

MEU NOME NÃO É PIXOTE: A TRANSGRESSÃO DO HERÓI

Ed Anderson Mascarenhas Silva¹

Resumo: Esta reflexão visa identificar os gêneros cinematográficos nas produções cinematográficas nacionais – *Pixote: a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980) e *Meu nome não é Johnny* (Mauro Lima, 2008) - e elencar questões sobre a aventura, o drama e a ação relacionadas com a presença do protagonista instado como propenso herói, bem como a relação entre mito e sociedade, buscando correlacioná-las a produções similares, especialmente pesquisadas para este contexto.

Palavras-chave: cinema; juventude; metrópole; mito; transgressão.

A partir da ótica do cinema, e o seu caráter de inteligibilidade universal através de amplas formas de representatividade, e das ciências sociais como investigadoras do caráter de desenvoltura do jovem e a sua participação no mundo contemporâneo, observam-se produções nacionais realizadas em épocas distintas – *Pixote: a lei do mais fraco* (1980) e *Meu nome não é Johnny* (2008), centro da ancoragem de estudo deste trabalho. Com quase três décadas de distância, ambas as películas tornaram-se reflexo de repercussão no período de lançamento, abarcando questões sociais polêmicas. Ambas contaram com um bom esquema de produção, distribuição e qualidade da equipe envolvida e lograram boa receptividade em bilheteria. Foram adaptações bem-sucedidas de livros², abarcando uma multiplicidade de gêneros, com protagonistas com características divergentes dos heróis tradicionais que tiveram inspiração em personagens reais e contemporâneos ao seu lançamento para a composição de seus protagonistas. Os “verdadeiros” Pixote e João Guilherme seguiram o seu próprio destino, em diferentes caminhos, após a realização do filme³.

Uma das questões é saber, pelo contexto da época, de que forma essas produções se assemelham, ou se pulverizam, através do(s) gênero(s) priorizado/escolhido(s), em

¹ Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2012

² *Pixote* teve inspiração no livro *A infância dos mortos*, de José Louzeiro, e foi roteirizado por Hector Babenco e Jorge Duran; *Meu nome não é Johnny* inspirou-se no livro homônimo do jornalista Guilherme Fiúza e teve roteiro de Mauro Lima e Mariza Leão.

³ Fernando Ramos, após algumas pequenas participações em novelas da TV Globo e peças de teatro, enveredou-se no mundo do crime e morreu em tiroteio com a polícia, deixando mulher e filho. João Guilherme Estrela retomou a sua carreira de produtor musical e gravou um CD.

um amálgama do retrato de seus protagonistas com o contexto relacionado à marginalidade e consequentes submundos, e de que maneira é estabelecida a trajetória desses jovens anti-heróis, conceituando seus valores e ideais – ou ausência deles – à sua relação com a sociedade. Seriam eles relegados transgressores ou simplórias vítimas diante da avareza da metrópole, como em *Pixote*, ou de vínculos sociais mal segmentados, presentes em *Meu nome não é Johnny*? De forma peculiar, são apresentados dois *flanêurs*: livres, conscientes, que preservam a sua própria identidade ou – segundo Benjamin – oferecem outro conceito possível de construção do mundo e das relações sociais.

Ao se contextualizar o conteúdo apresentado na tela de acordo com a representação da realidade que o inspirou, com diversidade de percepções de mundo num retrato de perspectivas sociais para além do olhar de quem detém a fonte de informação (roteirista, diretor, montador), observa-se que ambos os filmes apresentam resultados instigantes do ponto de vista poético/ imaginário e da estrutura social, por vezes cruel e castradora, seja no trabalho contundente dos protagonistas, seja no pulso da direção. Porém, as produções divergem em vários sentidos, favorecem similitude em outros vieses e definem aspectos de uma sociedade, em momentos históricos distintos, que apresenta uma tortuosa trilha para seus protagonistas. Ambos amalgamam aspectos que refletem a busca por uma liberdade sem concessões. Segundo Campbell, as provas “são concebidas para ver se o pretendente a herói pode realmente ser um herói. Será que ele está à altura da tarefa? Será que ele é capaz de ultrapassar os perigos? Será que ele tem a coragem cabal, o conhecimento, a capacidade que o habilitem a servir?”.

Em ambas as produções em destaque neste estudo existe a invisibilidade dos pais. Em *Pixote*, aparece de forma insípida a figura do avô e em *Meu nome não é Johnny* os progenitores parecem ter lugar apenas no imaginário infantil de João Guilherme. Segundo Morin (ibid), há na cultura de massa uma zona central com desaparecimento do tema dos pais, sendo a invisibilidade dos pais, tema significativo do cinema americano. “O pai decaído e amigável desaparece num fundo acizentado do imaginário cinematográfico. A mulher está presente em toda parte, mas a mãe envolvente desapareceu”.

