas do país. A mesma cena se repetiria em outras cidades brasileiras nos meses de abril, maio de junho.

Logo nos seus primeiros dias, uma das principais características do novo governo começou a ser esboçada. A ditadura brasileira foi obsessivamente preocupada com a formação de um arcabouço legal e jurídico que lhe desse respaldo e legitimidade. A edição de Atos Institucionais ao longo de praticamente todo o período ditatorial é um claro exemplo dessa obsessão. No Brasil ditatorial, fazia-se lei para tudo. Em 09 de março de 1964, antes da posse de Castelo Branco, o Comando Supremo decretou o Ato Institucional, posteriormente conhecido por AI-1. Destinava-se a assegurar ao novo governo a ser instituído os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira e moral do Brasil, de maneira a assegurar de modo direto e imediato os problemas de ordem interna e de prestígio internacional da nossa pátria. Entre outros aspectos, também assegurou plenos poderes ao

Executivo em detrimento do Legislativo, suspendeu temporariamente a imunidade parlamentar e suspendeu os direitos políticos de cerca de 100 pessoas, inclusive do próprio ex-presidente João Goulart e quase toda a sua equipe.

No plano econômico, Castelo Branco promoveu uma política tradicional de combate à crise, expressa pelo controle de crédito, aumento dos salários e também gastos públicos. Ao contrário do que se esperava de um militar, tão apegado à questão do nacionalismo, o governo abriu as portas para o capital estrangeiro. Já no plano político, Castelo Branco costuma ser apontado como um moderado, um legalista que tinha firme propósito de devolver o poder a um civil no final de seu mandato. Embora não seja uma visão totalmente errada, um olhar mais apurado sobre o seu governo aponta um crescente processo de radicalização. Sem dúvida alguma, as leis editadas durante o governo castelista fortaleceram a ditadura e prepararam paulatinamente o terreno para a radicalização futura.

A partir de 1968 inicia-se esta radicalização política crescente, com enfrentamento direto entre as forças de segurança, a maioria comandada por militares da linha dura, e estudantes, em grandes manifestações reivindicatórias e de contestação ao regime. Também eclodem greves operárias, que aliam exigências salariais a discurso contestatório. Na evolução, o processo se radicaliza bilateralmente. Afinal, 1968 foi um ano politicamente atípico dentro e também fora do Brasil. Nos Estados Unidos, contra a Guerra do Vietnã. Na França, onde um movimento estudantil pela melhoria da educação acaba se transformando em ameaça à própria estabilidade do governo do general De Gaulle. Há uma rejeição ao estabelecido, visto como velho, obsoleto, superado. Quer-se o novo, vale o novo. A voz é comandada por ideias libertárias. A proposta é a de construir uma utopia de liberdade. Tudo isso, claro, repercute e influencia notavelmente os acontecimentos no Brasil, porque colide frontalmente com os valores básicos do próprio Regime Militar.

Com a ditadura, inicia-se aqui no Brasil um período de supressão das liberdades públicas precisamente quando o mundo vivia um dos períodos mais ricos e divertidos da história da humanidade. Segundo Gaspari (2002:211) no capítulo 'A roda de Aquarius' em *A ditadura envergonhada*, neste período da história do país, “duas rodas giraram em sentido contrário, moendo uma geração e vinte anos da vida nacional”. Uma das rodas foi o dirigismo conservador e anticomunista dos anos 1950. Produto da guerra fria, esse pensamento político projetou-se sobre a direita brasileira como uma utopia planejadora, centralista, acompanhada por uma visão catastrófica da desordem administrativa e do caráter errático do voto popular. Essas características davam-lhe uma essência ao mesmo tempo racional e autoritária. Ela

entendia que o povo não sabia escolher os governantes e estes, uma vez no poder, não sabiam governar. Gastavam mais do que podiam, sobretudo naquilo que não deviam.

A outra roda estava calcada justamente nas memoráveis mobilizações e desordens de 1968, nos princípios que orientavam a novíssima Era de Aquáriu. Ainda segundo Elio Gaspari,

Vinte e sete anos depois do aparecimento da penicilina injetável e oito depois da comercialização da pílula anticoncepcional, o orgasmo dissociara-se do medo e do compromisso. Vivia-se o período de maior liberdade sexual da história humana. Centenas de milhões de jovens nascidos após a guerra começaram a deixar crescer simultaneamente cabelos e ideias. Neles afloraram sentimentos libertários que tinham brotado havia décadas nos bairros intelectuais e nos redutos da marginalidade boêmia de todo o mundo. (GASPARI, 2002:213)

Como consequência deste embate, surgem vários acontecimentos ao longo do ano que irão marcar decisivamente os rumos da História: em março de 1968 acontece a morte do estudante secundarista Edson Luís. Há forte comoção nacional e mais passeatas e protestos contra a ditadura; em 22 de maio do mesmo ano é publicada a Lei 5.439, que responsabiliza criminalmente menores envolvidos em ações contra a segurança nacional. O alvo são obviamente os movimentos estudantis; e, finalmente, em junho de 1968, entidades estudantis, a Igreja Católica e outros seguimentos da sociedade civil organizam a “Passeata dos 100 mil”. Em julho, o governo proíbe as passeatas. Costa e Silva ameaça convocar o estado de sítio, caso não cessem. Mas mesmos assim as manifestações não param de eclodir e muitas organizações de esquerda aderem à luta armada, seja pelo objetivo de tomar o poder, seja pela crença de que só por intermédio dela o regime poderia cair.

Em 13 de dezembro de 1968, o general Costa e Silva decretou o Ato Institucional nº 5 (AI-5). Entre os vários Atos Institucionais editados desde o momento do golpe de Estado de março de 1964, este é o mais lembrado, um símbolo do regime, síntese da arbitrariedade e da violação dos direitos civis que caracterizaram a ditadura. O AI-5 é lembrado como um divisor de águas: a partir de então os militares definiam-se, optavam pela permanência no poder por tempo indeterminado, frustrando inclusive políticos civis que os haviam apoiado na expectativa de retomada da via institucional, após as cassações dos trabalhistas, socialistas, comunistas, nacionalistas e liberais partidários das reformas. O AI-5 também está na memória das esquerdas armadas como marco: a partir daí era evidente a impossibilidade de se fazer qualquer movimento de massas, ou seja, qualquer movimento social.

Desta forma, os direitos e garantias individuais foram esmagados. Não havia mais como realizar protestos contra o governo dentro da legalidade. Até o Congresso foi condenado ao regime do medo e da delação. A censura à imprensa alcança o ápice e a repressão espalha-se inclusive pelo sistema educacional.

Já na véspera do AI-5, dia 12 de dezembro, censores invadem as redações de rádios, jornais e televisões. Nos dias seguintes, centenas de jornalistas, intelectuais, estudantes e artistas vão para as celas em todo o país. (...) Esse quadro vai acirrar a luta armada, cujas teses pareciam confirmar. O acirramento leva ao fortalecimento da linha dura militar e da repressão política. (COUTO, 1998:97)

A grande parcela da população permaneceu indiferente à escuridão política e jurídica do AI-5. Sem consciência política, desorganizada, desinformada, pobre e carente, a massa não tinha nem mesmo a noção do que estava acontecendo. Não participava, muito menos era ouvida. A verdade é que aprovou entusiasticamente o governo Médici, auge da ditadura, por conta do impacto favorável da aceleração do crescimento econômico sobre o seu cotidiano: geração de empregos e aumento da renda, ampliação e diversificação do consumo. Será o chamado “milagre” brasileiro que permitirá ao Brasil uma espetacular expansão econômica no período 1968/73. O crescimento médio do Produto Real ultrapassa 11% ao ano; a inflação cai, flutuando em torno de 15% anuais. Vai ser a era do binômio segurança-desenvolvimento. Desta forma, o “povão” não filtrava os acontecimentos, não era tocado pelo regime de exceção, não pedia democracia. Os realmente sensíveis ao golpe serão os políticos, os intelectuais, os cientistas, religiosos, artistas, jornalistas, estudantes, empresários etc. A sociedade civil organizada. E os militares, é claro. Esta situação só vai mudar após a crise e estrangulamento desse modelo desenvolvimentista.

Em 1969 surgem os sequestros de diplomatas estrangeiros, com o objetivo de libertá-los em troca de prisioneiros políticos. A Junta Militar¹ edita diversas medidas de endurecimento do regime, inclusive o AI-13, de 8 de setembro, que introduz a pena de banimento do território, por interesse da segurança nacional. E também o AI-14, de 9 de setembro, que cria a pena de morte e a prisão perpétua para episódios considerados de

1

A Junta Militar era composta por Lyra Tavares, ministro do Exército, Augusto Rademaker, da Marinha e Márcio de Souza e Mello, da Aeronáutica. Foi nomeada pelo AI-12, durante o impedimento de Costa e Silva. Os militares não permitiram a posse do vice-presidente Pedro Aleixo, político mineiro liberal, democrata, que já havia se mostrado incompatível com o AI-5. (COUTO, 1998)

subversão da ordem política. Em 29 de setembro, nasce o Decreto-Lei 898, que vai ser conhecido como “Lei de Segurança Nacional”. Ele define os crimes contra a segurança nacional e a ordem pública e social, processos legais e penas. Amplia extraordinariamente o instrumental jurídico à disposição da repressão e sua força. Na prática, permite que o governo intervenha em qualquer atividade social ou pessoal, caso considere que contraria a segurança nacional. É a resposta à radicalização da luta armada da extrema esquerda.

Neste mesmo ano, Médici assume a presidência ao lado do brilhante desempenho da economia. É também o quadriênio do auge da radicalização política do regime militar, do autoritarismo e da repressão. Neste momento, a oposição política, alvo de centenas de expurgos nos dois governos anteriores e no da Junta Militar, está debilitada. Os movimentos sindical e estudantil estão enfraquecidos, contidos pela repressão, emudecidos pela censura e ofuscados pela euforia econômica. Praticamente não há passeatas, comícios, agitações de rua nem greves. As forças de segurança, militares e policiais, com ampla liberdade de ação e, muitas vezes, com exageros típicos da arbitrariedade ditatorial, como prisões descabidas, torturas, sequestros e mortes, combatem e vencem a esquerda armada. Como a guerrilha nunca empolgou o país, os grupos atuavam de forma isolada. Não obtiveram solidariedade popular e ainda escolheram lutar exatamente no terreno em que o adversário era incomparavelmente mais poderoso e profissionalmente preparado: o das armas.

Em 1970, os sequestros se repetem. Torna-se expediente dos guerrilheiros para a libertação de prisioneiros políticos, por troca, e para divulgar ideias. Nessa altura, o movimento é alvo de gigantesca caçada pelas forças de segurança nacionais e acaba desarticulando-se. Os militares enxergavam esses sequestros como crime hediondo, desafio, ultraje ao governo e às forças de segurança nacional. Ao final de 1971, reduz-se a menor expressão, com a maioria dos militantes dominados, presos, desaparecidos, mortos ou expulsos do país. Depois da morte de Carlos Lamarca, líder da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), em setembro de 1971, a única ação expressiva é um foco de guerrilha do PCdoB, com cerca de setenta pessoas na região de Xambioá, no Pará. Identificada em 1972, a Guerrilha do Araguaia, como ficou conhecida, é aniquilada em 1975. Segundo a imprensa, morreram 59 guerrilheiros. O grande público a ignorou completamente por causa do controle de informações e da censura. Entre aqueles que acreditavam em uma transformação radical da sociedade só restava a angústia da impotência, a tristeza da derrota.

3.1.3. Tempos de repressão: panorama cultural e artístico

Os grupos armados não pretenderam impor, só e fundamentalmente, uma resistência à ditadura. O primeiro e principal objetivo sempre foi promover a revolução socialista. O projeto de guerrilha no Brasil, por exemplo, era anterior ao golpe de 1964: vinha, desde o princípio daquela década, estimulado pelo exemplo da revolução em Cuba. Ela não eclodiu antes de 1964, mas sua premência já era defendida pela POLOP (Organização Revolucionária Marxista Política Operária) e por outros setores ligados às Ligas Camponesas, chegando até mesmo à preparação de guerrilheiros. Era, contudo, uma minoria dentro da esquerda brasileira que defendia tal frente de luta na conjuntura do início dos anos 1960. O fato é que a resistência armada tornou-se o último recurso para aqueles que ficaram sem espaço de atuação institucional – política, sindical, profissional – ou privados da própria atividade com que se expressavam ou ganhavam a vida, arrancados de suas raízes políticas e sociais, impedidos de manifestar-se e até de existir como oposição após o AI-5.

Até 1968 a censura era branda, proporcionando o florescimento de uma vibrante cultura de esquerda que buscava transformar a realidade através das ideias e da arte. Os artistas também tiveram participação política ativa, principalmente nos movimentos sociais de 1968, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Apoiando, cedendo espaço para as assembleias e doando parte das bilheterias para os grevistas, também davam proteção humanitária para militantes que eram perseguidos pela ditadura, como o fornecimento de esconderijos temporários. Toda esta movimentação cultural que tomara conta do país só teria fim mesmo após o AI-5, em dezembro de 1968. Até então as artes não poderiam deixar de expressar a diversidade e as contradições da sociedade brasileira da época, incluindo, por exemplo, a reação e o sentimento social ante o golpe de 1964.

O golpe de Estado de 1964 não foi suficiente para estancar o florescimento cultural diversificado que acompanhou o aceno do movimento de massas a partir do final dos anos 1950. O Cinema Novo, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, a Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura (CPCs) ligados à UNE (que promoviam diversas iniciativas culturais para “conscientizar” o “povo”), o Movimento Popular de Cultura de Pernambuco (MPC), que alfabetizava pelo método crítico de Paulo Freire, a poesia concreta e uma infinidade de outras manifestações culturais desenvolveram-se até 1964. Após essa data, os donos do poder não puderam, ou não souberam, desfazer toda a movimentação cultural que tomava conta do país e só teria fim após o AI-5. (RIDENTI, 2010:73)

Tal florescimento cultural da sociedade brasileira dos anos 1960 foi influenciado por toda uma ilusão libertária com o salto na industrialização a partir do governo Kubitschek,

como também pela luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais, além do impulso revolucionário respaldado pelos amplos movimentos de massa. Tanto é que, em uma primeira fase, os artistas e intelectuais do movimento nacional e popular, como os CPCs, o Teatro de Arena, o Cinema Novo, entre outros, empenharam-se por um lado em combater o que lhes parecia ser o “feudalismo” da zona rural, mas, por outro, identificavam-se com o camponês explorado, no qual estaria enraizada a genuína arte e sabedoria do povo. Essa identidade seria ainda mais forte após 1964, quando a ameaça da Indústria Cultural à liberdade artística e intelectual fez-se mais presente, e o apego às tradições populares pré-capitalistas pareceu a muitos uma forma de resistência cultural à modernização capitalista das artes.

Desta forma, depois do golpe, muitos artistas e intelectuais defensores da cultura nacional e popular encastelaram-se numa posição defensiva em relação à modernização industrial e tecnológica que o regime veio impor, mantendo as propostas estéticas anteriores ao golpe e ressaltando o apego às tradições populares pré-capitalistas. Eram estes inspirados na Revolução Cubana e restringiam-se a propostas de mudança nas estruturas econômicas. Já outros buscaram fazer a antropofagia do Maio francês, do movimento *hippie*, da Contracultura e de outras experiências internacionais, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes. Rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo nos anos 1960, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa nas manifestações artísticas e nos debates estéticos.

Assim, pode-se dizer que duas correntes estéticas polarizaram o debate cultural neste período: aquela defensora do “nacional e popular” e uma outra, que se poderia rotular como “formalista” ou “vanguardista”. No campo do nacional e popular de 1960, poderiam ser alinhados os CPCs (Centro Populares de Cultura), uma primeira fase do Cinema Novo, o Teatro de Arena, a música de Geraldo Vandré, de Sérgio Ricardo, de Chico Buarque, entre outros empenhados na busca das raízes da cultura brasileira, da libertação nacional, no avanço pela superação do imperialismo e dos supostos resquícios feudais nas relações de trabalho no campo. No entanto, a derrota imposta às esquerdas e aos movimentos populares pelo golpe de 1964 veio colocar em questão também a proposta de uma cultura genuinamente nacional e popular.

Para alguns, a pretensa revolução no conteúdo das mensagens deveria implicar antes de mais nada uma revolução na forma das artes, como já lembravam os concretistas em 1961, citando o poeta revolucionário russo Maiakóvski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. O Teatro Oficina em 1967-68, o Tropicalismo na música e em outras manifestações culturais, as artes plásticas do Rio de Janeiro e de São Paulo na exposição “Nova objetividade brasileira”, no MAM, na cidade do Rio de Janeiro, e o cinema de Glauber Rocha em *Terra em transe* seriam exemplos diversificados da posição formalista, herdeira dos teóricos de uma estética concretista nascida nos anos 1950. (RIDENTI, 2010:80)

Assim, por exemplo, em 1967-1968 muitos questionavam a pobreza estética da canção engajada, herdeira da tradição do realismo socialista e da atuação dos CPCs, que pretendia mobilizar o “povo” ouvinte, como as músicas de Geraldo Vandré, para citar o caso mais notório. Segundo os tropicalistas, adversários daquela estética sem inovações formais, as canções engajadas, em vez de mobilizar, consolavam os ouvintes pelo estado de coisas vigente após o golpe. Foi justamente esse tipo de crítica à arte engajada que levou, por exemplo, à alternativa do Teatro Oficina, que propunha a agressão ao seu público de classe média, para que ele se visse como realmente era, isto é, supostamente cúmplice do sistema. Isto porque a “identificação emocional” do público consumidor das artes com os oprimidos vedaria uma reflexão política sobre a sociedade em movimento, servindo mais como uma catarse coletiva, na qual as camadas sociais relativamente privilegiadas exorcizariam sua culpa pela exploração vigente. Na área teatral, o show musical *Opinião*, o *Teatro de Arena* em São Paulo, entre outros, aproximavam-se da plateia mais pela emoção do que pelo distanciamento crítico e pela reflexão, tão mais necessários depois da derrota das forças populares e de esquerda em 1964.

Já a posição “vanguardista” ou “formalista”, representada principalmente pelo movimento tropicalista, levantava justamente a bandeira da revolução estética formal, carregada de uma mensagem politicamente rebelde e anárquica, expressa nas canções de Caetano e Gil, nas artes plásticas por Hélio Oiticica, entre tantos outros artistas. Eles faziam apologia ao mercado e à Indústria Cultural capitalista, identificando aí o moderno, supostamente revolucionário, que romperia com um Brasil culturalmente arcaico e apostavam tudo no potencial social e estético crescente e libertador da expansão dos meios de comunicação de massa. Eles louvaram a ampliação sem limites do mercado cultural, possibilitada pela mídia, como se isso significasse democratização e acesso de todos à cultura.