Os *comics* e os filmes americanos vão impor o reino do herói sem família. Tema heroico por excelência – os heróis mitológicos são órfãos, os bastardos de deuses, como Prometeu e Hércules. Tema moderno, porém, no sentido de que nada se sabe a respeito dos pais dos heróis, não que haja mistério no nascimento, mas porque

essa determinação é pura e simplesmente ignorada. Um homem e uma mulher, sozinhos na vida, se encontram, ou enfrentam o destino. (MORIN, 1962: 151)

Diante da multiplicidade de gêneros presentes nos filmes, proveniente de uma parte representativa da estética contemporânea, geradora de incertezas, fragmentos e relativismo em que a sociedade reflete uma cultura desgarrada de valores tradicionais, éticos e morais, podemos entender o caráter híbrido nos princípios dos personagens, atingindo um caráter dúbio em suas ações e alternando alguns momentos que remetem a uma possibilidade de um novo tipo de heroísmo, fora do convencional, visto em passagens de luta pela própria sobrevivência, manifestações de hedonismo e busca pela liberdade, que envolve atitudes ilícitas devido ao seu caráter de defesa contra uma realidade hostil ou pela necessidade de suprir um desejo vital ao protagonista sedutor que acaba por abarcar a convivência do espectador entre risos, compaixão, surpresas e lágrimas.

Uma jornada pela juvenilidade

A aventura está tradicionalmente relacionada aos instintos humanos cotidianos como o amor, o prazer da liberdade, a coragem e o medo do desconhecido, ainda fartamente disseminados nas narrativas do cinema contemporâneo. Para viajar em seu percurso, é necessária certa dose de desprendimento e enfrentamento ao risco – habilidades que devem estar abarcadas pelo jovem desbravador que tenha como inspiração um herói tradicional, para romper possíveis e tempestuosas fronteiras. Segundo Morin (1984), a adolescência é a idade da busca individual da iniciação, a passagem atormentada e de uma infância que ainda não acabou e uma maturidade que ainda não foi assumida, uma pré-sociabilidade (aprendizagem, estudos) e uma socialização (trabalho, direitos civis).

Na adolescência, a “personalidade” social ainda não está cristalizada: os papéis ainda não se tornaram máscaras endurecidas sobre os rostos, o adolescente está à procura de si mesmo e à procura da condição adulta, onde uma primeira e fundamental contradição entre a busca de autenticidade e a busca de integração na sociedade. A essa dupla busca se une a busca da “verdadeira vida”. Nesta busca, tudo é intensificado: o ceticismo e os fervores. A necessidade de verdade é imperativa: os valores de sinceridade “predominam sobre os valores de infidelidade”. Brigitte Bardot, à sua maneira, exprime essa ética adolescente: à pergunta “que qualidades exige você de um homem na vida”, ela responde: “nunca ser um farsante”. (MORIN, 1984: 153-154)

A necessidade de que o herói seja visto como uma urgência psicológica do ser humano é tida para Bettelheim (2007) como uma construção simbólica que cumpre funções importantes ao nosso desenvolvimento. Seria esta uma forma efetiva de nos resguardarmos para evitar colapsos de relacionamentos em nosso meio? As ciências naturais procuram *explicar* as relações causais entre os fenômenos, enquanto que as ciências humanas precisam *compreender* processos da experiência humana que são vivos, mutáveis, que necessitam ser interpretados para que se extraia deles o seu sentido. Feijó (1995) constata que em uma sociedade massificada como a nossa, o indivíduo se sente anulado. A crise mundial atingiu o seu ponto máximo na década de 30, colocando as perspectivas individuais de ascensão em dúvida, gerando uma profunda insegurança:

De qualquer forma os Super-heróis se incorporaram aos mitos de nosso tempo, desenvolvendo-se num contexto de concentração econômica e alienação, mas menos perigosos do que muitas vezes se supõe. Ou seja: não do povo igualá-los aos mitos das sociedades primitivas pela simples razão de que nessas os indivíduos tinham seus heróis como reais (só que num outro tempo e espaço), ao passo que todos nós sabemos que os Super-heróis são frutos de uma era altamente lucrativa, onde até o herói virou mercadoria. (FEIJÓ, 1995, 91-92)

Os momentos finais dos filmes presentes neste estudo validam e sintetizam o pensamento de Campbell sobre o ciclo de vida do ser humano, principalmente pela forma como é construída a *mise-en-scène* de todo o imaginário explorado no decorrer das películas. O final de ambas, apesar de comungar com o lirismo, é algo indefinido e nebuloso com relação ao futuro dos protagonistas. Em *Pixote*, a cena é condizente e redentora pela caracterização comportamental do personagem-título, que caminha num plano aberto entre os trilhos. Já em *Meu nome não é Johnny*, causa certo estranhamento com a dinâmica do enredo construído, principalmente durante a primeira parte do filme, em que o protagonista era detentor de uma luminosidade libertária, embora o final contemplativo diante do mar seja pertinente com a maturidade alcançada diante da tentativa de corrigir erros cometidos em sua trajetória. Segundo Oroz (ibidem: 39), é em função da convivência conflitiva do mundo como dissonância que se estruturam os mitos da sociedade ocidental. Enquanto que nas culturas orientais ela é vivida em concordância, para nós a possibilidade dialética é o sofrimento:

O mito, com seu valor simbólico, tem, na concepção de Lèvi-Strauss, a finalidade de buscar um modelo lógico para superar uma contradição. Assim, converte-se num sintoma de necessidades, mal resolvidas na esfera da realidade. Dessa maneira,

manifesta a dependência do plano real ao do fantástico. Tal dependência é fundamental na cultura de massas e está relacionada com o princípio de prazer e com o princípio de realidade. Para Freud, a arte é uma forma que reconcilia ambos os princípios, pois é a imaginação que resolve desejos frustrados no plano do real. A tensão entre o princípio de prazer e o de realidade, provocada pelo enredo do argumento, articula o espetáculo melodramático. (OROZ, 1990: 39)

Bauman (2007: 59) discorre sobre a escassez atual de pessoas dispostas a “morrer por”, ou capazes de concordar em fazê-lo quando as estimulam ou lhes suplicam. “Ao ouvirmos falar de ‘homens-bomba’, tentamos ocultar nossa perplexidade e desconforto por trás de veredictos como ‘fanatismo religioso’ ou ‘lavagem cerebral’ – termos que sinalizam nossa *impotência em compreender* em vez de *explicar o mistério*”.

A partir da década de 90, algumas produções brasileiras inspiraram-se na mitologia para desenvolver os seus roteiros, como *Os doze trabalhos* (2007), com uma leitura contemporânea do mito de Hércules, o jovem Heracles (Sidney Santiago), recém-saído da FEBEM, tem que realizar doze tarefas pelas ruas de São Paulo para conseguir o emprego de motoboy; *Lavoura arcaica* (2001), baseado no livro de Raduan Nassar sobre uma família libanesa no Brasil. Trata-se de uma versão ao avesso da parábola do filho pródigo. André (Selton Mello) é um filho desgarrado; Pedro, seu irmão mais velho, recebeu da mãe a missão de trazê-lo de volta ao lar. Nas lembranças de André, conhecemos as causas de sua fuga: a severa lei paterna e o sufocamento da ternura materna. Ao contrário dos sermões do pai, André afirma a vida, o sexo e a liberdade. Oprimido, o corpo de André reclama seus direitos e exerce-os contra todas as leis, apaixonando-se por sua bela irmã, Ana. Cedendo aos apelos da mãe, André volta ao lar, quebrando definitivamente os alicerces da família. *Crede-mi* (1997) inicia-se com a imagem do mar e a mão de um velho que narra o Gênesis bíblico, atores amadores do interior do Ceará representaram trechos do romance *O eleito*, de Thomas Mann, mesclando cultura erudita e popular; e *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999). Baseado em peça de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, que foi inspirada na mitologia grega, sendo uma refilmagem do clássico *Orfeu negro* (Marcel Camus, 1959). Trata de história de Orfeu (Toni Garrido), insuflador da vida com a sua lira, um popular compositor de uma escola de samba. Residente na favela, ele se apaixona perdidamente quando conhece Eurídice (Patrícia França), uma nova moradora do local. Mas entre eles existe ainda Lucinho (Murilo Benício), chefe do tráfico local. Pensando o protagonista desse filme, Nagib (2000) escreve:

Agora, é possível vencer praticando o bem, como faz o protagonista, que, conforme lhe dizem os outros personagens, poderia estar longe da favela se quisesse. Mas, para configurar-se como herói, ele tem antes que sanear a sociedade à sua volta dos maus elementos. Aqui, não há referências senão ocasionais à raça, como o policial chamado “Paraíba” e a designação de Eurídice como “índia”, embora a atriz que a interpreta, Patrícia França, apresente o tipo físico da mistura negro-portuguesa. Eurídice no filme pode mesmo ser lida como a personificação do mito brasileiro das três raças, prometendo o paraíso supra-racial, regido pelo amor e a música, que não se concretiza pela interferência fatal do acaso. (NAGIB, 2000: 125)

Sobre o caráter de motivação do herói – segundo Campbell – existem duas espécies de heróis nas narrativas míticas e que “alguns escolhem realizar certa empreitada, outros não. Num tipo de aventura o herói se prepara intencionalmente [...] Depois existem aventuras às quais você é lançado” (ibid: 137). Reitero aqui que os filmes escolhidos para este trabalho encontram-se na segunda categoria. Neles, os protagonistas são levados, ao acaso, pela sorte e infortúnios. Num esquema em que o nascimento impulsiona uma vida sem perspectivas até o surgimento de um chamado que incita o seu imaginário a percorrer uma trajetória na metrópole, insidiosa em sistemas sociais que acarretam uma ebulição de valores até proporcionar a redenção para o pouso em retorno.