Tal crítica dos vanguardistas pode ser vista como válida, pois as posições culturais nacionais e populares tinham fortes elementos conservadores tanto na forma (tradicionalista, avessa a inovações, geradora de emocionalismo passivo do público, não de reflexão e ação),

quanto no conteúdo (um historicismo de louvação ao povo, que acabou por integrar-se como justificação da indústria cultural capitalista brasileira), mas também não podemos esquecer que foram fundamentais para formar ao longo dos anos 1960 uma massa política crítica, especialmente nas camadas sociais intelectualizadas, isto é, naquelas que tinham mais acesso à cultura e que se radicalizariam em 1967 e 1968. Sem falar que também havia uma certa ingenuidade revolucionária tanto em uma quanto na outra: tanto na adesão dos tropicalistas à indústria cultural para subvertê-la de dentro quanto do romantismo dos estetas da fome e do nacional-popular em julgar que em uma sociedade capitalista modernizada eles poderiam manter um bom grau de independência, ante o “aparelho tecnológico e econômico” da Indústria Cultural.

De qualquer forma, até 1968, inúmeras músicas, filmes, encenações teatrais, livros e outras manifestações artísticas apontavam, menos ou mais explicitamente, para um mesmo caminho: a resistência ao regime militar pela aliança entre os intelectuais e os trabalhadores, ou o “povo”. O AI-5, como já vimos antes, viria liquidar de vez com a cultura de esquerda, que se tornara uma ameaça, dada a eventual popularização da “existência de uma guerra revolucionária no Brasil”. Depois disso, podemos perceber que a produção cultural toma novos rumos: assume o ideário da desilusão. As camadas sociais intelectualizadas, ditas de esquerda e que, em um primeiro momento haviam participado dos acontecimentos políticos posteriores a 1964 ou acompanhavam de perto o que sucedia, refugiaram-se por se sentirem impotentes num tempo de horror político, como o vivido pela sociedade brasileira em 1970. Um bom exemplo é a literatura de Antônio Callado: se em 1966 ele exaltou a adesão do intelectual à guerrilha em *Quarup*, em 1970, o mesmo autor escreve *Bar Don Juan*, romance que expressava um ponto de vista político totalmente diferente do primeiro.

Bar Don Juan (Callado, 1982) foi a expressão literária do clima político e cultural de 1970, talvez o auge da repressão exercida pelo regime militar. Revelava uma perspectiva cética, desencantada e pessimista com a luta desenvolvida pelos grupos armados, apresentada como reação voluntarista, sem participação popular, trágica e inútil, embora até certo ponto heróica, de grupinhos de esquerda compostos por militantes intelectualizados de classe média alta, frequentadores dos bares da noite, idealistas e ingênuos. (...) No final da história, passada em 1967, a aventura acaba tragicamente para os guerrilheiros, mortos na maioria. Aos sobreviventes restara a solidão, a frustração e o isolamento numa imensa noite. (RIDENTI, 2010:110)

3.2. O cinema

A produção cinematográfica da década de 1960 é marcada no Brasil, sobretudo, pelo cinema de autor. Segundo Ismail Xavier,

1964. O golpe militar atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa, de filmes como *Vidas Secas*/Nelson Pereira dos Santos/1963, *Deus e o diabo na terra do sol*/Glauber Rocha/1964 e *Os fuzis*/Ruy Guerra/1964 – é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original. Filmes em diferentes estilos demonstraram a feliz solução estética encontrada pelo “cinema de autor” para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade. (XAVIER, 1985:8)

Dentro da proposta “nacional popular” vista anteriormente, o cinema também entra no esquema populista apoiado pelas esquerdas, também na luta pelas reformas de base, tendo a fome como tema e o Nordeste do polígono das secas como espaço simbólico que permitia discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra e a revolução. Nos anos pré-golpe, havia duas vertentes cinematográficas: a primeira estava engajada nos CPC's e buscava na sua filosofia a inspiração de sua ação. O projeto artístico deveria estar necessariamente subordinado ao projeto político, a obra de arte vista como um serviço social. Uma das questões levantadas por este grupo foi a necessidade de se fazerem filmes que tivessem fácil comunicação com o público. Falava-se, por exemplo, que um bom conteúdo deveria ter uma forma acessível. Deveria-se utilizar a linguagem já conhecida para produzir uma boa mensagem política. Havia, sem dúvida, a tentativa de se fazer o tão falado “cinema popular”.

Já a segunda, mesmo sem deixar a política como centro de suas preocupações temáticas, não buscava o didatismo da produção cepecista, mas sim uma autonomia criativa e a liberdade de interpretação. Foi justamente o movimento que ficou conhecido como Cinema Novo. Tendo Glauber Rocha à frente, considerava a atividade do cineasta brasileiro como uma prática política para a transformação das estruturas dominantes do país. Buscava expressar sua relação direta com o momento político em filmes onde falava a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. O Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Neste caso, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico e criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capazes de exprimir uma visão desalienadora e crítica da experiência

social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, onde a escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas.

Não era possível se fazer cinema no Brasil como se fazia em outras partes do mundo. Tínhamos que encontrar o nosso modelo e não seguir eternamente o dos outros. Não era apenas uma questão de linguagem, mas era também uma questão de produção. Assim, o respeito e a reflexão diante da cadente realidade nacional exigiam não um mero servilismo à “politização” e à “conscientização”, como queriam os seguidores do CPC, mas uma verdadeira revolução também dentro do próprio cinema. As novas ideias não poderiam passar bem através de uma linguagem velha. O cinema também deveria mudar. (PEREIRA, 1985:50)

Depois do golpe de 1964, algumas acomodações entre as duas vertentes aconteceram, inclusive porque não eram tão acentuadas as diferenças. Elas podem ser resumidas em questões de método, principalmente. Do núcleo de identidades básicas, as duas linhas continuaram se digladiando principalmente no que dizia respeito à busca de um encontro com o público, e portanto, novamente, na questão do método de fazer o filme. Neste momento, a nova conjuntura política incide diretamente no trajeto do Cinema Novo: exige resposta, redefinição de caminhos. Surge, de um lado, a preocupação de alguns autores em fazer um diagnóstico, expressar a sua perplexidade, em face do desafio dos acontecimentos. De outro, investigar a realidade e a consciência do oprimido, com filmes preocupados com a passividade do povo.

Há, desta forma, uma autocrítica que procura encaminhar uma política profissional de viabilização de uma cinema crítico na conjuntura adversa, cinema mais atento à comunicação com o público. Esta demanda por comunicação e o simultâneo impulso por uma mordenidade autoral marcaram uma nítida oscilação na postura do Cinema Novo entre 1965 e 1968. De qualquer forma, a proposta de um ajuste maior à linguagem do cinema narrativo convencional permaneceu mais uma palavra de ordem nos textos do que uma realidade nas telas.

A política de “atingir o público” é dado forte no período, e Glauber exalta como pertencente ao Cinema Novo o maior sucesso da época: a competente comédia *Todas as mulheres do mundo*/Domingos de Oliveira/1967, marco do cinema moderno (aqui, via Leila Diniz) em sua luta pela bilheteria. (...) Ao mesmo tempo, a série de balanços críticos das ilusões do intelectual, de que *Terra em transe* é obra-prima, está longe de assumir a linha da fácil comunicação. (XAVIER, 1985:16)

O período pós-1964 acrescentou o início da ação da censura, desmantelando os Centros Populares de Cultura, por exemplo. Seguiram-se a isso problemas com os filmes do Cinema Novo e a instalação de um clima de autocensura. O período mais sombrio inicia-se

mesmo depois do AI-5, atingindo grande parcela da produção cinematográfica independente e dando origem ao que ficou rotulado como Cinema Marginal, foco dos nossos estudos. No final da década de 1960, o cinema de autor se desloca do universo rural e da periferia para desenhar, no mundo pequeno-burguês, um desfile de amarguras. Se o povo não era o povo revolucionário que se desejava, a classe média passa a ser observada de modo implacável, devendo ser castigada pelo apoio que deu ao golpe. O cineasta quer a conquista do público, mas exorciza na tela um ressentimento em que se coloca diante do mesmo público numa linha de agressão. É o que encontramos em dois filmes de ruptura no cenário do cinema brasileiro: *Terra em transe*/Glauber Rocha/1967 e *O bandido da luz vermelha*/Rogério Sganzerla/1968. O de Glauber, por exemplo, foi um autêntico choque, principalmente para artistas e intelectuais de esquerda. Segundo Ismail Xavier (1985, p.17), “foi um espelho doloroso, rejeitável, polêmico até onde um filme pode ser. Epitáfio de uma época, autocrítica e imprecisão anti-imperialista veemente, *Terra em transe* condensou o CN, em agonia, e preparou o tropicalismo”.

Às indagações do filme de Glauber, o Cinema Marginal responde com o riso e a paródia. Dentro da proposta “vanguardista” ou “formalista”, este cinema utiliza a terapia do choque. Nesta terapia, é preciso enfrentar de vez o grotesco da cultura de massa, centro geométrico dos disparates nacionais e internacionais. Se o sentimento do artista é a impotência, a resposta é a ironia absoluta, o humor negro do lema “quando a gente não pode nada a gente se avacalha e se esculhamba”, lema repetido pelo criminoso boçal, anti-herói marginal engolido pela cidade de *O bandido da luz vermelha*. Colagem de estilos, mistura de gêneros desclassificados, o filme de Sganzerla se organiza como crônica radiofônica e passeia pelo *kitsch* do centro paulistano, da imprensa marrom, do seriado de TV. Radicaliza a matriz godardiana naquilo que ela leva ao cinema norte-americano, do *film noir* e de uma iconografia urbana do subdesenvolvimento. *O bandido da luz vermelha* é, em certo sentido, uma profanação do ritual glauberiano, com o qual Sganzerla se relaciona satiricamente no seu cinema também de excessos, de câmera na mão e montagem descontínua, onde Villa-Lobos e cordel dão lugar a mambos, guarânias e boleros.

Enquanto paródia feita de resíduos, enquanto olhar dirigido ao periférico e ao disforme, *O Bandido da luz vermelha* inspira o rótulo de “estética do lixo”, associado posteriormente a todo um cinema agressivo que fez um inventário do grotesco e da violência, apresentando uma visão infernal do país.

A pergunta recorrente em *O bandido da luz vermelha* é “quem sou eu?”, e o filme é a expressão irônica da crise de identidade própria ao “depois da queda”, de todo um projeto nacionalista. (...) Na jornada picaresca de seu anti-herói, a Boca do Lixo é o lugar alegórico de um Terceiro Mundo à deriva, e o desfile grotesco de corrupção, miséria e boçalidade faz do contexto nacional uma província tragicômica às margens do mundo civilizado. Viver no Brasil é encarar violência, grossura, tolice, onipresença; um mundo onde a lucidez possível é o riso paródico. (XAVIER, 1985:19)

O Cinema Marginal carrega este rótulo motivado talvez pela ideia de que os filmes tendiam a se identificar com figuras transgressoras, marginais, prostitutas, ou porque, dada a sua postura agressiva, foram alijados do mercado pela censura. Florescido justamente após o AI-5, esse cinema é em geral assumido como a resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical. Sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero horror subdesenvolvido. Enquanto estratégia de agressão, a estética marginal é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa de reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado. Dela resultam filmes que, em média, talvez sejam muito datados, sintomas de uma época, mas sem deixar de engendrar uma poética mais densa, onde a agressividade é ironia mais elaborada e se articula a um metacinema mais rigoroso.

Nos dois filmes de Júlio Bressane, chegamos ao polo oposto às certezas proféticas da estética da fome; depois da crise de desencanto, vivida em termos dramáticos, e do riso da estética do lixo à Sganzerla, temos agora uma agressão à teleologia, ao caminho da salvação, assumida como ironia amarga, feita da observação implacável de um mundo de não-reconciliados: criminosos radicais sem retorno a vagar por um espaço social rarefeito, desértico como um depois da catástrofe, ou um exílio já vivido e assumido, seja na exasperação ou no desespero. (XAVIER, 1985:22)

Também menos pudico que o Cinema Novo, o Cinema Marginal será mais ousado no sexo. Na virada da década, podemos ver a produção de autor impulsionada pelo debate político e cultural de 1968, influenciada pela Contracultura e seus novos valores morais, provocando o que ficou conhecido aqui no Brasil como “desbunde”. Seus principais alvos podem ser a emancipação da mulher e a crítica à grotesca classe média brasileira em *A mulher de todos*/Rogério Sganzerla/1969 ou em *Os monstros de Babaloo*/Eliseu Visconti/1971; a paranoia da ordem e suas organizações repressivas em *Jardim de guerra*/Neville D'Almeida/1970; o ataque ao profetismo cinemanovista em *Orgia ou o homem que deu cria*/João Silvério Trevisan/1971 ou a busca por uma metáfora política mais globalizante envolvendo sexo, imperialismo e guerrilha urbana em *Jardim das espumas*/Luiz Rozemberg/1970. Também em outros filmes como *Gamal, o delírio do sexo*/João Batista de Andrade/1970, *Piranhas do asfalto*/Neville D'Almeida/1970, *Copacabana mon*

amour/Rogério Sganzerla/1970, *Hitler no Terceiro Mundo*/José Agripino/1970, *A família do barulho*/Júlio Bressane/1970 e *O pornógrafo*/João Calegari/1970 irão trabalhar a crise de identidade, as fantasias e frustrações sexuais, a violência, as perambulações sem destino. Compõem um desfile de jogos persecutórios, figuras obscenas a encarar o fascismo tupiniquim.

4. TERCEIRO CAPÍTULO

4.1. A estética da censura

A relação entre cinema e censura no Brasil começou cedo, mais especificamente em novembro de 1919 quando a *Revista da Semana*² publicou a proibição da exibição de dois filmes norte-americanos em que os enredos, interpretados por crianças, pediam “cenas de amor”. Desde então, já se percebe uma certa indisposição em relação ao cinema, visto como corruptor de mentes. Esse será um fenômeno generalizado após a I Guerra Mundial. Com base na Psicologia, na Sociologia e na Psiquiatria, juristas, médicos e pedagogos passam a apontar os malefícios produzidos pelos filmes, principalmente sobre a infância. Não é sem motivos que em 1932 estabelecem-se no plano federal as primeiras disposições orientadoras para o trabalho dos censores, que serão aperfeiçoadas por meio do Decreto-lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939, já em pleno Estado Novo, quando foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda.

Ao DIP cumpria a censura de jornais e de quaisquer publicações periódicas, de transmissões radiotelefônicas e diversas modalidades de diversões públicas. Oito itens definiam objetivamente o que deveria ser proibido nos filmes: 1) Qualquer ofensa ao decoro público; 2) Cenas de ferocidade ou que sugiram a prática de crimes; 3) Divulgação ou indução aos maus costumes; 4) Incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; 5) Conteúdo prejudicial à cordialidade das relações com outros povos; 6) Elementos ofensivos às coletividades e às religiões; 7) Imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais; 8) Cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas.

Com a queda do Estado Novo e a nova configuração política do país, tal situação, no entanto, não muda. No início de 1946, com o Decreto nº 20.493, é criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Departamento Federal de Segurança Pública, vinculado ao Ministério da Justiça, cuja estrutura e procedimentos irão vigorar por muitos anos, intensificando-se, inclusive, com o advento do AI-5, no final de 1968. Assinado ainda

2

Informação tirada do livro de Inimá Simões sobre a censura cinematográfica no Brasil (SIMÕES: 1999:23)

no mandato tampão de José Linhares, uma semana antes da posse de Eurico Gaspar Dutra e da instalação da Constituinte, leva a suspeitas de que pessoas influentes do antigo DIP ainda dava as cartas. É constituído de 136 artigos em que as proibições são quase idênticas às de 1939, renovando as orientações dos tempos do Estado Novo. Também convergem em relação à vagueza das determinações: já de início diz que são proibidas cenas que ofendam o decoro público, fazendo com que os censores continuassem a usar a intuição e o “bom senso pessoal” para avaliar cada situação.

Com o retraimento da Censura Federal no período dos governos de Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart, há uma movimentação mais ativa por parte da Confederação das Famílias Cristãs (CFC), criada em 1950, com atuação predominante em São Paulo. A Confederação era uma associação particular que por meio de comissões e subcomissões intituladas Moral e Costumes ou Orientação Moral dos Espetáculos (OME) tinha grande influência no Juizado de Menores. Desta forma, o Juizado resolveu endurecer o jogo, montando um aparato destinado a reavaliar os pareceres do órgão federal, a quem era reservada legalmente a função de classificar, executar cortes ou interditar os filmes. Com isso, as ameaças à integridade dos filmes e a falta absoluta de critérios por parte de quem os classificava para exibição no circuito comercial mobilizaram uma parte dos intelectuais e políticos no sentido de propor mudanças. A ideia sempre recorrente era deslocar o censura para a esfera do Ministério da Educação, expressando uma visão relativamente ingênua de que ela se tornaria mais civilizada sob a chancela de educadores, como se fosse possível alterar seu designo original. Objetivo este nunca alcançado.

Ao final da II Guerra o quadro político mundial transforma-se e incorpora à censura uma outra preocupação: a ameaça comunista ao chamado “mundo livre”. Aqui no Brasil o perigo vermelho passa a ser também algo a ser patrulhado.

Os ventos renovadores tiram o Partido Comunista Brasileiro da clandestinidade e inúmeros militantes são eleitos para cargos legislativos. Nos cinemas, os cinejornais passam a apresentar manifestações do PCB e mostram seu líder, Luis Carlos Prestes, em várias localidades. Uma campanha promovida por Oscar Niemeyer e Jorge Amado possibilita a produção do longa “24 anos de luta”, com roteiro e texto de Astrojildo Pereira. (...) Exibido com sucesso no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, e no Cine São João, no centro de São Paulo, “24 anos de luta” foi encaminhado à reformulada Censura dos tempos democráticos para obter o certificado que lhe garantiria a exibição normal do país. Foi um erro. (...) O filme simplesmente desapareceu nos escaninhos da burocracia sem deixar vestígios. (SIMÕES, 1999:42)

Exemplo desta nova patrulha ocorre com o filme *Rio, 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos em 1955. Fortemente influenciado pelo neorealismo italiano e, obviamente, pela ideologia socialista, o filme buscou mostrar o brasileiro comum nas telas. Cinco vendedores de amendoim, negros, habitantes do morro, conduzem o filme que se desenrola em um domingo de muito calor, em cinco pontos turísticos da cidade: Quinta da Boa Vista, Copacabana, Maracanã, Pão de Açúcar e Corcovado. Em agosto, o atual chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas liberou o filme para maiores de dez anos. Mas, no final do mês seguinte, seu superior hierárquico, o coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, decidiu proibir a sua exibição em todo o território brasileiro justificando que, segundo ele, as várias histórias que compõem o filme apresentariam vários tipos de delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta em certo ponto seria até enaltecida. Por fim, em meio a um turbulento contexto político, o filme acabou sendo liberado, mas mostrou que tudo o que não condizia com o figurino oficial passou a ser rotulado de comunista.