A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente, perfaz-se um círculo, com a partida e o retorno. (CAMPBELL, 1990: 131-132).

O termo herói carrega em si a representação da condição humana, na sua complexidade de temas intelectuais, morais e afetivos, caros à nossa sobrevivência; alia, porém, em contraponto, a transcendência da mesma condição, ao abarcar características e qualidades/virtudes que o mortal não consegue, mas gostaria de atingir. Campbell (2007) interpreta o herói como o homem da submissão autoconquistada. E questiona a quem se refere essa submissão. Sendo este um enigma que temos de colocar diante de nós mesmos: em toda parte constitui a virtude primária e a façanha histórica do herói. Observamos ainda, segundo Campbell, que:

o problema da humanidade hoje, portanto, é precisamente o oposto daquele que tiveram os homens dos períodos comparativamente estáveis das grandes mitologias

coordenantes, hoje conhecido como inverdades. Naqueles períodos, todo o sentido residia no grupo, às grandes formas anônimas, e não havia nenhum sentido no indivíduo com a capacidade de se expressar; hoje, não há um sentido no grupo – nenhum sentido no mundo: tudo está no indivíduo. Mas, hoje, o sentido é totalmente inconsciente. Não se sabe o alvo para o qual se caminha. Não se sabe o que move as pessoas. Todas as linhas de comunicação entre as zonas consciente e inconsciente da psique humana foram cortadas e fomos divididos em dois. (CAMPBELL, 2007: 372)

Morin (1987) mostra que o fervor e descontentamento característicos da juventude, mesmo percebendo que o adulto é o grande comandante das civilizações, considera que é o jovem quem dá o *start* nas mudanças que serão operadas e cristalizadas pela vida adulta: são motores potenciais capazes de mudanças significativas nas sociedades, discute o conceito de juventude em outros tempos históricos e afirma que no século XVIII “o duplo impulso, político e cultural” atuou a favor de uma “juvenilidade política e cultural”. Para comprovar sua teoria, cita exemplos de jovens que mudaram o curso da história ao longo dos séculos: Robespierre, Hegel, Marx, Hervé, Elvis Presley, Yves Saint-Laurent, Truffaut. Eles entram na lista de Morin como operadores de “uma revolução mental do homem”:

O tipo de homem que se impõe nas sociedades históricas é o homem adulto. Mas este homem, no mundo contemporâneo, sofre a concorrência nos momentos de crise, do homem jovem, até mesmo do rapaz. Saint-Just, Robespierre são heróis quase adolescentes da primeira grande revolução dos tempos modernos: depois, foram sempre as jovens gerações que estiveram à frente dos movimentos revolucionários. (MORIN, 1987: 147)

A juventude encontrou na sociedade o caminho para o estabelecimento de valores e para a construção de um discurso polifônico em busca de conquistar as vias do direito a uma identidade própria. Ela se distingue por outra ordem na busca da satisfação pessoal e/ou coletiva. Em alguns casos os mesmos ídolos podem permanecer em gerações distintas, sendo cultuados através de trilhas sonoras, vestimentas, livros, história em quadrinhos ou filmes .

A transgressão do herói

Sendo comumente o herói o protagonista da obra tipicamente guiado por ideais altruístas, o campo potencial do herói, implica na detenção de valores necessários para superar as provações vindouras. Segundo Campbell, o âmbito de ação não é o

transcendente, mas o aqui e agora, na esfera do tempo, o âmbito do bem e do mal, e também do masculino e do feminino, do certo e do errado, disso e daquilo, da luz e da treva. Tudo na esfera do tempo é dual (1990: 69). Com a influência de seus “heróis” – individualmente construídos ou embutidos por influência de terceiros – e suas diversas faces, a passagem da infância para a maturidade exige uma aventura de conhecimento composta de provas e façanhas que pode iniciar um vencedor ou, numa atitude fracassada, um inevitável *anti-herói* habitante de submundos e portador de ousadia em favor pessoal.