Após o golpe civil-militar de 1964 e a implementação do regime militar, as SCDP's regionais continuaram existindo, mas pouco a pouco a ideia de um órgão central e mais ativo foi fortalecido. Em 1965 foi inaugurado o novo prédio da polícia federal em Brasília e, em 1966 o Serviço de Censura de Diversões Públicas foi centralizado no Distrito Federal. A mudança da capital para Brasília determinou o deslocamento de um enorme contingente de funcionários públicos do Planalto Central do país. A grande maioria não se dispunha a mudar-se do Rio, Belo Horizonte, São Paulo e outras capitais para morar no fim de mundo que era Brasília naqueles tempos. Uma série de vantagens funcionais foram criadas e nem assim os órgãos públicos conseguiram preencher todos os cargos. A censura não foi uma exceção e, em meio às dificuldades para estabelecer um corpo estável para executar os serviços, usou o expediente de convocar funcionários de outras repartições e ministérios que se transformaram do dia para a noite em intérpretes de um código ambíguo que decidia o que podia ser apresentado ou não à população brasileira.

Foi assim que esposas de militares, classificadores do Departamento de Agropecuária do Ministério da Agricultura, ex-jogadores de futebol, contadores, apadrinhados ou meros conterrâneos de autoridades passaram a julgar os filmes nacionais e estrangeiros destinados ao circuito brasileiro. (...) Ignorantes e obtusos em sua maioria absoluta, vários censores passaram rapidamente pela universidade, acompanhando cursos como ouvintes. (SIMÕES, 1999:77)

A censura era realizada por grupos de três censores. Eles assistiam aos filmes em uma pequena sala de projeção. Quando surpreendiam alguma cena ou diálogo que julgavam impróprio, apertavam uma campainha e o projetorista colava um pedaço de papel no rolo do filme, marcando o ponto exato. Caso o número de cortes fosse muito elevado e o filme perdesse o seu sentido original, a interdição era recomendada com maior ênfase. Mas ressalve-se que ao produtor ou diretor restava a possibilidade de recorrer da decisão ou propor um meio-termo que fosse aceito pelos censores da nova capital. A paranoia anticomunista aliada à vontade de agradar os militares acaba causando muitos transtornos às produções culturais do país. Por conta desse clima, mostras de cinema, festivais de música ou peças de teatro eram suspensas sob acusação de imorais ou subversivos.

O comunismo estaria em toda parte: das ideias políticas às mudanças de comportamento. Esta infiltração silenciosa e subterrânea estaria presente no desprezo pelos princípios religiosos, familiares e patrióticos, nos quais se baseia a nossa civilização cristã. Segundo a opinião comum da época, se o país vivesse um período “normal”, a solução da censura classificatória seria necessária e suficiente, mas numa época de guerra revolucionária, em que o legislador tem consciência da ameaça que o erotismo representa, tolerar as publicações contrárias à moral e aos bons costumes significava concorrer para o aviltamento e dissolução da família. Seria como um vírus que se instalaria nos centros universitários, nos meios de comunicação social, nos sindicatos, nos órgãos internacionais e até em ambientes eclesiásticos. Demonstrando percepção aguda, os comunistas teriam se lançado com toda a energia à conquista da juventude que, devido ao seu idealismo, seu desapego, sua falta de maturidade e a simpatia natural que despertam em todas as camadas do povo, constituiria massa de manobra para seus interesses. Como afirmava um dos censores na época, Coriolano Fagundes:

Os agentes do comunismo internacional servem-se da dissolução da família para impor o seu regime político: para tanto, buscam projetar a juventude no erotismo, para desfibrá-la e fazê-la perder a dignidade. O conselho vem de Lênin: desmoralizem a juventude de um país e a revolução está ganha. (SIMÕES, 1999:111)

Tanto é que ao longo da existência da censura em todo o regime militar, a grande maioria dos vetos foi justificada em nome da preservação dos valores tradicionais da família brasileira. Sob este tópico, circularam os mais variados assuntos, desde a defesa do catolicismo, até assuntos polêmicos do período como entorpecentes, divórcio, referências ao homossexualismo, entre outros. Embora a DCDP também estivesse pronta para fazer a

censura política aos filmes, esta não foi a tônica da instituição durante os seus anos de existência, provavelmente pelo fato de que os produtores cinematográficos, já sabendo os rigores pelos quais os filmes deveriam passar para serem liberados, não produziam obras que sabidamente fossem contrárias aos ditames da lei de Segurança Nacional. Vale lembrar que até dezembro de 1968, quando um filme era punido com muitos cortes, imediatamente eram acionados advogados que entravam com recursos e muitas vezes obtinham a liberação por intermédio de autoridades mais graduadas. Após o AI-5, no entanto, instalou-se a censura política absoluta em todos setores, inclusive na imprensa que, até aquele momento, havia sido poupada.

No início da ditadura o Brasil ainda vivia uma situação ambígua em relação à censura. Os jovens cineastas do Cinema Novo ainda discutiam o cinema como instrumento de conscientização, debatiam o país, protestavam contra o regime e produziam manifestos como *A estética da fome*, apresentado por Glauber Rocha e com rápida repercussão internacional. Os cinemanovistas também exibiam um comportamento bastante dinâmico e articulado. Afinal, era a primeira vez que não havia divórcio entre o cinema brasileiro e as elites intelectuais e artísticas do país. Após dezembro de 1968, os filmes submetidos à análise da censura passaram a enfrentar um rigor muito maior para sua liberação. Os cineastas passavam por um verdadeiro sufoco, sofriam humilhações e situações ameaçadoras. Por isso, ao lado da arrogância militar, surge uma manifestação de humor como recurso que restava frente à impotência generalizada. O que nos remete de imediato ao filme mais importante da safra de 1968, *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, então um jovem de apenas 23 anos de idade.

Em 1973, a SCDP finalmente passou a ter o nome de Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), sigla que vai ficar conhecida da população durante a década de 1970 e 80, pois ao entrarem no cinema ou ao verem um programa televisivo o certificado do órgão aparecia na tela. Quando o produtor enviava seu filme para a DCDP, poderia ser a película liberada integralmente, liberada com cortes ou interditada, além da classificação etária. Também deveria receber a chancela de livre para exportação, que daria ao filme mais possibilidade de auferir lucros para os produtores. Grande parte dos processos da época apresenta a liberação dos filmes com algum tipo de corte, fosse de ordem política ou moral. A não liberação para exportação foi minoria. A preocupação da DCDP era muito mais com o público interno do que externo. Os filmes que continham cenas de sexo e nudez poderiam ser

aqui cortados e classificados com a faixa etária máxima, mas normalmente eram liberados para exportação.

Em 26 de janeiro de 1970, surge o Decreto-lei nº 1.077, que instituía a censura prévia de publicações contrárias à moral e aos bons costumes: peças de teatro, filmes, programas de televisão, alguns livros e revistas passaram a ser censurados antes de serem divulgados. A pretensão governamental de tudo controlar ampliava a carga de trabalho dos censores. Eles deviam avaliar as produções culturais em busca, sobretudo, de pornografia. Isto porque, como já falamos anteriormente, a “crise moral” era tida como fomentada pelo “movimento comunista internacional” por muitos. Com o propósito de abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos, o comunismo estaria preparando o país para a subversão. Tal desvario, porém, não esteve circunscrito apenas aos militares, tendo sido absorvido e reinterpretado também pelas pessoas comuns que escreviam à DCDP. Segundo o artigo de Carlos Fico *Prezada censura: cartas ao regime militar* (FICO: 2002), a maior parte das cartas que eram enviadas ao DCDP durante o regime militar abordava as questões propriamente morais, especialmente relacionadas à sexualidade.

Mesmo os cartazes mais ousados dos filmes deveriam ser censurados, os “cartazes bandalhos, libertinos e asquerosos”, no dizer de um missivista que protestava contra a “generalizada aceitação de todos os excessos”, pois, aos que desconheciam o problema já mencionado da censura com a Justiça Federal, revoltava a “indiferença do governo à pornografia”. As revistas de entretenimento viam suas tiragens aumentadas quando abordavam matérias sobre sexo, mas também corriam o risco de serem apreendidas, pois leitores vigilantes pediam à DCDP que as censurassem. (FICO, 2002:273)

Nesta mesma época, o filme *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1970) causou polêmica em vários países em que foi exibido, inclusive Bolívia, Peru e Equador, na América do Sul. Aqui no Brasil, até agosto de 1978, o filme não teria sido recebido para exame em caráter oficial. Existia uma cópia no Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal lá em Brasília, e de quando em quando era usada para a promoção de sessões fechadas, para convidados especiais. Desta forma, o que não existia oficialmente não podia ser oficialmente proibido. A sua liberação em 1978, suscitou esperanças entre produtores e distribuidores de que a abertura estava finalmente chegando ao setor e o fluxo livre entre produção e público pudesse ser retomado sem restrições arbitrárias. Já no final da década de 1970, os censores se apegavam basicamente às cenas de sexo ou nudismo e indicam três cortes para o filme: pelos pubianos à mostra, região pubiana descoberta e símbolo fálico destacado na tela, desconsiderando completamente o conteúdo

central do filme. A solução criativa foi colocar bolinhas pretas, cuidadosamente carimbadas, fotograma por fotograma, em todas as cenas em que um personagem aparece nu ou seminú.

Não fossem as bolas pretas, que carimbadas fotograma por fotograma ficavam dançando desgraciosamente na tela, os nus nem seriam notados. No caso específico de *Laranja Mecânica* a nudez é parte integrante e indispensável das ações filmadas, ajuda a plateia a sentir melhor a violência de Alex, o personagem principal, e de seus três cúmplices. Mas o nu, ou as cenas de sexo, não formam exatamente o ponto de interesse do realizador. A nudez dos personagens se torna importante graças à intervenção da censura brasileira. Importante e obscena. O que o espectador brasileiro vê então é o nu, é o sexo escondido, é a bola preta, é a grosseria da solução encontrada para castigá-lo. É por isso que em ‘A teoria da relatividade’ (AVELLAR, 1980) José Carlos Avellar chama a atenção para o fato de que é preciso entender a grosseria da pornochanchada como uma linguagem inventada pela censura. Apesar do Cinema Marginal não poder ser confundido com as comédias eróticas que eram produzidas na mesma época, também podemos afirmar que a estética marginal é um subproduto desta mesma estética da grosseria.

Estas comédias grosseiras nasceram num momento em que as pressões sobre a sociedade não eram nem um pouco relativas. Nasceram no momento em que a censura dita dura, no momento em que o governo, como um todo, agia como todo-poderoso serviço de censura. Nasceram, cresceram e se alfabetizaram aí, e aprenderam a falar a mesma língua. O princípio que levou um censor a cobrir os nus com bolas pretas é o mesmo que levou um produtor de filmes a cobrir o sexo masculino com eufemismos como Dedo de Deus, ou Pauzinho de Picolé, ou Banana Mecânica, ou Vara de Pescar, ou ainda Linguíça de Porco. (AVELLAR, 1980:67)

Da mesma forma, o Cinema Marginal que eclodiu na virada dos anos 1970, sobretudo em mostras paralelas e sessões especiais, e cujo efeito se fez quase que exclusivamente nos meios intelectuais do cinema, com poucos trabalhos levados ao público, também pode ser identificado como pertencente a esta estética da censura. Só que no caso do Cinema Marginal, este estado de espírito irá se manifestar especialmente pela imagem do abjeto. O nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo “baixo” compõe a diegese típica da narrativa marginal.

O deboche, o grotesco, a caricatura, a imagem suja e mal definida da pobreza e do lixo, o relato sem relato, a exacerbação dos absurdos de uma realidade sem nexo contemplada de dentro, a incapacidade de ação, são as peças do “puzzle” que se encaixam com clareza. Ainda que o excesso de ambiguidade transforme vários dos filmes [marginais], total ou parcialmente, em enigmas, em modelos de hermetismo. (MONTEIRO, 1980:128)

Uma das imagens preferidas do Cinema Marginal é a da “deglutição aversiva”. O personagem enche a boca de comida, acima da sua capacidade de mastigar, e deixa a massa formada escapar pelos cantos da boca. Ou, então, abre os dentes de forma ostensiva deixando o espectador antever o bolo de alimento e saliva que se forma no interior desta. Tal deglutição compreende igualmente a ingestão de detritos, geralmente apanhados em depósitos de lixo. Figura constante nos filmes marginais, estes depósitos, geralmente localizados em grandes cidades, são um dos cenários prediletos para ambientar a ação. Em alguns filmes como *Perdidos e Malditos* (Geraldo Veloso, 1970) e *Jardim das Espumas* (Luiz Rosemberg Filho, 1971), os personagens passam a apanhar detritos e leva-los diretamente à boca. Esta forma de alimentar-se, quando se aproxima do animalesco, também nos remete a um outro traço da imagem do abjeto: a representação de seres humanos com características animais.

Também recorrente da estética marginal é a “baba de sangue” escorrendo pela boca ou o próprio sangue espalhado pelo rosto e outras partes do corpo. Paradigma desta imagem é a figura de Helena Ignez no filme *A família do barulho* (Júlio Bressane, 1970), que após olhar por vários minutos o espectador em silêncio abre levemente a boca e deixa escorrer uma baba vermelha que lhe cobre todo o queixo. E a imagem do vômito que, pelas próprias características naturais do ato de vomitar, se aproxima do berro lacerante. Em alguns filmes podem ser vistas também cenas de defecação, ou de grande proximidade com excrementos. Corpos imundos rolando na lama, ou se arrastando com dificuldades em superfícies cobertas de lixo. Isto porque a representação do abjeto traz consigo uma presença inevitável em sua concretização enquanto imagem: o horror. O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo. A imagem da castração, por exemplo, aparece sempre relacionada ao horror do sofrimento corporal que o clima político da época tornava inquietamente próximo.

A imagem do berro também aparece como significante característico do horror. Longos e exasperados, costumam interromper o desenvolvimento linear da narrativa. Com isto, os filmes marginais passam a se relacionar com o espectador baseados na agressão a supostas expectativas de fruição por parte deste. Como vimos no segundo capítulo desta dissertação, o Cinema Marginal enquadra-se justamente na proposta estética vanguardista ou formalista, utilizando a terapia do choque como instrumento de conscientização política. Toda uma atitude debochada e irritante dos personagens tem como objetivo criar no espectador um sentimento de horror que se mescla com o da repulsa. É muito comum, por exemplo, a presença de personagens chatos, que “avacalham”, como forma de irritar não só os espectadores, mas também seus companheiros ao nível propriamente diegético. A linha que

leva do horror ao deboche nos dá a dimensão desta relação agressiva característica na medida em que faz com que a significação do horror passe, através dela, pela irritação do espectador.

Personagens meio retardados, que fazem ações sem sentido, que como uma mosca impertinente perturbam e chateiam os outros com miudezas e pequenas irritações (puxões de cabelo, beliscões, dedo no nariz, cutucões, gemidos longos e outros sons de mal-estar), são personagens constantes nos filmes marginais. Poderíamos citar como exemplo de deboche-avacalho o grito longo e baixo, numa mesma tonalidade, que vem das entranhas do personagem e transmite uma indisfarçável sensação de mal-estar. Um grito gratuito e que, desacompanhado de qualquer diegética, tem como função na narrativa o deboche-agressivo. (RAMOS, 1987:124)

O vínculo catártico, próprio à narrativa clássica, não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche-agressivo, não conseguindo projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado. Desta forma, a fruição poderá novamente se instaurar a partir de uma elaboração intelectual, não mais baseada na identificação catártica, mas sim na instigante imagem do abjeto e do berro despropositado e gratuito. Para além do didatismo, encarado como intrinsecamente alienante por não questionar a forma do discurso em que veicula sua mensagem, a função do choque seria a de acordar as massas e a própria burguesia de sua letargia, confrontando-as com um discurso agressivo em que sua própria forma narrativa colocasse em xeque expectativas de uma possível redenção pela mimese e a instauração, através dela, da “boa consciência”.

Desta forma, o Cinema Marginal situa-se dentro deste contexto ideológico onde a relação de agressão com o espectador é valorada como tentativa de questionar sua posição social e despertá-lo do universo reificado. Além, é claro, de expressar todo o sentimento de impotência diante do período de maior repressão política da ditadura militar de 1964. Afinal, no meio de tanta desilusão, que cinema fazer? Não, com certeza, um que falasse da beleza. O mundo naquele momento não era belo. Era injusto, sujo, agressivo.

4.2. O “desbunde”

Além da repressão política, o Cinema Marginal também recebeu grande influência do movimento contracultural, desenvolvido principalmente nos Estados Unidos a partir da segunda metade do século XX. Com a vitória dos Aliados na II Guerra Mundial, iniciou-se no

Ocidente capitalista um período de grande desenvolvimento econômico e político que daria impulso a grandes transformações sociais e culturais. Os jovens, que antes eram convocados para o *front* de guerra, passaram a viver em famílias prósperas, que não mais necessitavam com tanta urgência de ajuda financeira. A família passou a sustentar o jovem durante muito mais tempo, pensando inclusive em uma educação de nível superior. Foi o que Hobsbawm, em seu livro *A era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*, chamou de “Era do Ouro”.

Bens e serviços antes restritos a minorias eram agora produzidos para um mercado de massa, como no setor de viagens a praias ensolaradas. (...) O que antes era um luxo tornou-se o padrão do conforto desejado, pelo menos nos países ricos: a geladeira, a lavadora de roupas automática, o telefone. (...) Em suma, era agora possível o cidadão médio desses países viver como só os muitos ricos tinham vivido no tempo dos seus pais – a não ser, claro, pela mecanização que substituíra os criados pessoais. (HOBSBAWN, 1995:259)

Desta forma, a partir dos anos de 1950, começou a se desenvolver e a se consolidar no mundo ocidental uma sociedade de consumo, capitalista, produtivista. E como consequência inevitável, vieram as transformações sociais e culturais que iriam afetar o mundo e, conseqüentemente, essa mesma sociedade. O reconhecimento dos jovens como classe social e consumidora e a emergência das mulheres como força social e política causaram uma enorme transformação em grandes instituições que tinham sido fundamentais para que o capitalismo pudesse ter vencido até então: a família tradicional e as igrejas tradicionais do Ocidente.