Apesar de o herói ser considerado por Campbell como alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo, através de uma proeza física ou espiritual, nas variantes da literatura clássica ou contemporânea e em algumas produções cinematográficas, existem notáveis casos em que indivíduos sem a menor vocação heroica protagonizam atitudes exemplares do herói, ainda que involuntariamente, ou demonstram virtudes quase míticas para realizar façanhas de natureza egoísta, motivados por emoções outras como poder, ganância ou mero individualismo. Circunstâncias tais que não os impedem de serem admirados como heróis; no entanto, serão melhor representados no arquétipo do *anti-herói*, termo referente àquele que protagoniza atitudes referentes às do herói clássico, mas que não possuem a essência da vocação heroica ou que realizam os atos por motivos vazios, que não sejam por um bem maior. Sobre isso, Morin discorre que

a liberdade infra se exerce abaixo das leis, nos “sub-mundos” das sociedades, junto aos vagabundos, ladrões, *gangsters*. Esse mundo da noite é, talvez, um dos mais significativos da cultura de massa. Porque o homem que obedece aos agentes, aos editais de interdição, aos “bata antes de entrar”, aos “da parte de quem”, se libera projetivamente na imagem daquele que ousa tomar dinheiro ou a mulher, que ousa matar, que ousa obedecer à sua própria violência. (MORIN, 1984: 112)

Desde remotas épocas, surge a imagem de heróis com características não convencionais, como o arqueiro inglês Robin Hood, considerado o *príncipe dos ladrões*, uma mistura de personagem mítico e real, que roubava dos ricos para dar aos pobres e vivia com seu bando na floresta de Sherwood nos tempos do rei Ricardo Coração de Leão, no século XVIII. Prezava a liberdade e lutava com uma arma comum, um arco inglês, até hoje sua história domina o imaginário popular e possui diversas versões cinematográficas. Ao partir do ponto de vista das histórias infantis, muitas delas imortalizadas pelo cinema de animação, temos o exemplo de Pinóquio, criado pelo italiano Carlo Collodi, boneco esculpido pelo velho Geppeto a partir de um tronco de

pinheiro. O seu sonho era ser um menino de verdade, ter fama e dinheiro, cometendo, no decorrer da história, atitudes pouco cordatas e repreensíveis, baseadas em mentiras e trapagens, sendo, porém, redimido por suas boas ações no final. Sobre esta questão, temos a afirmação de Bettelheim:

Os contos de fadas amorais não mostram polarização ou justaposição de pessoas boas e más; pois estas histórias amorais servem a um propósito inteiramente outro. Tais contos ou figuras típicas como “o gato de botas”, que arranja o sucesso do herói através da trapaça, e João que rouba o tesouro do Gigante, constroem o personagem não pela promoção de escolhas entre o bem e o mal, mas dando a criança a esperança de que mesmo o mais medíocre pode ter sucesso na vida. Afinal, qual a utilidade de escolher tornar-se uma boa pessoa quando a gente se sente tão insignificante que teme nunca conseguir chegar a ser alguma coisa? A moralidade não é a saída nestes contos, mas antes a certeza de que uma pessoa pode ter sucesso. Enfrentar a vida com uma crença na possibilidade de dominar as dificuldades ou com a expectativa de derrota constitui também um problema existencial muito importante. (BETTELHEIM, 1980: 18)

É importante destacar a existência de classificação de mais de um tipo de *anti-herói*, sendo este diferente do termo *vilão*, que seria o antagonista do herói. O anti-herói pode ser visto como um herói carregado de aleivosias. Além daqueles que buscam satisfazer seus próprios interesses, como João Guilherme, em *Meu nome não é Johnny*, alterando normas de conduta pela postura de que não importa a maneira utilizada, tendo como meta o prazer ao final, existem também aqueles que sofrem reais desapontamentos em sua trajetória de vida, como Pixote, e assumem uma postura incorreta nos atos, mas, por algum motivo, persistem até alcançar o possível ato heroico, no auto-sofrimento que chamamos de martírio.

As artes plásticas teve, através da produção do brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980), um de seus representantes mais polêmicos e criativos. Em uma de suas obras de 1968 é vista uma bandeira com a imagem ao chão do bandido Manoel Moreira, o Cara de Cavalo, seu amigo, figura de notoriedade pública morta por policiais em 1964, “um anti-herói que morre sem ser lembrado”. Ao lado da imagem, a inscrição: “Seja herói, seja marginal”. Com este trabalho o autor considera ter realizado um “momento ético” ao denunciar uma sociedade que “marginaliza e mata”. A expressão Tropicália foi absorvida de um projeto sobre o contexto das vanguardas da época, realizado por este artista e exposto em 1967 no Rio de Janeiro.

Na área da telenovela brasileira temos alguns exemplos de rompimentos com a hegemonia do melodrama caracterizando alguns personagens protagonistas com comportamentos atípicos. É o caso de *Beto Rockfeller* (Bráulio Pedroso, 1968-1969), apresentado pela TV Tupi. A trama realista foi caracterizada como um marco do gênero ao situar a telenovela no ambiente cultural do momento, junto ao movimento tropicalista, que foi uma “síntese de cacos culturais de uma sociedade em mutação”⁴, rompendo com os diálogos formais numa narrativa de cunho coloquial, diálogos repletos de gírias e reprodução de fatos de jornais e revistas da época. Apresentou o anti-herói pobretão Beto (Luiz Gustavo), que tinha como objetivo vencer na vida sem fazer esforço algum, numa sequência de casos amorosos e infidelidades. Ao contrário de coragem, carregava em suas façanhas muitas mentiras e arrivismos.