As mulheres ganharam espaço no mercado de trabalho porque foram forçadas a substituir os homens em uma época que não havia mão-de-obra suficiente para manter a economia estável. Com isso, cresceu também o número de mulheres que chefiavam as famílias sozinhas, fato este decorrente das mudanças de comportamento sexual e também porque muitos homens morreram na II Guerra. Também durante a década de 1960, o estudo superior se tornou tão comum para as moças quanto para os rapazes. Os jovens rapazes não eram mais convocados para a guerra e, nas classes média e alta, também já não começavam a trabalhar cedo, sendo incentivados a estudar até os vinte e poucos anos. As moças, que antigamente casavam cedo, também começaram a estudar, pois a renda familiar que era complementada com o emprego dos filhos homens, agora passou a ser responsabilidade das mulheres. Com o crescimento de cargos que passavam a exigir educação secundária e até mesmo superior, os pais começaram a se preocupar com o futuro dos filhos, não poupando esforços para colocá-los em uma universidade.

Os pais que se esforçavam para colocar seus filhos nas universidades queriam que estes tivessem uma vida melhor do que a que eles tinham tido, já que haviam passado por períodos de crises e guerras antes de 1945. Na “Era de Ouro”, do pleno emprego, estabilidade, férias remuneradas e aposentadoria, os mais velhos nem pensavam em transformações sociais e se satisfaziam com as visíveis melhorias de vida. Já a geração que não passou pela Grande Depressão, nem por qualquer uma das duas Grandes Guerras, não conseguia entender como seus pais se contentavam com o que era dado.

Os jovens que se encontravam nas universidades na década de 1960 queriam mudar o mundo justamente porque não podiam imaginar o que as gerações anteriores haviam passado. Concentravam-se nas cidades universitárias, muitas vezes isoladas, constituindo um novo fator na cultura e na política. Eram transnacionais, movimentando-se e comunicando ideias e experiências através de fronteiras com facilidade e rapidez. Esta nova “cultura popular jovem”, formada por esta nova geração de estudantes, passou a lutar contra a tecnocracia capitalista e, conseqüentemente, contra as guerras e ditaduras que eclodiam por todo o mundo. Assumiam-se “contra a cultura” dominante, ou seja, contra as bases do capitalismo e da sociedade de consumo. Foi a partir de meados da década de 1960, portanto, que o movimento de Contracultura se consolidou. Os que passaram a fazer parte dela caracterizavam-se pelo inconformismo radical e pelo desejo de inovação cultural.

O fato é que as subculturas são fundamentais para a transformação da sociedade. Elas são instrumentos de adaptação e sobrevivência da própria cultura quando chegam a um grau de conflito inconciliável com a cultura dominante, produzindo-se uma contracultura. Os jovens da década de 1960, antes marginalizados porque inexistentes enquanto classe estudantil e consumidora, passaram a cultivar uma concepção de mundo oposta a de seus pais. Tal personalidade acaba se transformando em um “eu dividido” porque vive no mesmo ambiente em que é rechaçado. Está obrigado a prestar adesão e obediência à mesma cultura que o marginaliza. Por isso, quem participa de dois ou mais mundos sociais fica menos ligado a um modo particular de definir as situações e se acostuma a considerar diversas alternativas. Tanto é que os maiores avanços em qualquer cultura são geralmente produzidos durante períodos de rápidas transformações sociais e muitas das grandes contribuições são obras de homens marginais.

E foi justamente isso o que aconteceu. A rebeldia e os protestos contra os valores das gerações passadas e contra o sistema cultural vigente – a sociedade capitalista, industrial, produtivista e consumista – ganharam força na mídia e se espalharam por todo o Ocidente

capitalista, iniciando um movimento exatamente contrário à sociedade da época. É neste clima que o filósofo Herbert Marcuse, como vimos no segundo capítulo desta dissertação, irá acusar esta sociedade de ser administrada e de reduzir o homem à condição de coisa. Uma sociedade onde há uma produção industrial crescente com alto padrão de vida, o que gera a perpetuação da escravidão. Seria justamente esta tecnocracia que os jovens da Contracultura vão querer substituir por uma sociedade diferente, com outras características. Enquanto a atual geração de pais agarra-se à tecnocracia devido ao sentido da próspera segurança por ela proporcionada, os filhos passam a atacar as suas bases e, a partir daí, criar a sua própria. Assim, no lugar do individualismo, o holismo: os jovens que passaram a viver em comunidades hippies tentavam aproximá-las de uma tribo, onde todos poderiam viver em harmonia e ninguém mandaria em ninguém. Do mesmo modo, não pretendiam ser uma sociedade produtivista: utilizavam o trabalho para produzir apenas o que lhes era necessário, dando prioridade ao ócio, ao prazer e ao desejo.

Tais ideias reverberaram pelo mundo e também chegaram aqui no Brasil, com uma força intensificada pela realidade política. Segundo Elio Gaspari,

Por uma fatalidade histórica, começou em 1964 no Brasil um período de supressão das liberdades públicas precisamente quando o mundo vivia um dos períodos mais ricos e divertidos da história da humanidade. Nesse choque, duas rodas giraram em sentido contrário, moendo uma geração e vinte anos da vida nacional. (GASPARI, 2002a:211)

Uma das rodas foi o do dirigismo conservador e anticomunista dos anos de 1950. O anticomunismo da roda do pensamento conservador era uma mistura de medo real com uma espécie de industrialização do pavor, a fim de permitir que bandeiras simplesmente libertárias ou reformistas fossem confundidas com o “perigo vermelho”. Produto da guerra fria, esse pensamento político projetou-se sobre a direita brasileira como uma utopia planejadora, centralista, acompanhada por uma visão catastrófica da desordem administrativa e do caráter errático do voto popular. Ela entendia que o povo não sabia escolher os governantes e estes, uma vez no poder, não sabiam governar. Daí a necessidade da instauração de uma ditadura de direita que levaria o país para o progresso. Já a outra roda que moeu os sonhos de muitos foi a da “Era de Aquarius”. A década de 1960, com as memoráveis mobilizações e desordens de 1968, foi um desses períodos dourados da história da humanidade.

Todas essas novíssimas ideias provocaram, sobretudo entre os jovens, transformações da consciência, dos valores e do comportamento. A sexualidade passa a ser explorada ao extremo juntamente com as viagens lisérgicas. Há o centramento do universo ideológico em

torno do próprio ego, do mundo pessoal, do “eu” mais íntimo do sujeito. Em uma época em que a situação política era das mais opressoras, este novo estado de espírito era mais do que conveniente. Um exemplo bastante ilustrativo deste novo estado de espírito é o filme *Meteorango kid, herói intergaláctico* (André Luiz Oliveira, 1969). Definido por uns como “confusão, caos, absurdo”, o filme passou a ser símbolo do próprio movimento do Cinema Marginal e toda uma juventude se identificava com ele. De acordo com o próprio André Luiz Oliveira em entrevista para a revista *Cinema brasileiro 1975*, “Agora a realidade passou a ser gozada, começou a se fazer uma caricatura da realidade. O Cinema Marginal foi mais ou menos isso” (SANTOS, 1975:8).

André Luiz Oliveira vivia em Salvador e já com um curta premiado no Festival JB, investiu na possibilidade de fazer um longa na Bahia. O filme ficou pronto a tempo de inscrever-se no Festival de Brasília de 1969 e foi selecionado para a Mostra Competitiva. Quando os censores entraram na cabine para dar o certificado especial para exibição na Mostra, eles não entenderam nada. O filme é uma exposição dos preceitos da Contracultura, desde imagens de um Cristo baiano, rapaziada cabeluda, assassinato dos pais na imaginação dos personagens, consumo de drogas, cenas de assembleias estudantis numa atmosfera esfumaçada e delirante. Um filme quase amador, mas identificado ao máximo com um momento de renovação irresistível, de mal-estar das velhas estruturas de pensamento. Uma obra juvenil e auto centrada: “Este filme é dedicado ao meu cabelo!”. Quando foi exibido em São Paulo, teve um efeito catártico. Os espectadores haviam adorado o filme naquilo que era a sua maior força: uma curtição, uma viagem, com músicas de Caetano, Gil, Beethoven e Janis Joplin. Os Novos Baianos compuseram três músicas especialmente para a produção.

Meteorango Kid deixou também os críticos, professores e organizadores do festival [de Brasília] um pouco sem ação. Durante as projeção, policiais ficaram na cabine tentando controlar o volume de som conforme os diálogos fossem mais incômodos ou contivessem palavrões, mas todo mundo percebia e vaiava gostosamente os desajeitados esforços. O filme agradou em cheio à plateia, constituída em boa parte por jovens, e ganhou três prêmios, inclusive o Margarida de Prata, concedido pela CNBB, o que deve ter feito os velhos confederados (Confederação das Famílias Cristãs) dos anos 50 [do século XX] se retorcerem de ódio com a liberdade da nova e reciclada Igreja Católica. (SIMÕES, 1999:135-136)

Segundo o próprio diretor, até os técnicos do estúdio de som no Rio de Janeiro não conseguiam digerir as maluquices cinematográficas da equipe. Recusavam-se, por exemplo, a colocar som de trem na decolagem de um avião, ou a colocar a trilha do filme *2001, Uma odisséia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968) na sequência em que os personagens fumavam maconha. Não que os técnicos fossem contra o filme, mas ficavam constrangidos com as

quebras das convenções cinematográficas, com padrões estéticos que contrariavam tudo o que haviam feito na vida.

Havia uma resistência muito grande para aceitar nossos filmes. Eram filmes além de sua época, em termos de estética, de proposta, de concepção e apreensão da realidade – que viria a se transformar naquele negócio que a gente já previa: o pós-tropicalismo, o realismo mágico. *Meteorango kid*, por exemplo, é um jogo do imaginário, joga com símbolos, com as projeções do anti-herói. (FERREIRA, 2000:162)

O experimentalismo cinematográfico do Cinema Marginal buscou, em sua totalidade, a fragmentação narrativa. Desde a década de 1950, o Cinema Novo já apresentava uma narrativa diferente das normas clássicas. A nova estética nacional começa a despontar com os filmes *Agulha no palheiro* (Alex Viary, 1953), *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *O grande momento* (Roberto dos Santos, 1958), inspirados no Neorealismo italiano. Este novo cinema surge com uma vontade documental de utilizar a câmera como um modo de ao mesmo tempo aprender a ver a realidade e aprender a construir uma imagem do que estava sendo visto. O próprio *slogan* muitas vezes usado de que o cinema se fazia com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão era um modo de colocar a maneira de filmar livre de um comportamento que determinasse a imagem antes de começar a fazer o filme. Estes cineastas passam a questionar não apenas a dominação hollywoodiana dos circuitos de distribuição, mas também as representações caricaturais de sua história e cultura.

Em 1965, Glauber Rocha defende em seu manifesto *Estética da Fome* uma postura ainda mais radical e nacionalista: tanto o Neorealismo italiano como o Realismo socialista são considerados modelos inadequados para o cinema brasileiro. Segundo ele, deveríamos buscar um “neo-surrealismo”, um cinema faminto por filmes feios e tristes, que não apenas tratassem da fome como tema, mas que também fossem famintos em razão da pobreza de seus meios de produção. O novo cinema deveria ainda ser tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, politicamente rebelde e sociologicamente impreciso. A abordagem deveria ser autoral, beneficiando jovens diretores porque se a indústria era “o sistema”, o autor era “a revolução”. Em novembro de 1971, ele fala em uma entrevista gravada em Havana:

Quando ao intelectual latino americano, o que acontece é que se falou durante todos os anos 60 [do século XX] na colonização cultural, no subdesenvolvimento cultural. Mas, na realidade, o intelectual latino americano continuou colonizado porque continuou inclusive usando a razão burguesa colonizadora como seu próprio

instrumento de ação. Mesmo tendo um conteúdo revolucionário e anticolonizador, seu pensamento continuou sendo expresso através de uma linguagem colonizadora. Porque ele aprendeu a ler em francês, aprendeu o pensamento europeu, americano, a aplicar esse pensamento para investigar a sua própria realidade. E ficou numa contradição, paralisado por não fazer a prática política, a revolução social e política, e não conseguiu chegar a uma nova linguagem e se desvincular do racionalismo da cultura burguesa. (ROCHA, 2002:26)

Desta forma, tal experimentalismo cinematográfico chega ao limite máximo com o Cinema Marginal, dado como prioritário e necessário em um momento da História em que a comunicação com o povo já estava mesmo impossibilitada devido à intensificação da repressão do regime militar. Os filmes passaram a ser realizados sem que estivessem mais no horizonte a sua exibição para o grande público. As referências ao concreto são colocadas de lado e a narrativa mergulha dentro de um espesso universo ficcional fantasista. O dilaceramento da própria narrativa aparece como forma possível, como linha de comunicação direta entre a exaltação dramática, o horror, a abjeção em níveis extremos, e sua comunicação. Se tivermos como parâmetro a lógica do cinema clássico narrativo, diversas sequências dos filmes marginais parecem pertencer ao universo do “não-sentido”, não se articulando em função de uma instância outra do que sua constituição em imagem. As imagens vão geralmente se alternando, geralmente em planos longos, sem nenhuma função dramática.

Em vez de se basear em uma evolução narrativa mais ligada à função “contar”, o Cinema Marginal estaria mais próximo de um outro movimento, o de “mostrar”. Embora os filmes marginais não sejam filmes puramente descritivos, a sua narrativa possui uma inegável atração por quadros constantes onde estaria em questão para a câmera explorar uma determinada situação dada. Daí a tendência do alongamento dos planos até o limite, de forma a tensionar o ato mimético e a relação câmera/referente. A câmera é encaminhada para um olhar fixo ao representado, investigando-o com insistência. Nos filmes *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971), *O rei do baralho* (Julio Bressane, 1973) e *Sem essa Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), e em muitos outros, a câmera descritiva é uma constante. Em alguns destes filmes, a atração pelo “mostrar” e a aversão pelo “contar” é tão grande que até mesmo a fala acaba por ser abolida. Tal narrativa, de forma geral, costuma sacrificar o desenvolvimento linear da ação para se fixar demoradamente num rosto, numa paisagem, num berro, ou até mesmo num vômito.

Restam, então, as estruturas diretamente vinculadas à imagem e à exploração destas, a partir de uma situação dada, independentes da articulação com a intriga. Esta disposição funcional dos planos gera uma constituição vertical de núcleos narrativos estabilizados, que

mantêm pouco ou nenhum contato entre si. Quando há a mudança de um núcleo para outro, há um salto na narrativa: todo o universo ficcional é, então, transformado e deslocado sem que essa transformação seja motivada.

Exemplo claro desta estrutura é o filme *Sem essa Aranha*, de Rogério Sganzerla. Poderíamos distinguir no filme seis núcleos narrativos claramente delimitados: o inicial, com Aranha declamando e um sambista tipo malandro cantando um sambinha no pátio de um palacete; o segundo, no cabaré com as prostitutas dançando; o terceiro, no Paraguai (?) com a trupe de Aranha nos camarins; o quarto, com toda a equipe descendo o morro numa favela; o quinto, no lago/represa; e o sexto, no forró em volta de Luiz Gonzaga. São núcleos claramente demarcados em termos da narrativa e que não apresentam nenhum ponto de contato entre si – a não ser a permanência de alguns personagens, que mesmo assim sofrem modificações na passagem para o núcleo distinto. (RAMOS, 1987:139)

Nesse sentido é que podemos entender esta verticalização da narrativa tão própria ao Cinema Marginal e a exploração de situações dramáticas sem que haja preocupação em relacioná-las com outros momentos, posteriores ou anteriores da ação. As noções de tempo e espaço diegético são reformuladas radicalmente. Sovina ao extremo, o filme marginal faz da informação narrativa objeto de conta-gotas. Sua veiculação não é o centro de atenções da narrativa. Isto porque a significação do horror e da curtição, tão próprios deste cinema, só podem ter as suas formas características em uma narrativa fragmentada, onde a disposição funcional dos planos é avessa a mecanismos clássicos de equilíbrio.

Outro aspecto também muito presente no Cinema Marginal é a presença do lúdico, construindo uma ficção exuberante. Houve o interesse dos marginais pelo humor e a consequente revalorização da Chanchada, que vinha caindo em desgraça desde os primeiros acordes cinemanovistas. Ao contrário destes, que defendiam uma seriedade acadêmica, o ciclo marginal recria o humor que tinha livre circulação na Chanchada, mas propondo-o de forma mais corrosiva, numa simbiose moderna. Este humor caustico, em sintonia com a época em que estava sendo produzido, pode ser expressado através do mecanismo do “avacalho”. Tal curtição seria definida pela atitude irreverente e carnavalesca dos personagens em face do universo que os cercava, diante da impossibilidade de agir politicamente como se gostaria. De acordo com Carlos Reichenbach em 1969:

O negócio é fazer filmes péssimos. Um apanhado crítico da face oculta do cinema nacional. Filmes péssimos, mas necessários. Chegou a hora de massacrar a visão europeizante que impede o cinema nacional de ser como deve ser. Quando um cara não pode fazer nada, já dizia Paulo Villaça em *O bandido da luz vermelha*, ele avacalha, anarquiza, e não podendo fazer filmes de cinema faz filmes sobre cinema. Trata-se de filmar a partir da impossibilidade de filmar. É preciso muita audácia para dar uma olhada em torno do cinema nacional. Olhar não para badalar os efeitos, mas para apontar os defeitos. (FERREIRA, 2000:65)

Ou segundo o próprio Rogério Sganzerla, em seu manifesto sobre o filme *O bandido da luz vermelha* em outubro de 1968:

Meu filme é um *far west* sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros pois pra mim não existe separação de gênero. Então fiz um filme-soma, um *far west* mas também musical, documentário, policial, comédia ou chanchada (não sei exatamente) e ficção científica. (...) Fiz um filme voluntariamente panfletário, poético, sensacionalista, selvagem, mal comportado, cinematográfico, sanguinário, pretensioso e revolucionário. Os personagens desse filme mágico e cafaíste são sublimes e boçais. Acima de tudo, a estupidez e a boçalidade são dados políticos, revelando as leis secretas da alma e do corpo explorado, desesperado, servil, colonial e subdesenvolvido. (FERREIRA, 2000:51)

O objeto deste avacalho, muitas vezes, é o próprio cinema. Esta “curtição” intertextual é a aceitação da narrativa mal elaborada, mal fotografada, mal montada, a elegia do filme ruim, dos enquadramentos óbvios. Há também a estilização a partir da forte presença do *kitsch* e do cafonas. Esta atração se dá na medida em que esta postura, para além de seu aspecto agressivo às expectativas do belo analisadas atrás, se apresenta como formação característica do produto artístico elaborado pela Indústria Cultural. A partir daí se encontra aberto o campo para o aproveitamento de uma série de elementos estéticos condenados pela tabela valorativa do Cinema Novo. Entre esses elementos, poderíamos destacar: as histórias em quadrinhos, a propaganda, o romance policial, os meios de comunicação de massa e suas mensagens – cantores do iê-iê-iê, locutores cafaístes, mocinhas apaixonadas e galãs cafonas –, o jornalismo sensacionalista e o cinema em todas as suas vertentes consumistas. Daí a predileção pelo cinema de gênero, tradição característica do cinema americano, em especial pelo filme policial.

Filmes como *O bandido da luz vermelho* (Rogério Sganzerla, 1968), *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971), *O pornógrafo* (João Galegaro, 1970) e *As libertinas* (Carlos Reichenbach, 1968) travam um diálogo intenso, em termos deglutidores, com a narrativa clássica. Declarações por parte dos diretores, de admiração e paixão pelo cinema americano, abundam nos jornais da época com nítidas intenções provocativas ao universo estético do Cinema Novo. Samuel Fuller, Nicholas Ray, Orson Welles são os preferidos. A forma pela qual a narrativa marginal se apropria da narrativa clássica é a “citação”, ou seja, a inserção dentro da tessitura do filme de trechos inteiros característicos de outras obras. Ou, então, esta incorporação é realizada através da reprodução, de forma estilizada, do universo ficcional próprio da narrativa clássica: a fotografia, a trilha musical, cenários, personagens. Nesta reprodução, geralmente paródica, são aproveitados determinados traços marcantes do universo do gênero que, acentuados, passam a existir enquanto elementos estéticos de

comunicação intertextual. Afinal, a estilização para se constituir depende da existência de um texto original já marcado enquanto estilo aonde vai buscar sua referência. E é justamente por conta disso que Rogério Sganzerla declara ser *O bandido da luz vermelha* um “*far west* sobre o Terceiro Mundo.

A relação, por exemplo, de *Bang Bang* com o filme policial americano é clara e constantemente acentuada pela própria narrativa: ao avançar interminável de um jipe num descampado do Brasil Central é dada uma tonalidade singular através da sincronização da imagem a uma trilha sonora do tipo “Exploradores na Savana”, retirada do filme *Hatari*, de Howard Hawks. O diálogo com os elementos mais realçados do estilo é, então, feito de forma deglutidora e incorporado na tessitura mesma do filme, como citação. Igualmente sua fotografia, bastante estilizada, nos remete ao universo da narrativa clássica e, em especial, ao do filme *noir*. (RAMOS, 1987:129)

4.3. O erotismo

Da mesma forma que o terror e o lúdico, o prazer no Cinema Marginal é completamente liberto e explode nas telas. Reflexo do movimento contracultural que buscava as transformações dos valores e do comportamento, o erotismo passa a habitar os filmes marginais com relevante insistência. Para termos uma ideia mais ampla de como esta característica é típica deste movimento, começaremos fazendo uma oposição ao erotismo encontrado no Cinema Novo.

Podemos afirmar que o Cinema Novo possui um erotismo bastante modesto. O erotismo nele é bem pouco trabalhado e aparece constantemente em contraste à elegia do trabalho e da ascese consciente do operário. Fernão Ramos (1987) dá como exemplo para pensarmos esta questão o filme *Cinco vezes favela* produzido pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE em 1962. No episódio “Zé da Cachorra”, de Miguel Borges, o personagem burguês – dono do terreno de uma favela que tenta desapropriar os favelados – é identificado ao erotismo das mulatas cheias de lascívia que o cercam ao longo da narrativa. Já o mundo do trabalho e da “conscientização” aparece como oposto a este universo do prazer erótico, relacionado com a exploração. Ou seja, a questão do prazer aparece como diretamente vinculada à negação do trabalho. Na história, a luxúria só é interrompida com a revolta dos favelados e com a volta da esposa do burguês, instauradora da ordem familiar. No mesmo filme, no episódio “Um favelado”, de Miguel de Farias, o favelado é ludibriado por um malandro que quer explorá-lo, induzindo-o a realizar um furto. Quando aquele chega na casa

do bandido, a câmera focaliza detidamente uma mulata sensual sentada a seu lado que envia ao favelado olhares que parecem ser incompreensíveis para sua pureza. O corpo da mulata é explorado diversas vezes, lentamente, pela câmera. A sensualidade que emerge na cena é, no entanto, canalizada no sentido de identificar a perfídia do malandro com o erotismo da sua mulher. O favelado, em sua pureza idealizada, não entende a ambas.

No caso do Cinema Marginal, a proclamação de uma suposta sexualidade livre de culpas e pecados será um dos pontos centrais de sua ideologia. E ainda será um poderoso instrumento de transgressão em uma sociedade dominada pelos valores da “Tradição, Família e Propriedade”. O discurso marginal elabora o prazer como algo a ser vivenciado e que se legitima em relação à própria sensação que proporciona ao indivíduo em sua singularidade. Não é por acaso que há uma diferença fundamental no enfoque dado aos personagens. Se no Cinema Novo eles tendem ao arquetipal, cada um representando a classe social a qual pertence, os marginais parecem ser um pouco mais individualizados e, por que não, mais humanos. Os personagens marginais passam por problemas existenciais, podem ser boçais em alguns momentos e sublimes em outros, vivenciam a sexualidade em toda a sua beleza e também, em muitas vezes, de forma angustiada.

Esta proposta vai, como vimos acima, ao encontro dos novos valores do movimento contracultural do qual já nos referimos. Uma das principais influências no que diz respeito a questão da sexualidade foi a do psicanalista austríaco Wilhelm Reich (1897-1957), cujas ideias foram intensamente propagadas no clima da Contracultura. Suas formulações no campo da sexualidade, desenvolvidas desde os anos finais da década de 1920, foram retomadas e ajudaram a compor o referido movimento contestatório. Ele criou uma teoria onde as dimensões clínicas e políticas deveriam ser indissociáveis. Durante o período de 1920 a 1934 permaneceu vinculado oficialmente à IPA (Associação Psicanalítica Internacional), desenvolvendo o que chamava de profilaxia das neuroses e estudando a origem social das doenças mentais. Seus estudos acabaram culminando em um movimento denominado Sexpol, cujo objetivo era orientar as pessoas com problemas sexuais e, ao mesmo tempo, prepará-las politicamente, tendo por base os ensinamentos marxistas.

Esta psicologia social desenvolvida por Wilhelm Reich foi utilizada para explicar as frustrações econômicas sofridas pela classe trabalhadora e sua falta de ação afirmativa contra as difíceis condições sociais. Segundo ele, a “estrutura do caráter” do trabalhador, além de refletir sua posição socioeconômica, refletia também sua experiência social, principalmente na família de origem. A autoridade familiar sobre o trabalhador durante a infância o treinava

para obedecer não somente aos pais, mas a todas as figuras autoritárias em geral, ao mesmo tempo suprimindo seus impulsos sexuais. Como consequência, o medo de revoltar-se e o medo da sexualidade estariam ancorados na estrutura de caráter das massas. Em *A função do orgasmo* (REICH, 1975), ele afirma que a causa imediata de muitos males assoladores pode ser determinada pelo fato de que o homem é a única espécie que não satisfaz à lei natural da sexualidade. Esta negação, por sua vez, seria expressão e consequência de perturbações psíquicas e somáticas da atividade vital.

Reich cria, então, o conceito de “economia sexual” para investigar tais fenômenos da vida humana. Segundo ele, a saúde psíquica dependeria da potência orgástica, isto é, do ponto até o qual o indivíduo pode entregar-se e experimentar o clímax de excitação no ato sexual. As perturbações desta capacidade natural de amar dariam origem às mais diversas enfermidades psíquicas. Tal impotência orgástica, de que sofreria a esmagadora maioria das pessoas, provocaria um bloqueio de energia biológica, e esse bloqueio se tornaria fonte de ações irracionais. E dependeria tanto de condições psíquicas quanto de condições sociais.

A estrutura do caráter do homem moderno, que reflete uma cultura patriarcal e autoritária de seis mil anos, é tipificada por um encouraçamento do caráter contra sua própria natureza interior e contra a miséria social que o rodeia. Essa couraça do caráter é a base do isolamento, da indigência, do desejo de autoridade, do medo à responsabilidade, da miséria sexual e da revolta neuroticamente impotente, assim como de uma condescendência patológica. O homem alienou-se a si mesmo da vida, crescendo hostil a ela. Essa alienação não é de origem biológica, mas socioeconômica. Não se encontra nos estágios da história humana anteriores ao desenvolvimento do patriarcado. (REICH, 1975:14)

O prazer natural do trabalho teria sido substituído pelo dever compulsivo e a maioria das pessoas tomada pela impotência e pelo medo à vida. Afinal, a formação das massas no sentido de serem cegamente obedientes à autoridade se deve não ao amor parental, mas sim à autoridade da família. A supressão da sexualidade nas crianças pequenas e nos adolescentes seria a principal maneira de conseguir essa obediência. Desta forma, segundo Reich, a educação autoritária constitui a base psicológica das massas populares de todas as nações para a aceitação e estabelecimento das mais diversas ditaduras. A verdadeira luta pela democratização da vida social deveria basear-se na autodeterminação, na sociabilidade e moralidade naturais, no trabalho agradável e na alegria terrena do amor.

A verdadeira democracia seria um processo longo e difícil, no qual o povo, protegido social e legalmente, teria todas as possibilidades de se exercer a si mesmo na administração de sua conduta social, individual e vital, e de progredir em direção a todas as formas melhores de

vida. É, antes, um processo de luta incessante com os problemas de desenvolvimento ininterrupto de novas ideias, de novas descobertas e de novas formas de vida. Este poder social, exercido pelo povo, através do povo, e para o povo, deveria ser produzido pelo amor natural à vida e pelo respeito ao trabalho executado. Para isto, seria necessária uma estrutura social que deveria, antes de tudo, eliminar a miséria material e salvaguardar o livre desenvolvimento das energias vitais em cada um e em todos os homens. Buscar um comportamento moral que garantisse o livre desenvolvimento do processo natural da vida e da sexualidade. Esta nova organização social teria a função natural de proteger o trabalho e a satisfação natural do amor.

No Brasil, todas essas influências somam-se a uma realidade politicamente excludente, o que intensificará o centramento do universo psicológico em torno do próprio ego, do mundo pessoal, do “eu” mais íntimo do autor. Deslocados no espaço e da sociedade oficial, os personagens elaborados pela ficção marginal muitas vezes erram no vazio. Falta-lhes um objetivo válido, sobra descrença e desilusão. Mesmo a possibilidade ilimitada do prazer parece em alguns momentos incomodá-los. E é justamente neste momento em que a própria sexualidade, tão livre, vai ser usada pelo Cinema Marginal como instrumento de transgressão/agressão na tentativa de um engajamento político no auge da ditadura militar.

Em *Piranha no mar de rosas* Jean-Claude Bernardet (1982) nos dá uma pista de como a sociedade brasileira era moralista na época em que estamos estudando e de como o cinema comercial tinha que se adaptar a tais regras. Ele comenta que o filme *Com as calças na mão* de Carlos Mossy, uma comédia erótica de 1975, plágio do italiano *Sesso mato* (Dino Risi, 1973), teve que passar por “transformações” para se adaptar ao público brasileiro: no original, o personagem principal fica com o travesti – que ele, a princípio, imaginava ser uma mulher – no final do filme. Na versão brasileira, o rapaz se livra do travesti. O que a princípio pode parecer uma troca sem muita importância, na verdade demonstra o quanto a consciência do grande público/povo ainda era extremamente conservadora e o quanto o cinema expressava ou poderia trabalhar com este fato. Os marginais souberam aproveitar esta realidade associando a libertação sexual promovida pela Contracultura ao anseio político de transformar a sociedade em que viviam. Buscavam transformar as próprias subjetividades, instigar a dos espectadores e, com isso, promover a “transvalorização” de todos os valores dominantes. Assim, bem aos moldes das propostas dos autores que vimos no primeiro capítulo desta dissertação, promover a revolução que era possível naquele momento de intensa repressão. Segundo o cubano Severo Sarduy,

Os fenômenos que nos interessam – sobretudo no caso do travestismo sexual humano – parecem dedicados obstinadamente à produção de seu efeito. Daí a intensidade de sua subversão – captar a superfície, a pele, o invólucro, sem passar pelo central e fundador, a ideia –, a agressividade que suscitam nos reivindicadores de essencialidades, o estranhamento de sua teatralidade que funciona como num vazio, a ferocidade – atributo do letal – de sua representação roubada, e o desafio que representam para as múltiplas ideologias do econômico a ostentação de seu esbanjamento. (SARDUY *apud* BERNARDET, 1982:19)

No próximo capítulo iremos buscar comprovar a hipótese do papel político do erotismo no cinema marginal através da análise fílmica. Como estratégia de pesquisa, resolvemos analisar três filmes de um mesmo diretor marginal: Rogério Sganzerla. A opção metodológica justifica-se pelo fato da sua produção cinematográfica ser o exemplo mais ilustrativo de todas as características acima descritas. Os filmes escolhidos são: *A mulher de todos* (1969), *Copacabana, mon amour* (1970) e *Sem essa, Aranha* (1971).

Quando falamos na atividade de interpretação e análise de filmes, embora decisiva no âmbito da pesquisa contemporânea em cinema, aparece como ofício que pode ser realizado por muitos, de muitos modos e através dos mais variados meios. Pode-se considerar análise fílmica qualquer texto que fale de filmes e do que neles está contido, não importando propriamente o seu foco, alcance, profundidade e rigor, num arco que inclui desde o mero comentário, passando-se pela chamada crítica de cinema de tipo jornalístico, incluindo, por fim, o estudo acadêmico, em toda sua variedade. Cada analista vê o que pode ou quer e, pelo menos em princípio, poderia falar de uma coisa diferente do quealaria um outro analista, segundo a ordem que lhe agrada e com a ênfase que deseje. Na ausência de qualquer disciplina hermenêutica capaz de oferecer garantias demonstrativas suficientes para produzir convicção para além do limiar do subjetivo e do íntimo e capaz, além disso, de oferecer um terreno público e leal para a disputa interpretativa, a análise finda por apoiar-se inteiramente nas qualidades peculiares do analista, ou seja, no seu talento, sua cultura, sua habilidade literária e até mesmo na sorte.

Da mesma forma, qualidades especialmente apreciadas na pesquisa científica são consideradas indesejadas ou, ao menos, dispensáveis para o julgamento do texto analítico. Assim, o campo passa a valorizar particularmente a habilidade literária, a competência expressiva, a invenção retórica, a beleza da linguagem, mais do que a disciplina metódica, a profundidade argumentativa, a capacidade de explorar com consistência fontes de qualidade, a objetividade e a verificabilidade das posições apresentadas. Indo direto ao ponto, podemos

dizer que por trás de todo ofício de interpretação de filmes há um inegável problema hermenêutico, onde alcançam sentidas questões sobre a possibilidade de uma análise correta, de uma interpretação adequada ou de uma compreensão precisa de filmes. O que não quer dizer que o fenômeno da compreensão de filmes não comporte conhecimento e verdade e, portanto, alguma espécie de controle intersubjetivo sobre o que se argumenta, a possibilidade de disputa interpretativa numa arena dotada de um grau razoavelmente consistente de objetividade, as obrigações de demonstração e prova.

Outro obstáculo, agora de ordem material, encontra-se em interpretar verbalmente o que está ancorado em suporte audiovisual. Segundo Francis Venoye (1994:10),

Enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz etc.) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons).

Por tudo isso surge a necessidade de limitar os eixos da análise às hipóteses de pesquisa colocadas no início do trabalho. Em primeiro lugar, decompor o filme em seus elementos constitutivos: despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista pode adquirir um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo as necessidades da análise. A segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo. É evidente, como já afirmamos antes, que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação” totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade.

E, para finalizar, deve-se levar em conta também a composição comunicacional do filme, pois meios e materiais aí estarão organizados para produzir sentido, ou seja, para compor mensagens. Neste tipo de composição, a obra diz alguma coisa ao espectador ou, pelo menos, faz pensar algo. O nosso objetivo, no presente trabalho, será justamente desconstruir os filmes marginais em seus elementos constitutivos para podermos compreender melhor em que sentido as suas imagens e sons representam a mais legítima expressão de uma época e um

estado de espírito: do Brasil do final da década de 1960 e início de 1970, assolado por intensa repressão política e não imune às novíssimas ideias contraculturais vindas de fora. Nesta caso, tentaremos mostrar como a *mise-en-scène* marginal utilizou o erotismo como forma de resistência e protesto possível na época.

5. QUARTO CAPÍTULO: ANÁLISE FÍLMICA

5.1. O cinema marginal de Rogério Sganzerla.



Rogério Sganzerla nasceu em 04 de maio de 1946, em Joaçaba, interior de Santa Catarina. Com apenas oito anos, lançou um pequeno livro intitulado *Contos Novos*. Em 1964 foi morar em São Paulo para cursar as faculdades de Direito e Administração, e logo iniciou a sua carreira profissional de crítico de cinema no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. Em 1966 começou a filmar o seu primeiro trabalho profissional no cinema: *Documentário*, que, apesar do nome, é uma ficção em curta-metragem. Com este filme de estreia, conquistou o prêmio de melhor curta-metragem do primeiro Festival de Cinema Amador JB-Mesbla, o que lhe deu o direito de fazer um curso de cinema na França. Neste momento, trabalhando como jornalista do *Jornal da Tarde*, aproveitou para cobrir o Festival de Cannes de 1967 e viajar para outros países da Europa, aprofundando seus conhecimentos sobre as cinematografias locais.

No retorno ao Brasil, Rogério Sganzerla lê nos jornais brasileiros as notícias sobre João Acácio Pereira da Costa, o “bandido da luz vermelha”, que estava aterrorizando a cidade de São Paulo. No segundo semestre de 1967, inicia as filmagens de *O bandido da luz vermelha*, um marco na história do cinema nacional. Antes do seu lançamento, Rogério Sganzerla redigiu um manifesto em que enumerava as premissas do tipo de cinema que pretendia realizar no país. Oswald de Andrade comparecia nas linhas gerais do texto,

sinalizando que a apropriação de Jean-Luc Godard, Orson Welles, rock, história em quadrinhos, filme B policial norte-americano, dentre outras referências, atestavam sua vinculação à perspectiva antropofágica. O manifesto chamado “Cinema Fora-da-Lei” foi construído a partir dos seguintes itens:

1. Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um *far-west*, mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do *western*, a simplificação brutal dos conflitos (Mann).
2. O Bandido da Luz Vermelha persegue, ele, a polícia, enquanto os tiras fazem reflexões metafísicas, meditando sobre a solidão e a incomunicabilidade. Quando um personagem não pode fazer nada, ele avacalha.
3. Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime.
4. Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço.
5. Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais.
6. Fuller foi quem mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem.
7. Cineasta do excesso e do crime, José Mojica Marins me apontou a poesia dos atores do Brás, das cortinas e ruínas cafajestes e dos seus diálogos aparentemente banais. Mojica e o cinema japonês a saber ser livre e – ao mesmo tempo – acadêmico.
8. O solitário Murnau me ensinou a amar o plano fixo acima de todos os *travellings*.
9. É preciso descobrir o segredo do cinema de Luis poeta e agitador Buñuel, anjo exterminador.
10. Nunca se esquecendo de Hitchcock, Eisenstein e Nicholas Ray.
11. Porque o que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais – aliás, como 80% do cinema brasileiro; desde a estupidez trágica do Corisco à bobagem de Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos párias de *Barravento*.