Em meados dos anos 50, surge a crença em produções independentes de filmes de orçamentos modestos e influência do neorrealismo italiano como *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1958). As décadas seguintes trabalharam com o herói politizado e o herói marginal. A produção do Cinema Novo abrange três períodos entre 1960 e 1972. A expressão do caráter subalterno do brasileiro diante de formas opressoras tem a sua ordem fluída na ética de um herói politizado presente na obra *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), com o dilema do protagonista Paulo Martins (Jardel Filho) em optar entre a política e a poesia, o “cosmo sangrento e a alma pura”, num desespero existencial em apelo à compaixão do expectador. Em *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965), observamos uma trama que retrata de maneira singular o fenômeno do crescimento urbano e a aceleração da industrialização nacional numa direção que fez o Brasil atual distante da sua base agrária, dando ênfase à sedimentação da burguesia. Através do drama do protagonista Paulo (Walmor Chagas), um jovem recém-formado, dividido entre amantes, que se casa por conveniência com Luciana (Eva Wilma) e trabalha sem grandes convicções na Volkswagen durante o *boom* da indústria automobilística. Existem similaridades entre a construção dos dois protagonistas já que ambos esboçam seus conflitos internos num drama interior, em pensamentos e memórias com narrações em *off*, em paralelo com a realidade de fora.

O cinema neste país sempre teve relação estreita com a marginalidade através do experimento e da produção independente; destacou-se sob o nome de Cinema Marginal

⁴ Sobre esse período, seria interessante observar a obra *História do Cinema Brasileiro*, de Fernão Ramos (1987).

ou *udigrudi*⁵ (1968-1973) ao abranger filmes que influenciaram diversos autores com a sua estética de “curtição” e “avacalho”, em resposta à nova situação política com a “estética do lixo”. O ponto de partida foi o filme *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), que incorpora o mundo industrial e os meios de comunicação, onde o personagem principal (Paulo Villaça), um trágico anti-herói que circula por São Paulo, declara-se constantemente um “boçal” realçando o seu lado sórdido, mantendo certo nível de distância com o espectador. Segundo Fernão Ramos,

Os dilemas de consciência altruístas, tão característicos do Cinema Novo, são substituídos no caso do Cinema Marginal por um individualismo mesquinho, onde as personagens patinam em desespero na poça e acabam por se afogar em meio à lama. No caso de *O Bandido*, isto é patente: a identificação redentora é combatida por um personagem que se declara diversas vezes um “boçal” e que é construído de maneira a realçar o seu lado mais sórdido. A relação com o espectador não passa mais pela catarse através da compaixão, mas permanece a um certo nível de distância, onde a irritação com o representado, propositadamente disforme e abjeto, aparece como identificação possível. (RAMOS, 1987: 81)

A tradição da literatura espanhola deixa claro que não há caminhos explícitos para passar do grupo dos pobres para o dos ricos, a não ser a aventura do cavaleiro conquistador ou da sorte da minoria que consegue enriquecer por meios nem sempre tão limpos ou claros. Segundo González (1994), o pícaro integrará ambas as aventuras, negando parodicamente uma para ser um desvio da outra. O romance *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antonio de Almeida, pode ser visto como ponto de partida de uma fonte picaresca brasileira, associado pela crítica em diferentes graus, que constitui uma estrutura marginal ao incorporar uma linguagem das ruas que rompe com os padrões românticos literários da época ao contar a história de Leonardo-Pataca, um vadio desde criança, arredio a trabalho, que ama a sua liberdade diante das características da sociedade brasileira.

Uma nova dimensão do malandro elevada à categoria de símbolo está presente em *Macunaíma, o herói sem caráter* – criado pelo escritor Mario de Andrade, que foi poeta, contista, romancista, crítico, musicólogo, folclorista, demonstrando, principalmente como poeta, seu amor pelo país, explorado profundamente em viagens e pesquisas nacionais. Nunca viajou para o estrangeiro, nem mesmo a convite de um grande amigo. Dentre pessoas reais, ele tirou vários de seus personagens e afirmou que

⁵ Corruptela de *underground*, movimento americano de contracultura nos anos 60.

nenhum deles fora inventado por ele, todos existiram. O nome *macunaíma* é composto pela palavra “maku”, que significa mau, e pelo sufixo “ima”, que significa grande. A origem indígena denomina aquele que trabalha durante a noite.