12. Estou filmando a vida do “Bandido da Luz Vermelha” como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 1960. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo.

13. Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro libertador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmera fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmera é indecisa; o som, fugidio; os personagens, medrosos. Nesse país tudo é possível, e por isso o filme pode explodir a qualquer momento.

Ainda em 1965, escreve um artigo sobre o filme *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, chamando-o de “marginal”. Este termo, como o próprio nome indica, será usado mais tarde para denominar o grupo cinematográfico em que o próprio Sganzerla será um dos precursores. São dados da “marginalidade” de Saraceni, segundo Sganzerla: cortes bruscos, câmera na mão, cinema centrado no ator, trilha sonora com papel fundamental na narrativa e aspecto documental que dimensiona o contexto de uma forma abrangente. Além disso, *O desafio* apresentava um “bandido falante”, bem aos moldes dos próprios personagens dos filmes de Sganzerla, como o bandido e Janete Jane (em *O bandido da luz vermelha*), Ângela Carne e Osso e Dr. Plitz (em *A mulher de todos*, 1969) e Aranha (em *Sem essa, Aranha*, 1971). Com os subtextos “a gente avacalha” em *O bandido da luz vermelha* e “a gente se esculhamba” em *Copacabana, mon amour* e em *Sem essa, Aranha*, ele estabelece o subdesenvolvimento como condição definitiva para a sua visão de mundo.

Enquanto os realizadores do Cinema Novo em meados dos anos de 1960 estavam ainda tentando entender o fenômeno da seca de vinte anos atrás e tentando transformar o retirante no mito brasileiro por excelência, Rogério Sganzerla tenta entender o que é o fenômeno urbano. Segundo ele, era necessário entender o poder dos meios de comunicação de massa no Brasil, a força das chanchadas, o poder da difusão coletiva e do imaginário das grandes cidades. Após o sucesso de *O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla passou a se dedicar, em 1969, a um novo projeto que lhe renderia sua maior bilheteria: *A mulher de todos*, protagonizado por Helena Ignez, numa atuação referencial na história do cinema brasileiro. Com isso, ele produz dois dos mais importantes filmes do final da década de 1960,

que purgam os costumes da primeira metade do século XX e apontam os valores da segunda metade. Afinal, se há um cinema mais representativo do “maio de 1968” no Brasil, esse cinema certamente é o de Sganzerla.

5.2. A mulher de todos, 1969.



O segundo filme de Rogério Sganzerla soa um pouco como continuação do primeiro. Para criticar um conjunto de valores caducos e decretar a degenerescência total de uma vida classe média, era preciso utilizar um personagem que desprezasse como um todo a completa ordem dos valores e das ambições desse mundo. Daí a opção em narrar as desventuras de um bandido esquizofrênico tentando purgar o subdesenvolvimento do país em *O bandido da luz vermelha*. O bandido serviu muito bem a este propósito por ser um desesperado que invade o sacrossanto lar e viola ardentemente as mães de família, um anjo-demônio que vem de fora para espelhar o quão gasto anda o mundo. Só que para a intenção de Sganzerla funcionar melhor, era preciso uma personagem que fosse tanto “de fora” quanto “de dentro”. Uma mulher que fosse mãe de família e ao mesmo tempo de todos.

A mulher de todos mantém com *O bandido da luz vermelha* um intenso diálogo. Sganzerla retoma a atriz Helena Ignez para contar “as aventuras sexuais de Ângela Carne e Osso, uma das dez mais megalomaniacas”, mulher casada com o rico Plitz (Jô Soares), industrial de histórias em quadrinhos, de abertas simpatias nazistas. Ângela ama o marido, o

que não a impede de ter inúmeros amantes, motivo pelo qual ele a faz vigiar por um detetive que ela acaba seduzindo. O detetive será substituído por outro, também seduzido, o que levará Plitz a punir os dois. O filme inicia-se em São Paulo, onde tomamos conhecimento de Ângela e de alguns de seus amantes, e onde está sediado o escritório de Plitz, para continuar na Ilha dos Prazeres, onde se desenvolve a maior parte do enredo. Como sempre, em Sganzerla, a heroína Ângela avacalha. E, para variar, se “esculhamba” no final pra valer. Sua ética da boçalidade faz tábula rasa dos valores convencionais em nome de uma libertação que ainda está a frente de seu tempo. Abaixo, algumas imagens da personagem Ângela Carne e Osso, em uma brilhante interpretação de Helena Ignez.



As primeiras cenas do filme servem para apresentar os personagens da trama. Na primeira, ainda na apresentação dos créditos, vemos a imagem de uma praia, onde surge uma misteriosa bola gigante no mar. Com uma música de suspense no fundo, surge o personagem de Jô Soares, Doctor Plitz. Vestido com um uniforme nazista, ele entra na água e corre em direção à bola. Beijando-a de uma forma inesperada e sensual, acaba mostrando-se um idiota, o marido conservador, autoritário e boçal de Ângela Carne e Osso. Para consolidar ainda mais esta visão do personagem, uma voz off anuncia de forma irônica: *Será esse o marido nacional do século XX, do século XVI ou do XXI?*

Logo em seguida há a apresentação da personagem de Helena Ignez. Além de usar botas e minissaia, a idumentária da mulher moderna da década de 1960, também aparece fumando um charuto bastante sugestivo em sua forma fálica. Sua imagem é complementada por um comportamento raivoso, onde ela briga e bate “de igual para igual” com um amante. Este, o primeiro apresentado no filme, interpretado por Stênio Garcia, é declarado como o único “não boçal” e aparenta ser alguém fugindo da repressão política da época. Eles estão no

que parece ser um aeroporto e tal situação deduz-se pelo diálogo entre eles. Primeiro Ângela diz: *Aqui estão as nossas passagens. Mas eu não vou mais. Vou ficar no Brasil.* Em que ele responde: *Mas aqui está impraticável!* Outros elementos também dão a ideia de que se trata de um perseguido político como, por exemplo, a cena em que os dois estão no banheiro e a capa do jornal que ele está lendo fica propositalmente visível. Nela, pode-se ler a manchete “Delfim Neto: 1969 será o ano de ouro”. Uma clara ironia para um ano marcado pelo surgimento do AI-5. Desta forma, logo de início, temos indícios bastante sutis sobre a atual situação política do país.

Neste momento, outros elementos mostram ao espectador que tipo de mulher é Ângela Carne e Osso. Sempre com o charuto na boca, ela pergunta para o personagem de Stênio Garcia: *Você me quer, me quer só para você? Mas você sabe que eu não sou de ninguém.* E logo em seguida uma voz em off complementa a sua fala: *As aventuras sexuais de Ângela Carne e Osso, uma das dez mais megalomaniacas.* A cena ganha um rock como música de fundo até Ângela encontrar o segundo amante, interpretado por Antônio Pitanga, para quem ela olha com olhar de lascívia mesmo na frente do primeiro. Sem dúvida nenhuma uma mulher a frente do seu tempo, liberada de todos os valores que eram preconizadas para as mulheres, principalmente casadas, como é o caso da personagem. Suas atitudes expressam os novos valores da sociedade contracultural, principalmente no que diz respeito à sexualidade e à contestação da estrutura social vigente.

Junto com o personagem de Antônio Pitanga e depois com outros inúmeros amantes boçais, ela inicia o seu longo caminho de São Paulo até a Ilha dos Prazeres. Um por um passa pelas suas mãos, pelas mãos da “vampira histérica” ou “vampira escandalosa” como a chamam os locutores em voz off. Sempre tomando todas as iniciativas, ela dirige o carro de um, morde e faz sangrar o outro, e ainda estabelece conversas existenciais que atende muito bem aos interesses ideológicos do filme. Em uma cena em que está na cama com um outro homem, só de calcinha e fumando seu inseparável charuto, ela estabelece o seguinte diálogo com ele: Ângela: *Você acredita em Deus?* O homem responde: *Claro.* Ângela: *Plitz também.* E para finalizar, o homem afirma: *Aquele boçal?* Afinal, só boçais podem acreditar em Deus... E após mordê-lo ela declara, olhando ironicamente para a câmera: *Minha paixão por você aumenta de treze em treze minutos.*

Depois da apresentação dos personagens principais há o primeiro ponto de virada da trama. É o momento em que Ângela finalmente dirige-se e chega à Ilha dos Prazeres, local onde desenrolará a maior parte da trama. É importante chamar a atenção para o fato de que A

mulher de todos é um dos poucos filmes marginais que não possui a fragmentação narrativa muito acentuada. Desta forma, o roteiro segue uma narrativa com início, meio e fim, muito diferente dos outros filmes de Rogério Sganzerla que iremos analisar também. Antes dela chegar na Ilha, no entanto, temos mais uma sequência do filme onde finalmente ficamos sabendo que o personagem de Jô Soares é o seu marido. Ele aparece em seu escritório, comicamente imerso em histórias em quadrinhos, falando ao telefone com Ângela. Uma montagem paralela mostra um personagem aparentemente ingênuo, pedindo para a mulher lhe chamar de “bitolado” enquanto ela se despede de um dos amantes com quem estava. Logo depois, ao desligar o telefone, contrata um homem para segui-la. Sua verdadeira identidade é finalmente apresentada em sua totalidade quando ele aparece, também no escritório, rodeado de mulheres, bebendo, fumando e distribuindo histórias em quadrinhos para elas. Até que a voz em off o define como “um célebre colecionador de pessoas, com paixão obscena por semivirgens e traidoras fatais”. O estereótipo do homem machista que não permite que a sua mulher tenha a mesma vida licenciosa que ele tem.

Ao chegar, finalmente, na Ilha dos Prazeres, Ângela Carne e Osso assume de vez o papel da mulher-símbolo do movimento contracultural: lá ela dança, grita, tira a roupa, droga-se e fala o que quer. Além dela, outras pessoas parecem compartilhar o mesmo estado de espírito. Neste momento a narrativa fílmica torna-se um pouco mais fragmentada, talvez tentando expressar o ambiente psicodélico bem diferente do de São Paulo. A voz em off em vários momentos ajuda a corroborar as cenas em que Ângela entrega-se aos mais diversos delírios: *desejos, vontades e delírios na vida de uma escandalosa*. Ou ainda, *Ilha dos Prazeres: local das diversões e das inversões*. Na cena em que ela e um dos seus amantes drogam-se na praia, várias mensagens são passadas sob o pretexto de virem da “viagem psicodélica” dela. Entre as muitas falas, podemos destacar: *Eu sou uma heroína sem mensagem como qualquer outra mulher do meu tempo. (...) Para aguentar tudo isso só com outros olhos, olhos livres. Antes de colocar uma bala na cabeça, é importante sentir que a gente existe. Sou livre, posso fazer o que quiser. Mas e os outros? Não existe liberdade individual sem liberdade coletiva. É como se a Ilha dos Prazeres estivesse em outra dimensão da realidade, dimensão esta em que tanto as opressões morais, quanto as opressões políticas pudessem ser contestadas e, quem sabe, colocadas de lado. Não é a toa que o rock embala muitas dessas cenas*.

No decorrer do filme também podemos perceber outros núcleos dramáticos que parecem não estar vinculados ao eixo central do enredo. Em primeiro lugar, um grupo de

mulheres nuas que aparecem ora num matinho, ora na praia. E três vezes aparece dançando à beira da água um grupo de pessoas, entre os quais podemos reconhecer Helena Ignez e Rogério Sganzerla. Também, e talvez menos enigmático, o casal paulista que faz um piquenique na praia. Nesta cena a característica do avacalho parece muito clara: eles aparecem como uma caricatura grotesca de um típico casal de classe média. Enquanto a mulher pede insistentemente – e também, por que não, irritantemente – para o homem pagar uma “cuba”, ele come uma melancia de forma animalesca, deixando restos caírem da boca, para depois agredi-la. É como se este casal representasse tudo o que está sendo negado por Ângela no filme. Quando a voz em off pergunta: *Como se divertem os paulistas no fim de semana?*, o diálogo entre o casal mostra a boçalidade evidente dos dois. A mulher pede: *Paga uma cuba, bem?* Enquanto o homem, ignorando-a, afirma: *Nunca mais volto para São Paulo, com aquele trânsito, aquelas passeatas! Olha que belo cenário, nunca mais! Eu quero um 'pastér'!* Abaixo três imagens do filme: na primeira Ângela dançando na Ilha dos Prazeres, na segunda as mulheres nuas na praia e na terceira o casal de paulistas fazendo piquenique.



Em muitos outros momentos do filme, a personagem de Helena Ignez faz afirmações e discursos que parecem não fazer muito sentido para a narrativa, mas que na verdade expressam as ideias e mensagens que o diretor busca passar para o público. Seja através do irreverente bordão *Sou Ângela Carne e Osso, a ultrapoderosa inimiga número um dos homens. Nós não gostamos de gente!*, o que faz dela uma mulher indomável, ou através de reflexões que expressam muito bem a proposta ideológica do filme: *Hoje eu sei: preciso de todos os homens, sem deixar de amar nenhum* ou *Eu sabia que não prestava. Tem que viver muito, amar muito ainda*. Ângela representa justamente os ideais da juventude intelectualizada da sua época: a descrença em todos os valores dados pela tradição e a busca

por novos. Deseja e vai para a Ilha dos Prazeres, metáfora para a libertação existencial. Lá, a sexualidade pode ser vivenciada sem culpas. Além dos inúmeros amantes homens, ela também se relaciona com uma mulher em um determinado momento da história. E ainda afirma, sem nenhum pudor, que precisa de um orgasmo.

Ângela Carne e Osso deve ter sido uma personagem chocante no Brasil do final da década de 1960. Uma mulher que não se enquadrava em nenhum papel estereotipado seja do ascético Cinema Novo ou da humilhante pornochanchada. É heroína, mas ao mesmo tempo não mede escrúpulos para seduzir e delatar o homem que Plitz manda para vigiá-la. Diz amar o seu marido, mas não abre mão, em nome da moral e dos bons costumes, de desfrutar dos muitos homens que passam pela sua vida. E ainda justifica seu comportamento de forma irônica ao afirmar que “o cinema falado é o grande culpado pela transformação” ou falando, já amarrada no balão e de cabeça para baixo: *Eu sou simplesmente uma mulher do século XXI, sou um demônio antiocidental. Eu cheguei antes, por isso sou assim!*

5.3. Copacabana mon amour, 1970.



Em 1970, Rogério Sganzerla radicaliza alguns elementos estéticos contidos em seus dois primeiros filmes e acentua a ruptura com relação a possíveis expectativas de aceitação dos filmes por parte do público espectador. Enquanto *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos* tinham tido produção final e distribuição asseguradas por produtores da Boca do Lixo, com relativo sucesso de público e bom retorno financeiro, os filmes seguintes passam a

ser produzidos pela mítica produtora Belair, fundada junto com Júlio Bressane. Tanto *Copacabana, mon amour* quanto *Sem essa, Aranha* trazem uma narrativa completamente fragmentada, tendo como consequência um completo desprendimento em relação ao mercado exibidor.

Poderíamos definir *Copacabana, mon amour* como um filme-catarse que representa de forma genial o estado de espírito dos politicamente conscientes do Brasil de 1970: deslocados no espaço e na sociedade oficial, os personagens erram no vazio. Sem destino, sem causa e sem objetivos pelo mundo, suas ações são, geralmente, direcionadas pelo experimentar, pelo “curtir” de determinadas experiências que lhe são colocadas por um destino diegeticamente gratuito e inexplicável. Estas experiências, no entanto, não são vivenciadas de forma tranquila, apesar da ausência de uma causa aparente. Tudo se passa como se, estando o campo aberto para o usufruto do prazer, alguma outra força imprimisse dentro deste a dimensão do horror e da abjeção que, como extremos, parecem coincidir. Isto porque todo o discurso em torno da experimentação do prazer se choca com um universo de repressão à individualidade extremamente brutal.

O filme tem início na favela, onde a nova personagem de Helena Ignez, Sônia Silk, a “fera oxigenada”, é apresentada. Vestindo um micro vestido vermelho, ela perambula por um Rio de Janeiro não encontrado nos cartões postais da época: negro, pobre e macumbeiro. A câmera na mão a acompanha enquanto ela participa de uma cerimônia de candomblé, ou quando passa um batom sugestivamente vermelho de forma angustiada no barraco onde parece morar. A família também é apresentada: uma mãe histérica, vivida por Fernanda Montenegro, e um irmão, Vidimar, a melhor tradução da imagem do abjeto. Logo no início, ele aparece comendo, enquanto restos caem da sua boca. Depois ele cospe tudo e começa a correr e gritar. Em toda a sequência, os personagens parecem estar vivenciando uma espécie de catarse: gritam sem motivo aparente, falam aos berros. Em uma determinada cena, a mãe de Sônia grita: *Estamos todos possuídos pelo demônio!*, enquanto Sônia responde gritando: *Mãe, eu vou morrer. Eu vou morrer hoje!*

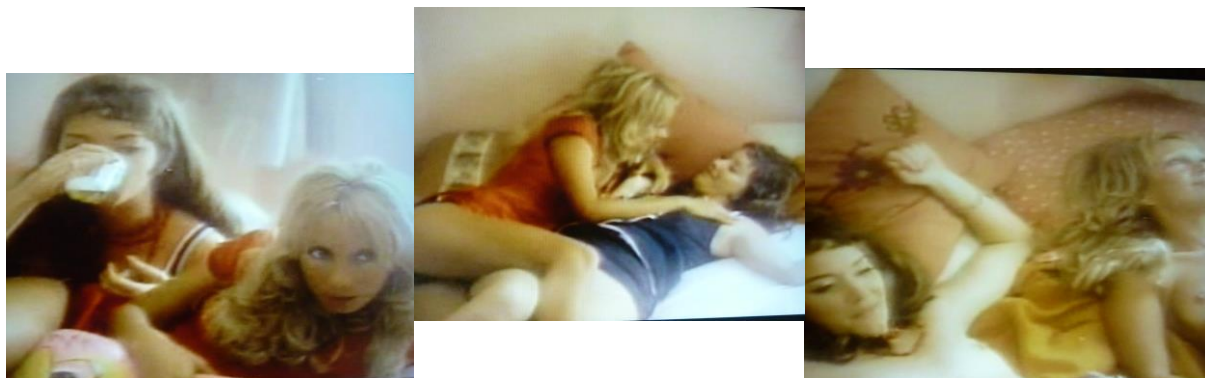
Nesta mesma sequência ficamos sabendo que o sonho de Sônia Silk é ser cantora da Rádio Nacional, mas que na verdade trabalha fazendo ponto em Copacabana. Uma heroína-prostituta, a personificação da agressão: ela “avacalha”, é *kitsch* e transgride todos os valores sociais estabelecidos. Um voz off a apresenta através de uma longa genealogia da sua família em que é tida como descendente, inclusive, de Gengis Khan. Neste momento, é filmada de costas, em um plano geral, onde, do alto da favela, olha para os prédios da cidade. Seu corpo é

explorado pela câmera em toda a sua sensualidade, como em muitas outras cenas. Para completar, esta mesma voz off situa o momento do filme (ou seria o da situação atual do país?) como “nas proximidades da Idade da pedra. Ano 70 [do século XX], século de Serafim ou da fortuna mal adquirida”. Durante toda a narrativa, Sônia Silk perambula entre a miséria da favela e a urbana e rica Copacabana, da mesma forma que há na narrativa a alternância entre a sensualidade dos corpos e o discurso político engajado dos anos de chumbo. Assim, a câmera na mão acompanha a personagem em suas idas e vindas e revela a “cidade maravilhosa” como ela realmente é: bela e miserável ao mesmo tempo. Abaixo, a imagem de Sônia ainda na favela olhando para Copacabana embaixo e depois fazendo ponto em frente a um carro de polícia.



Quando Sônia Silk encontra-se finalmente em Copacabana, andando sensualmente pelo calçadão, podemos perceber que um “fantasma” a segue. A longa cena é hora acompanhada pela música de Gilberto Gil, hora pela voz em off que discursa: *Nessas condições imóveis diante da grande miséria nacional, o otário só pode seguir dopado do sol, da cachaça e da magia. (...) Nós, os fantasmas esfomeados do planeta.* Logo depois, ela encontra a personagem de Lilian Lemmertz, que a convida para um programa. Ainda com o fantasma presente, a personagem de Helena Ignez começa a gritar para ele e para as pessoas que passam pela rua: *O pior é que eu tenho pavor da velhice. Pavor da velhice!* Alguém grita: *Olha o fantasma! É o pesadelo vivo, o fantasma!* E ela, repetidas vezes, fala que tem pavor da velhice. Neste caso, a “velhice” parece ser uma metáfora para tudo o que está relacionado aos valores da “Tradição, Família e Propriedade”. O fantasma seria justamente o pesadelo vivo que atormentava a sociedade brasileira de então. Afinal, Sônia Silk, a fera oxigenada, representa o “novo”. É aquela que propõe uma ética da resistência através da sua vida e da sua sexualidade, ou seja, através de novas formas de subjetividade. Aquela que deixa bem claro

que “não é uma tarada” e tem nojo daqueles que o são, afinal, há uma grande diferença entre ser uma libertina e ser uma libertária. Isto torna-se bastante evidente quando as duas chegam no apartamento da personagem de Lilian Lemmertz e relacionam-se sexualmente. Uma relação homossexual, provavelmente chocante para a época, mas realizada com um leveza que transborda naturalidade. Abaixo algumas imagens de Helena Ignez e Lilian Lemmertz.



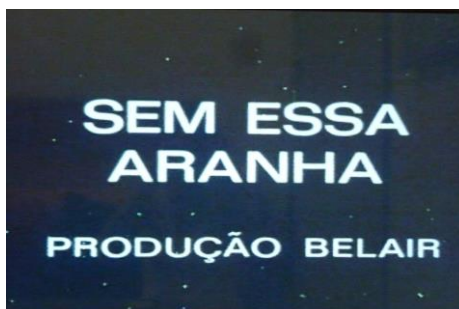
Logo depois, a narrativa passa para a cena de um homem vestido de malandro, pedindo dinheiro para marinheiros estrangeiros na praia de Copacabana. Ele fala: *American friends, money, please. I want money.* E logo depois, olhando para a câmera: *O que nós estamos fazendo aqui na Terra? Qual é o destino do homem?* Tudo isso com um irônico sambinha ao fundo. Após esta cena, um plano onde em uma nota de um dólar aparece o rosto de Jesus Cristo crucificado. Será o dinheiro a nossa nova religião? E mais uma vez o malandro, agora diante da piscina do luxuoso Copacabana Palace, pensa em voz alta: *O Brasil é o país mais rico do mundo, mas parece ser justamente a sua riqueza a causa de tanta miséria. (...) Nós não podemos pensar. A inteligência faz mal ao brasileiro. (...) A maioria do povo brasileiro não tem dente e não sabe ler, ouvir ou escrever.* E ironicamente completa: *É necessário a polícia para não deixar esse mundo sujo. Sem a polícia a fome seria maior ainda. A polícia salva o Brasil do comunismo!* Logo depois a voz de Sônia Silk a completar o discurso anterior: *Essa grande miséria nacional não deixa ninguém pensar direito. E todos dopados...*

Ao longo do filme, sempre com a música de Gilberto Gil ou uma música de candomblé como trilha sonora, várias imagens aleatórias são inseridas na montagem. Seja a imagem de Sônia Silk andando pelas ruas de Copacabana ou fazendo ponto em frente a um

carro de polícia, seja a imagem de lugares e pessoas pobres, principalmente crianças. Outro núcleo dramático que surge mais para o final do filme é o triângulo amoroso entre ela, o seu irmão, Vidimar, e o patrão dele, Dr. Grillo, vivido por Paulo Villaça. Tudo é transgressor nesta relação: primeiro, a tensão sexual entre os dois homens e depois a relação sexual entre os três ao som de uma visceral música africana. Vidimar, chafurdando no lixo, confessa: *Tô apaixonado pelo meu patrão!* O mesmo que o agride, usando o poder que possui por pertencer a uma classe mais favorecida. O personagem de Dr. Grillo representa toda a boçalidade da burguesia. No entanto, tal exploração não fica impune. No final da relação a três, Sônia e Vidimar o matam.

Ao ser ameaçada pelo malandro para que este fosse o seu cafetão, Sônia assume a sua condição de mulher livre e não cede às chantagens. A sua resposta é bem clara: *Tá pensando que eu sou otária? O meu dinheiro é pra 'mim' gastar, meu filho!* É claro que tal ousadia faz com que ela seja denunciada anonimamente por ele para a polícia: *Alô, amigos? Tenho mais uma para entregar para vocês: Sônia Silk, a miss Prado Júnior. Ela é perigosíssima. Ela e a família são todos comunistas. Manda prender todo mundo.* Chamá-la de comunista certamente é um erro, pois em momento algum Sônia Silk demonstra tal opção política, possivelmente por não ter nenhuma. Mas a mentira não é colocada, certamente, por acaso na fala do malandro/cafetão. Sônia, por toda postura transgressora que assume, pode ser vista com o mesmo nível de periculosidade para a sociedade brasileira do início da década de 1970. E assume todos os riscos inevitáveis para que uma nova estética da existência seja possível. Quando volta para a favela no final do filme, errante como sempre, é filmada de costas, em seu micro vestido vermelho, quando surge em off a voz de “Deus”: *Agora vai falar a voz de Deus! Esta é a voz de Deus, Sônia! Se manda, minha filha! Infelizmente não dá pé, minha cara! É preciso que as estátuas brasileiras acordem para um dia saírem da idade da pedra colonial e entrar para o carnaval permanente. Daqui pra frente quem fala é Deus.* Palavras que certamente estavam na cabeça de todos aqueles que estavam vivendo as amarguras da repressão política e deslocando-se rumo a um exílio forçado.

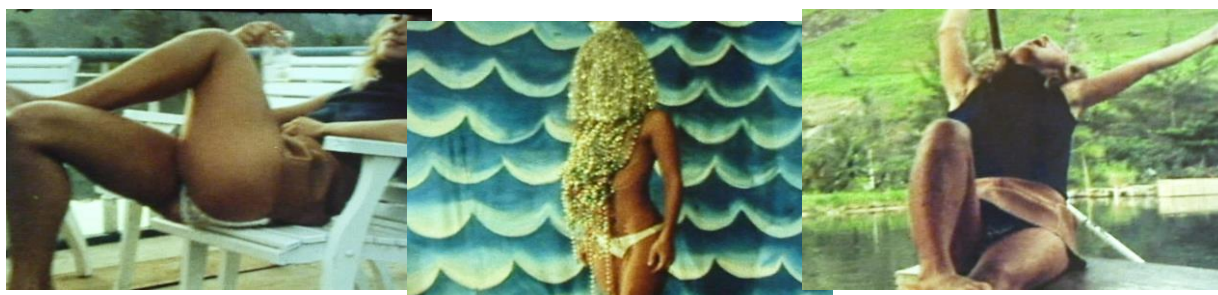
5.4. Sem essa, Aranha, 1970.



Se *Copacabana, mon amour* pode ser considerado um filme-catarse, certamente *Sem essa, Aranha* é um filme-pesadelo. As imagens, a *mise-en-scène* e a montagem constroem uma atmosfera onírica, onde os personagens parecem estar presos a um devaneio desesperador. As ações dos personagens, assim como o seu desenvolvimento dramático, começam e acabam em um único plano e não apresentam continuidade no seguinte. Os planos-sequência formam blocos narrativos independentes e isolados que não interagem entre si. Ruptura total com a narrativa clássica, a mais perfeita tradução do que estava sendo produzido na época pela Belair. A não existência da intriga faz com que os personagens não obedeçam a nenhum senso de progressão psicológica, condensando-se em tipos, em personagens facilmente identificados por seus traços característicos ou por seus bordões. Não é a toa que o único personagem que possui nome é o de Jorge Louredo. Ele é Aranha, o “último capitalista do Brasil”.

O choque como recurso estético é, sem dúvida alguma, algo inquestionável. Os gritos gratuitos e os discursos políticos já presentes em *Copacabana, mon amour* tornaram-se ainda mais viscerais em *Sem essa, Aranha*. A personagem de Maria Gladys, por exemplo, aparece em várias sequências diferentes gemendo e gritando que está com a barriga doendo, com fome. As frases ditas são quase sempre reiteradas, sendo a repetição um recurso habilmente utilizado. Já a entonação, a expressão facial e o gestual dos seus pronunciadores apontam ora para a anarquia (Maria Gladys e Helena Ignez), ora para o escracho (Jorge Louredo), corroborando duas das principais características do cinema marginal: a agressão e o avacalho. Em relação ao erotismo como instrumento de transvalorização dos valores estabelecidos e, conseqüentemente, como forma de luta política, neste filme aparece um pouco menos

acentuado do que nos dois anteriores. Rogério Sganzerla prioriza mais os gritos desesperados e os discursos políticos para expressar o desespero e o sentimento de impotência que estavam vivenciando. O que não quer dizer que esta característica tenha sido colocada de lado. O que podemos perceber é uma continuidade da mesma estratégia utilizada em *Copacabana, mon amour*: as imagens dos corpos nus ou sensualmente vestidos das atrizes entre um discurso e outro, e algumas outras cenas que iremos analisar com mais detalhes adiante. Abaixo três imagens de Helena Ignez em roupas e poses sensuais que, a princípio, não fariam diferença para a narrativa.



O filme, em sua totalidade, intercala sequências filmadas em lugares que mostram um país rico, moderno, com outras que mostram lugares miseráveis. Fica clara a preocupação em mostrar e discutir a condição de desigualdade social que, na época, provavelmente era escondida em nome de um sentimento ufanista que divulgava o país com slogans do tipo “ninguém segura este país” ou “este é um país que vai pra frente”. Ao privilegiarem a produção, já que a circulação e a exibição não eram vistas como possíveis, os autores da obra – aí não incluo apenas o diretor, mas também toda a equipe que estava engajada em um mesmo projeto – puderam experimentar um grau de liberdade que jamais seria permitido se tivessem se enquadrado no sistema.

Logo de início, o personagem de Aranha, é apresentado. Em uma loja de carros, com uma roupa carnavalesca e falando cheio de trejeitos: *Rapazes, para vocês: por que vocês não fazem como todo mundo: vendem o mesmo carro 3 ou 4 vezes? Esta é a única solução para sair da crise!* Boçal ao extremo, ele seria a representação da classe burguesa e não é por acaso que o seu único final possível é a morte. Mas adiante, encontra-se com Helena Ignez e mantém com ela uma conversa que ajuda a ilustrar mais ainda quem é o seu personagem. Ela fala: *Só eu penso nos meus filhos, mais ninguém.* E a sua resposta não poderia ser mais

apropriada: *São meus filhos! Mas quando eu chegar aos 10 milhões, paro de pensar neles.* Os dois conversam em um luxuoso carro em movimento. Num determinado momento, a câmera desvia o foco dos dois atores e filma a rua por onde o carro passa, lugar miserável. Brasil, país das desigualdades. Logo depois, inicia-se uma outra sequência, onde os atores são os mesmos, mas o espaço e a diegese completamente outros.

A cena seguinte passa-se em uma espécie de cabaré, onde todos parecem estar aborrecidos. O cenário é *kitsch*, assim como a música e as roupas dos personagens. Helena Ignez e Maria Gladys dançam juntas, desanimadamente. Inicia-se uma atração musical onde dançarinas aparecem seminuas. Logo depois, chega Aranha e acaba com o show. Chega discursando, falando que “gostaria de acabar com os erros dos últimos seis mil anos que pesam sobre ele”. A câmera na mão, sempre em movimento, foca Helena Ignez, que começa a representar uma cena de vômito. Nisso, Maria Gladys, ao fundo grita: *Vou casar o cacete! Vou casar é com mulher. Já disse mil vezes, caso com homem não!* E Helena Ignez continua a vomitar, em uma longa cena tragicômica, onde o bolero ao fundo dá a sensação de uma atmosfera completamente *non sense*. Quando finalmente Aranha para de falar, as duas voltam a dançar como se nada tivesse acontecido, inclusive as moças seminuas. Em outra sequência do filme, este mesmo ambiente parece voltar, só que desta vez através de uma atmosfera ainda mais pesada. Os personagens afirmam não estarem no Brasil. Aranha fala: *Daqui a uma semana voltaremos ao Brasil. Eu não sou católico, nem brasileiro. Não compreendo as leis, não tenho senso de moral, sou um bruto. Mas ainda posso salvar o amor. O amor.* E agarra uma das dançarinas do cabaré, a atriz Aparecida³.

Neste momento, os personagens parecem estar no camarim do cabaré, lugar confuso e sombrio, onde a aparição de um engolidor de fogo e de um homem negro seminu gritando desesperadamente para a câmera completa um ambiente típico de pesadelo. Helena Ignez aparece de calcinha e com uma indumentária na cabeça que lembra um orixá. Aranha fala de forma verborrágica: *Só o diabo é que topa e que manda. A saída do brasileiro é essa por enquanto!* E afirma ter feito um pacto com o demônio. Aparecida, agarrada na cena anterior por ele, aparece agora nua, deitada, com uma aranha de brinquedo nas costas. Sua expressão é

3

Nos créditos do filme o nome da atriz aparece apenas como Aparecida, sem sobrenome.

de morta. A câmera explora a imagem do seu corpo nu inúmeras vezes. Helena Ignez e Maria Glayds, ao lado, apontam para um mapa da América do Sul onde não vemos o Brasil. Elas perguntam e mesmo respondem: *Onde está o Brasil? Na outra página? Não, o Brasil tá fora, o Brasil deve estar aqui, fora da página.* Uma música melancólica é usada para intensificar a carga dramática da cena. Helena Ignez dá as costas para o mapa com ar de tristeza. Todos esses eventos acontecem no mesmo ambiente, onde o clima é de angústia e desencantamento. Às vezes, de caos. Os corpos aparecem nus sem sentido aparente, o que torna as cenas ainda mais chocantes. Abaixo, algumas imagens que ilustram esse clima de angústia gerado por esta sequência do filme.



Na sequência seguinte, os personagens aparecem em um ambiente rural, ao ar livre. Luiz Gonzaga tocando e cantando a música “Boca de Forno”. Pessoas aparecem ao seu redor, dançando e batendo palmas. Neste novo ambiente, mais popular, os personagens interferem na *mise-en-scène* com seus discursos. Helena Ignez grita repetidas vezes, circulando aleatoriamente pelo espaço: *Essa terra tem que parar! Planetazinho vagabundo! O sistema solar é um lixo. Subplaneta! Aranha, por sua vez, também fala: É uma visão! Eu estou vendo o mundo invertido, está tudo errado! Há seis mil anos está tudo errado! Só agora eu vejo que são seis mil anos de fome!* Já Maria Gladys come um pão com cara de sofrimento, para logo depois começar a gritar. Vai para um lugar miserável, cheio de lixo, com uma faca na mão. Enquanto está sendo agarrada por um homem, afirma: *É preciso pecar em dobro para o planeta explodir!* Esta frase é repetida várias vezes por ela, com o mesmo teor de desespero em todos os momentos. Outra frase que também pronuncia várias vezes é que “está com dor de barriga, com fome”. Em um determinado momento, fala também de um tal “fantasma esfomeado”, clara referência ao fantasma que perseguia Sônia Silk em *Copacabana, mon amour*. A voz off também se manifesta neste momento, quando Aranha agarra novamente a personagem de Aparecida e reclama que Maria Glayds está comendo: *Essa é a nossa história.*

A de uma aranha que se destrói em silêncio. Seria esta uma referência ao destino que os autores do filme desejavam para o capitalismo, representado pelo personagem de Jorge Louredo?

Esta sequência é interrompida por outra, em que os personagens aparecem descendo uma favela e depois em uma casa luxuosa na beira da piscina. Como sempre, marcada pelos discursos engajados do tipo: “Sonâmbulos e otários do Brasil, o que é o Brasil? O que é o brasileiro?”, ou “Não vejo inconveniente nenhum que o mundo acabe já. A nossa época é sem pavor algum a pior das épocas”, ou ainda quando Aranha fala de si mesmo: *Eu sou Aranha. Disponho de trinta milhões para alfabetizar os brasileiros, naturalmente com o apoio 'desinteressado' do capital estrangeiro.* No mesmo ambiente, vemos uma aranha de plástico pendurada por um fio. O cantor Moreira da Silva canta para a câmera, às vezes para os personagens. Quando ele termina, a câmera foca a aranha de plástico e pergunta: *Seria a aranha a direita ocidental na sua marcha policial para o aniquilamento da humanidade através da bomba e da fome?* Até que várias vozes gritam: *Sem essa, Aranha!* Logo depois aparece a imagem de uma privada no escuro, iluminada apenas pela luz de uma lanterna. Jogam-se nela livros, rolos de filme, entre outros objetos culturais. E dão a descarga. A trilha sonora é um irônico forró. Uma metáfora até bastante óbvia para tudo o que está sendo dito ao longo do filme.