Em 1969, o livro foi transposto para o cinema com a direção de Joaquim Pedro de Andrade. O filme começa com o parto de Macunaíma, um herói preguiçoso. De tão preguiçoso, ele só começa a falar aos seis anos de idade. Na metade do filme, o protagonista (interpretado por Grande Otelo, em um dos grandes momentos de sua carreira) muda de aparência, sendo substituído por Paulo José. A cópia do filme foi restaurada em 2004, junto a outras obras do diretor, com apoio da Petrobrás/Ministério da Cultura.

Com as rédeas da missão de pôr na tela um personagem emblemático, Pixote, um misto de herói, sobrevivente e marginal que trafega numa linha de autodefesa e busca de sentido de vida nas lentes de uma produção que atingiu um ápice estético e de denúncia social, o cineasta Hector Babenco desabafa em entrevista na época de seu lançamento⁶:

“Ah, seus filmes são sempre sobre marginais, você só pensa em marginais...” Eu não consigo pensar em outro tipo de pessoas. E penso que a raiz de tudo isso está um pouco em mim – em termos conceituais e não em termos de vivência. E termos conceituais, eu acho que isso vem de uma postergação muito grande, de anos e anos de você querer dizer as coisas e não encontrar como dizê-las. Seja por pressão social, seja por falta de condições, seja por sacanagem, pelo que for. Eu sinto que, de alguma forma, o meu interesse é de falar constantemente de personagens que têm e que carregam esta mágoa, essa dor dentro de si, esse desespero. (BABENCO, 1980)

Em exemplo recente, o filme *Meu nome não é Johnny* (2008) acerta ao ampliar a dimensão do caráter de seu protagonista e de suas vicissitudes ao alternar a posição do malandro – como João Guilherme que lida com atividades ilícitas em prol do seu prazer próprio – com a de um indivíduo sensível e sedutor que gosta de música de qualidade, é envolvido em laços familiares e não se intimida ao se declarar apaixonado. Em trecho do livro que inspirou a produção da película, Fiúza (2007) descreve um dos momentos do protagonista:

Existem os picaretas metódicos, desses que conseguem ser Caxias dentro das regras da delinquência, mas nem isso ele era. Se há gente que Deus já põe no mundo com

⁶ Revista de Cinema, Rio de Janeiro, n. 5, 1980

cara de traidor ali estava um exemplar típico – e já haviam avisado a João que, no caso de Ernesto, as aparências não enganavam. Por isso é que o encontro ia ser na rua, e João já estava em cima da hora. Tinha perdido um pouco a noção do tempo na deliciosa aula de violão com André, seu professor e irmão mais novo. Como músico, João sempre foi do tipo força cega, um cantor instintivo sempre em dívida com a técnica instrumental. André, um virtuoso da prática e da teoria musical, ajudava-o a abater essa dívida. Os dois formavam uma química fértil (se eles fossem os Beatles, seria o encaixe entre o talento rude de John Lennon e a perícia cirúrgica de George Harrison, origem de sonoridades imortais do pop). João e André já tinham levado aquela química várias vezes ao palco, mas entre quatro paredes ela também funcionava – às vezes até melhor. O problema é que Ernesto, aquela figura estranha, já devia estar quase chegando ao ponto de encontro. João acordou do transe musical e cumpriu em cinco minutos o trajeto de pouco mais de um quilometro entre a casa do irmão, em Laranjeiras, e a boca do Túnel Rebouças. (FIÚZA, 2007: 44)

O desafio dos novos heróis contemporâneos é tentar desvendar outras formas de posturas sociais que abarquem seus anseios. Estão insatisfeitos com a habitação precária e não pagam o aluguel; com as distâncias que precisam percorrer em lotações e burlam a catraca; com o seu subemprego e faltam ao serviço; com a ditadura da felicidade constante e andam de máscara. Estes combatentes, rebeldes à sua maneira, um tanto malandra, fogem da inércia e não recuam às imposições do sistema indiferente que compõem desafios sociais e partem em busca de escrever, tortuosamente, a sua própria história. Os novos heróis, em meio a bravatas, também não se envergonham em manter a ternura e o “jogo de cintura”, mesmo diante da insatisfação predestinada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. , HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In.: _____. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.
- ARAÚJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.
- AUGÉ, Marc. *Não- lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Trad. Lúcia Mucznik, Lisboa: Bertrand Editora, 1994.
- _____. *A guerra dos sonhos*. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- BABENCO, Hector, entrevista a *Revista de Cinema*, Rio de Janeiro, n. 5. 1980.
- BALANDIER, Georges. *O poder e a cena*. Coimbra: Minerva Editora, 1992
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BAUMAN, Zigmund. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009
- _____. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2005.
- _____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte e São Paulo: UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia da Letras, 1986.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2008.

BORELLI, Silvia Helena Simões (org.). *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. São Paulo, Intercom/CNPq/FINEP, 1994.

_____. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ/ Estação Liberdade, 1996.

_____. ROCHA, Rosamaria Luiza de Melo. *Urbanas juvenilidades: modos de ser e de viver na cidade de São Paulo*. Revista Margem, Educ/Fapesp nº 20, dez. 2004.

_____. LOPES, Maria Immacolata Vassalo de, RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summos, 2002.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004.

BUENO, Zuleika de Paula.

CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2006.

CALLIGARIS, Contardo. (1998) *A sedução dos jovens*. Artigo publicado no jornal Folha de São Paulo em 20 de setembro de 1998.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990.

_____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Ed. Pensamento, 2007.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CARREIRO, Rodrigo Octávio d'Azevedo. *O gosto dos outros: consumo, cultura pop e internet na crítica de cinema de Pernambuco*. Dissertação de mestrado. UFPE, 2003.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FABRIS, Mariarosaria. *O neorealismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1996.

_____. *Neo-realismo italiano*. In: *História do Cinema Mundial*. MACARELLO, Fernando.(org.) Campinas, SP: Papiros, 2006.

FEIJO, Martin César. *O que é herói?* São Paulo: Brasiliense, 1995.

FIUZA, Guilherme. *Meu nome não é Johnny*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

FURTER, Pierre. *Juventude e tempo presente*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1967.

GROPPO, Luís Antônio. *Juventude – Ensaio sobre Sociologia e História das Juventudes Modernas*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

GONZALEZ, Mario M. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 1994.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

HOHLFELDT, Antonio. *O pícaro herói de Marcos Rey*. Caderno de Sábado do Correio do Povo. São Paulo: 30/12/78.

JULLIER, Laurent, MARIE e Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Ed. SENAC. São Paulo: 2009.

LABAKI, Amir. *O cinema brasileiro: de O Pagador de Promessas à Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.

_____. *Ilha deserta: filmes*. São Paulo: Publifolha, 2003

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

LIMENA, Maria Margarida C. *O cinema e a invenção das tramas urbanas*. Revista Margem. São Paulo, Educ/Fapesp, nº 20, dez. 2004

LOUZEIRO, Jose. *Pixote, a infância dos mortos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

MARCEL, Martin. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. “A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens”. In: BORELLI, Silvia H. S.; FREIRE FILHO. João. (orgs.). *Culturas Juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008 a.

MORAES, Reinaldo. *Tanto Faz & Abacaxi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MORIN, Edgar. *O enigma do homem*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.

_____. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1994.

_____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.

_____. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. *Amor, poesia, sabedoria*. Lisboa: Editions du Seuil, 1999.

NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada - depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Ed. Rio Fundo: Rio de Janeiro: 1992.

PILOTTI, F.; RIZZINI, I. *A (des) integração na América Latina e seus reflexos sobre a infância*. In: RIZINI, I. (Org.). *A criança no Brasil hoje: desafio para o terceiro milênio*. Rio de Janeiro, Ed. Universitária Santa Úrsula, 1993.

PRYSTHON, Angela. *Cosmopolitismos Periféricos: Ensaio sobre Modernidade, Pós-modernidade e Estudos Culturais na América Latina*. Recife: Edições Bagaço, 2002.

PRYSTHON, Ângela e CARRERO, Rodrigo. Da periferia industrial à periferia fashion: dois momentos do cinema brasileiro e a espetacularização da cultura. Revista Eco-pós – v.5, n.2, PP. 56-67. UFRJ, 2002.

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

ORTIZ, Renato (org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho D’ água, 2005.

OZÓRIO, Luiz Carlos. *Adolescente hoje*. Porto Alegre: Artmed, 1989.

PONTES, Mario. *Um herói da lei e do crime*. Maurice Leblanc. Arsene Lupin. Ladrão de Casaca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

QUINTILIANO, Ângela Mª Luca. *Na tela do cinema a luz da revelação: o imaginário religioso adolescente e a mídia cinematográfica*. São Paulo: 2001. Dissertação (Mestrado). PUCSP.

RADIN, Paul. *The Trickster. A study american indian mythology*. USA, Schocken Books, 1972.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. *Cinema Marginal (1968/ 1973) A representação em seu limite*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

RAMOS, Jose Mario O. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50, 60, 70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*, São Paulo: Brasiliense, 1986.

SINGER, Paul. *A juventude como coorte*. In ABRAMO, Helena Wendel; BRANCO, Pedro Paulo Martoni (Orgs.). *Retratos da Juventude brasileira. Análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo e Instituto de Cidadania, 2005. p. 27-35.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- _____.; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- TUDOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- VIEIRA, João Luiz (org). *Cinema brasileiro, anos 90, 9 questões*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro dos anos 90*. Entrevista concedida a revista Praga, n 9. São Paulo: Hucitec, 2000.
- _____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001
- _____. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003