E para fechá-lo, a sequência em que Luiz Gonzaga canta é novamente resgatada. Em sintonia com a proposta do filme, ele olha para a câmera e diz: *Não sei se vocês já perceberam, mas estamos vivendo um anti-Brasil. Não sabemos o que vai acontecer, nem onde vamos parar.* Em seguida, a banda continua tocando como se estivesse presa em um ritual eterno e a música emanada por ela não cessasse nem mesmo quando os músicos desaparecem do nosso campo de visão, sumindo no caminho que parece não ter fim. Tal imagem traz a ideia de algo que ainda está para ser concluído e, se ainda não foi possível vislumbrar uma saída, permanecerá o desejo de encontrá-la. E é justamente nesse clima místico proporcionado pela música constante de Luiz Gonzaga que Aranha é assassinado pela personagem de Helena Ignez. Seria uma metáfora para a destruição do capitalismo pelo povo?

Em seguida, Aparecida, ao lado do cadáver de Aranha, pega uma garrafa e a enfia na vagina⁴, consumando um auto-estupro, dando continuidade, de forma autômata, a toda

⁴ No filme, a cena é muito sutil, quase imperceptível. Mas em “A miss e o dinissauro” (Helena Ignez, 2005), documentário sobre os bastidores da produtora Belair, aparece a cena cortada, onde a ação da atriz torna-se bastante clara.

opressão sexual que sofreu do personagem agora morto. Depois de alguns minutos, larga a garrafa ao lado do cadáver e vai embora. Além da violência explícita, o ato emana também um sentimento de libertação. A cena final do filme não poderia ser mais surpreendente e de acordo com a ideia que estamos tentando defender neste trabalho: vemos a imagem de um cristo crucificado e logo depois as sensuais pernas de Helena Ignez. Ela toca o cristo com os pés, o acaricia. Nada poderia ser mais provocador, mais transgressor no sentido de violar os valores morais estabelecidos pelo *status quo*. Ela nega e se coloca acima do símbolo cristão, como se atestasse a sua independência em relação a ele. Afinal, ela está em um momento da história em que não é mais possível acreditar que exista um ser superior a nos amparar. Em um local em que o sentido e a razão não habitam mais, todos os objetos sagrados são dignos de profanação. Todas as zonas proibidas precisam ser exploradas, para, quem sabe, do caos, uma nova sociedade possa surgir. Abaixo, as imagens de Aparecida introduzindo a garrafa em sua vagina (diferente da cena que aparece de fato no filme) e a de Helena Ignez profanando o cristo crucificado.



6. CONCLUSÃO

Em Cinema Marginal (1968/1973) – A representação em seu limite, Fernão Ramos

afirma:

A problemática da marginalidade no cinema brasileiro – quando situada historicamente por volta de 1970 – tem, a meu ver, a singularidade de não conter em seu discurso e horizonte o discurso, extremamente reincidente no começo da década, em torno da necessidade efetiva de uma intervenção da obra na realidade concreta de maneira a transformá-la. (...) “Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba”, esta conhecida frase pronunciada em *O bandido da luz vermelha*, filme de Rogério Sganzerla (1968), dá, a meu ver, a dimensão exata das transformações sofridas pela ideologia estabelecida em torno da necessária inserção da obra no social durante o transcorrer da década. (RAMOS, 1987:28)

O livro, escrito em 1987, possui a visão clássica sobre o engajamento político do cinema marginal brasileiro. Quando surge o Cinema Novo, na década de 1950, cinema engajado era aquele que dava ênfase aos temas sociais e tinha por objetivo reencontrar o homem brasileiro, notadamente o “homem do povo”. O cinema deveria ser utilizado como instrumento de conscientização e transformação social através de uma lógica claramente marxista. Esta ideia ainda permaneceu presente no imaginário dos intelectuais e artistas por muitas décadas após o golpe militar de 1964.

A hipótese que defendemos nesta dissertação busca justamente reavaliar esta ideia e, conseqüentemente, também a memória que foi construída em cima do Cinema Marginal, posterior ao Cinema Novo, tido como não engajado. A memória oficial que temos do Cinema Marginal, inicialmente determinada pelos cinemanovistas e depois pelas conseqüências da censura do regime militar, é de um cinema alienado, incompreensível e até mesmo de valor artístico questionável. No entanto, vimos que a lógica marginal era outra, já atingida pelos novíssimos valores da Contracultura. Havia sim, por parte dos cineastas marginais, a pretensão de transformar a sociedade em que viviam através de seus filmes. Através de uma linguagem absolutamente experimental, onde a narrativa melodramática foi substituída por planos-sequência e os personagens perderam suas características psicológicas, buscavam transformar as próprias subjetividades, instigar a dos espectadores e, com isso, promover a “transvalorização” de todos os valores dominantes. A luta política neste momento passa a ser pelas mudanças comportamentais e valores que ainda defendiam “A Tradição, a Família e a Propriedade”, alicerces ideológicos do então regime militar. E neste processo a sexualidade vai ter papel fundamental.

Para provar a nossa hipótese, utilizamos como base teórica o pensamento de três filósofos que utilizaram o erotismo como forma de transgressão: Marquês de Sade, Georges Bataille e Michel Foucault. Os três questionaram a sociedade em que viveram e tentaram transgredir o *status quo* através da busca de novas práticas sexuais que iam contra as normas do seu tempo. Analisaram o erotismo como um instrumento de luta política na tentativa de abalar e transformar os valores que orientavam pensamentos e condutas.

No início do século XVI, surge em vários pontos da Europa a literatura libertina. Tal movimento literário divulgava um espírito antirreligioso que ameaçava a hegemonia dos valores cristãos e, conseqüentemente, a autoridade da monarquia. Um dos mais famosos libertinos foi Marquês de Sade, o primeiro pensador que abordamos. Como vimos, empenhou-se, através das suas polêmicas obras, em fazer uma crítica à sociedade de seu tempo, tendo em vista combater os costumes e a religião. Através do discurso revolucionário, em voga na época, buscou promover a libertação do indivíduo e a transformação da sociedade pela corrupção dos costumes. Como todos os escritores libertinos, Sade também desejava acabar com a religião por pensar que a tirania religiosa estaria necessariamente associada ao despotismo religioso. Não é à toa que em *A filosofia na alcova*, livro analisado neste trabalho, a educação da personagem principal é orientada a partir de dois princípios: a iniciação sexual e a negação da moralidade cristã.

Dois séculos depois de Sade, surge Georges Bataille, segundo pensador analisado neste trabalho. Tendo vivido e produzido no início do século XX, ele também analisou o erotismo como instrumento de transgressão. De início afirma que o homem pertence a dois mundos: o mundo do interdito ou do trabalho e o mundo da violência ou da transgressão. O mundo do interdito seria o responsável por eliminar os movimentos de violência – entre os quais o impulso sexual está incluído – que destroem a ordem tranquila sem a qual a consciência humana seria inconcebível. Como o homem precisa se submeter ao mundo do trabalho para sobreviver, precisa também renunciar parte da sua força sexual. Quanto mais os homens são humanizados, mais a sua exuberância sexual é reduzida. No entanto, como somos seres descontínuos, buscamos através da fusão sexual a continuidade profunda, aquela capaz de produzir, como bem descreveu Platão em seu mito dos seres andróginos, seres totais e audaciosos, que ousam desafiar os deuses. Por isso, como vimos, para Bataille o desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Desejo erótico este que busca a destruição da estrutura do ser fechado e, por isso, pertence ao mundo da violência. Na esfera humana, a atividade sexual distancia-se da simplicidade animal e é

essencialmente uma transgressão. No momento da conjunção, o casal, formado por dois seres descontínuos, unem-se em uma corrente de continuidade absoluta: são seres sob o domínio da violência, partilhando um estado de crise em que tanto um quanto o outro estão fora de si. E é justamente tal abalo nas estruturas do indivíduo que faz com que ele seja capaz de ultrapassar os limites dados e, assim, reestruturar-se a partir de novas perspectivas. Este abalo provocado pela experiência sexual é fundamental, pois sendo provocado por uma desordem intensa, abre uma ferida que precisa ser fechada. Tal movimento transgressor é responsável por dar ao sujeito uma sensação de liberdade capaz de fazê-lo recriar novas realidades nunca antes imaginadas.

Já Michel Foucault, terceiro e último pensador analisado, não só irá identificar na sexualidade a verdade dos indivíduos, como também irá propor toda uma estratégia política que a toma como instrumento privilegiado. Em primeiro lugar, ele propõe uma nova concepção de poder onde este não estaria mais presente em um ponto central, mas sim em toda parte. Neste caso, a sexualidade possui papel fundamental. Como vimos, neste projeto político o corpo mostra-se como instância privilegiada de atuação dos micropoderes disciplinares, sendo pensado como campo de batalha onde se travam as exigências da normalização disciplinar e também as linhas de fuga da resistência. E a sexualidade, produzida por toda uma rede de saberes, constitui um dispositivo-chave para a análise e para a produção da individualidade e da coletividade. Desta forma, Foucault propõe um conjunto de práticas que ele irá chamar de “artes da existência”: práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida um obra que seja portadora de certos valores estéticos. Tal processo de subjetivação, no entanto, não constitui uma prática puramente individualista. O que interessa neste cuidado de si é justamente como o sujeito se integra no tecido social e constitui um motor de ação política.

Além do uso da teoria de grandes nomes do pensamento ocidental para corroborar a nossa ideia do erotismo como instrumento possível de luta política, também fizemos a contextualização histórica do surgimento do Cinema Marginal para mostrar que os cineastas marginais utilizaram a mesma estratégia em um momento da História do Brasil em que não havia espaço para explorar os temas sociais. O golpe civil-militar de 1964 eclodiu justamente para garantir que a “sociedade administrada”, como muito bem definiu o filósofo Herbert Marcuse, pudesse manter-se. Afinal, o projeto desenvolvimentista foi liderado não só pelos militares, mas também e, sobretudo, por empresários que temiam que o país caminhasse para

um totalitarismo de Estado. Com isso, iniciou-se no Brasil um longo período ditatorial assolado por uma severa censura, principalmente após o AI-5. Como vimos, o “perigo vermelho” passou a ser algo a ser patrulhado. O mais irônico é que pela visão alarmista da época, o comunismo estaria em toda parte: das ideias políticas às mudanças de comportamento. Tal infiltração silenciosa estaria presente no desprezo pelos princípios religiosos, familiares e patrióticos. Desta forma, o erotismo presente nas produções culturais representaria uma ameaça à moral e aos bons costumes. Tanto é que ao longo da existência da censura em todo o regime militar, a grande maioria dos vetos foi justificada em nome da preservação dos valores tradicionais da família brasileira.

Junta-se a esta conjuntura política as novas ideias contraculturais que surgiram nos Estados Unidos a partir dos anos de 1950 e que não deixaram de chegar até aqui. Como vimos, os jovens norte-americanos, que não passaram pelos períodos de crise e guerras antes de 1945 e que viviam na era da plena prosperidade econômica, caracterizavam-se pelo inconformismo social e pelo desejo da inovação cultural. Questionavam a cultura dominante, calcadas nos valores do capitalismo e da sociedade de consumo. Esta rebeldia contra os valores das gerações passadas e contra o sistema cultural vigente – produtivista e consumista – ganharam força na mídia e se espalharam por todo o Ocidente capitalista. Enquanto a atual geração de pais agarrava-se à tecnocracia devido ao sentido da próspera segurança por ela proporcionada, os filhos passaram a atacar as suas bases e, a partir daí, criar a sua própria. Assim, no lugar do individualismo, o holismo: os jovens que passaram a viver em comunidades hippies tentavam aproximá-las de uma tribo, onde todos poderiam viver em harmonia e ninguém mandaria em ninguém. Do mesmo modo, não pretendiam ser uma sociedade produtivista: utilizavam o trabalho para produzir apenas o que lhes era necessário, dando prioridade ao ócio, ao prazer e ao desejo.

Retomando o pensamento de Michel Foucault, poderíamos afirmar então que esta nova geração empreendeu uma luta pela autonomia que se inicia na subjetividade, mas que não conduz ao individualismo. O processo de singularização deve visar, sobretudo, novas formas de viver e novos vínculos comunitários. Neste processo, a reconstrução dos desejos e das práticas sexuais possuiu papel privilegiado. As lutas de resistência deveriam ter um acabamento ético através de um processo subjetivo/objetivo de resistência ao poder tecnocrata, de modo que o indivíduo pudesse, autonomamente, exercer a sua liberdade. Uma verdadeira “estética da existência”, atitude pela qual nos tornamos artífices de nossa própria vida, estilo de vida este de alcance comunitário, por Foucault denominado como forma de

vida “artista”, realizável por todo aquele que seja capaz de questionamentos éticos e políticos. Afinal, para ele, a política começa com a recusa do silêncio da servidão e prolonga-se quando indivíduos transformam a si próprios e aos outros. E é justamente nesta linha de pensamento que se insere os filmes marginais aqui analisados.

Para completar a busca pela comprovação da nossa hipótese, entra a análise fílmica dos três filmes de Rogério Sganzerla. Em *A mulher de todos*, a protagonista, Ângela Carne e Osso, é uma mulher à frente de seu tempo, uma mulher que “chegou antes”. Mesmo de forma caricaturada, ela critica os valores caducos da sociedade vigente e propõe atitudes que expressam os novos valores da sociedade contracultural. Em *Copacabana, mon amour*, a mesma Helena Ignez, agora como Sônia Silk, a “fera oxigenada”, também desafia as normas da época. Uma heroína-prostituta que perambula pelas ruas da cidade em um micro vestido vermelho entre um discurso político e outro. Já em *Sem essa, Aranha*, o horror mistura-se a mulheres seminuas e também a discursos políticos engajados. A cena mais representativa, no entanto, é a última: nela, Helena Ignez entra em uma sala onde a imagem de um cristo crucificado está encostado na parede. Vestindo uma minissaia, ela acaricia sensualmente o cristo com os pés. Como já dito antes, nada poderia ser mais provocador, mais transgressor no sentido de violar os valores morais estabelecidos pelo *status quo*.

Desta forma, buscamos comprovar a hipótese inicialmente proposta tendo em vista o pensamento de Elizabeth Jelin (2002) em sua obra *Los trabajos de la memória*, quando esta afirma que existem várias memórias em constante disputa, todas buscando legitimidade e pretensão de verdade. Neste caso, o passado não pode ser mais visto como algo estático, mas sim como algo a ser sempre elaborado tendo em vista o sentido que se pretende dar às memórias para o presente e o futuro. Nesta linha de pensamento, então, negamos a antiga identidade do Cinema Marginal criada pelos cinemanovistas, como um cinema alienado, e propomos uma nova: de um cinema que buscava sim transformar a realidade em que estava inserido, só que através de outra lógica. Em um momento da História em que as gerações mais jovens não conseguiam mais ver na luta armada uma possibilidade de luta política, devido à intensa repressão, a estratégia passa a ser a de propor mudanças comportamentais. Mudança dos valores que ainda defendiam “A tradição, a Família e a Propriedade”, alicerce ideológico do então regime militar.

REFERÊNCIAS:

AVELLAR, José Carlos. 'A teoria da relatividade'. In. *Anos 70 – Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *A história do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

BORGES, Contador. 'A revolução da palavra libertina'. In: SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é o erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CASTELO BRANCO, Guilherme. 'Considerações sobre ética e política'. In. *Retratos de Foucault*. Rio de Janeiro: Nau, 2000.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema – Espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil 1964-1985*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998.

DEL PINO, Carlos Castilla. 'Sexualidade e poder'. In: VERDIGLIONE, Armando. (org.). *Sexualidade e poder*. Lisboa: Edições 70, 1976.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DUARTE, André. 'Biopolítica e resistência. O legado de Michel Foucault'. In. REGO, Margareth e VEIGA-NETO, Alfredo (org.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

FERRO, Marc. 'O filme – Uma contra-análise da sociedade?'. In: NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

_____. *História da sexualidade 1 – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

_____. *História da sexualidade 2 – O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

- _____. *História da sexualidade 3 – O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- _____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *Ditos e escritos V – Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- FICO, Carlos. 'Prezada Censura: cartas ao regime militar'. In. *Revista Topoi*. Rio de Janeiro, dezembro de 2002, pp. 251-286.
- GARCÍA, Luis Britto. *El império contracultural: del rock a la postmodernidad*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 2005.
- GARDNIER, Ruy. 'As mil máscaras de Dr. Rogério, cineasta'. In. *Dossiê Rogério Sganzerla – Revista Contracampo*. <http://www.contracampo.com.br/58/artigos.htm> em 20/02/2013.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GROS, Frédéric. 'O cuidado de si em Michel Foucault'. In. REGO, Margareth e VEIGANETO, Alfredo (org.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- HOBBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memória*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- KINSEY, Pomeroy. *Le comportement sexuel de l'homme*. Paris: Pavois, 1948.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro – Das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LEIRIS, Michel. 'Nos tempos de Lord Auch'. In: BATAILLE, Georges. *A história do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial – O homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- MENDES, Antônio Souza. 'Direitas, desenvolvimentismo e o movimento de 1964'. In. MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. (Org.). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006.
- MONTEIRO, Ronald F. 'Do udigrudi às formas mais recentes de recusa radical ao naturalismo'. In. *Anos 70 – Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- MORAES, Eliane Robert. 'Lições de Sade – ensaios sobre a imaginação libertina'. In: SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. 'Um olho sem rosto'. In: BATAILLE, Georges. *A história do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PAIVA, Samuel. 'Rogério Sganzerla no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo*'. In. SGANZERLA, Rogério. *Textos críticos I*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

PEREIRA, Miguel. 'Cinema e Estado: um drama em três atos'. In. XAVIER, Ismail. *O desafio do cinema – A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

PLATÃO. 'O Banquete'. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

QUADRAT, Samantha Viz. 'A ditadura civil-militar em tempo de (in) definições (1964-1968)'. In. MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. (Org.). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006.

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

REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1975.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROCHA, Eryk. *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano: 2002.

ROUANET, Sérgio Paulo. 'O desejo libertino entre o Iluminismo e o Contra-Iluminismo'. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Schwarcs, 1990.

SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SANTOS, Francisco Alves dos. *Cinema brasileiro 1975*. Curitiba: Edições Paiol, 1975.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância. A censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1999.

SGANZERLA, Rogério & IGNEZ, Helena. 'Helena – A mulher de todos – e seu homem'. In: *O Pasquim*. Entrevista realizada em fevereiro de 1970.

VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Ed. Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. *O desafio do cinema – A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

