



Luz, câmera e (re)ação: história e política em "meteorango kid – o herói intergalático"

Light, camera and (re) action: history and politics in "meteorango kid – o herói intergalático"

Luz, cámara y (re) acción: historia y política en " meteorango kid – o herói intergalático "

Débora Raquel Hettwer Massmann - Universidade Federal de Alagoas | Maceió | Alagoas | Brasil | massmann.debora@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-3401-2291>.

Atilio Catosso Salles - Universidade do Vale do Sapucaí | Pouso Alegre | Minas Gerais | Brasil | atiliocs@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-9403-3350>.

Cesar Augusto de Lima - Universidade do Vale do Sapucaí | Pouso Alegre | Minas Gerais | Brasil | cesaraugusto@yahoo.com.br | <https://orcid.org/0000-0002-8759-7414>.

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo compreender como se dá o processo de constituição da narrativa cinematográfica no filme Meteororango Kid – o herói intergalático e sua relação com o contexto histórico em que foi produzido, no caso, a Ditadura Civil Militar Brasileira (1964-1985). Construiremos um estudo do período da Ditadura Militar Brasileira a partir do "Cinema Marginal". Buscaremos também contribuir para um debate sobre a Ditadura Civil Militar e o uso do cinema como fonte histórica, uma vez que é algo recente na historiografia.

Palavras-chave: Cinema. História. Discurso.

Abstract: This research aims to understand the process of constitution of the cinematographic narrativity in the movie "Meteorango Kid – o herói intergalático" and its relation with the historical context in which it was, produced, in this case, the "Brazilian Civil and Military Dictatorship" (1964-1985). We will build a study of the period by the point of view from the "Marginal Cinema". We will try to contribute to a debate about the "Brazilian Civil and Military Dictatorship" and the use of cinema as a historical source, since it is something recent in historiography.

Keywords: Cinema. History. Discourse.

Resumen: Esta investigación tiene como objetivo comprender cómo se lleva a cabo el proceso de constituir la narrativa cinematográfica en la película Meteororango Kid, o herói intergalático y su relación con el contexto histórico en el que, en este caso, se produjo la dictadura militar brasileña (1964-1985). Elaboraremos un estudio del período de la dictadura militar brasileña a partir del "Cine marginal". También



buscaremos contribuir a un debate sobre la dictadura civil militar y el uso del cine como fuente histórica, ya que es algo reciente en la historiografía.

Palabras clave: Cine. Historia. Discurso.





1 Introdução

O presente trabalho se propõe a refletir sobre questões sociais dos anos 60, no Brasil, principalmente as que envolvem repressão e resistência relacionadas à Ditadura Civil-Militar. Faremos isso por um viés interdisciplinar que coloca em relação a História, o Cinema e a Análise de Discurso. Não se trata de uma sobreposição de campos teóricos, mas de um investimento nesses campos para uma melhor compreensão de nosso objetivo, que é compreender como se dá o processo de constituição/formulação da narratividade cinematográfica na obra estudada.

Tomamos como corpus de análise, o filme de André Luiz Oliveira: "Meteorango Kid – O Herói Intergalático". Lançado em 1969, essa produção é uma obra ligada ao movimento do "Cinema Marginal", movimento cinematográfico brasileiro que abordava questões como a criminalidade e a subversão. Através da discussão sobre a relação do filme com o contexto histórico em que está inserido, desejamos, a partir do recorte de cenas e diálogos, identificar elementos e alegorias da sociedade brasileira usados como expressão de posicionamento contrário a Ditadura. Antes de dar andamento a essa discussão, é necessário refletirmos sobre o período sócio-político em que o país estava inserido durante a segunda metade do século XX.

2 Gestos de análise: entre a história, a tela e a linguagem

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, período conhecido como Guerra Fria, assiste-se a um momento de intensa polarização ideológica entre comunistas e capitalistas. Nesse momento, havia uma intensa propaganda por parte do grupo capitalista contra os comunistas e os riscos que esse regime poderia oferecer aos países adeptos.



As propagandas formuladas pelo grupo capitalista foram reproduzidas por diversas mídias, e entre elas, o cinema. Os Estados Unidos da América, líderes do bloco capitalista, se posicionavam como defensores da liberdade e do liberalismo, reproduzindo sua ideologia em obras cinematográficas, propagando o “*American Way of Life*” e agindo de modo imperialista, o que o levou a financiar e apoiar guerras e também ditaduras ao redor do globo¹.

No Brasil, o chamado Golpe de 64 foi um movimento que levou os militares ao poder do país, dando início a um período ditatorial. Os militares também tiveram apoio de uma parcela da população civil, apoio esse que foi demonstrado publicamente pela passeata conhecida como “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” (1964). Nessa mobilização, setores mais conservadores da sociedade, ligados à Igreja Católica, aliaram-se a grupos militares que não concordavam com o governo de João Goulart² (1961-1964). Isso conduziu ao agravamento da crise política no país, uma vez que João Goulart era taxado de comunista (FAUSTO, 2002).

Após o “Comício da Central do Brasil”, onde Jango propunha reformas de base, a situação se agravou até o dia em que João Goulart foi deposto, o que aconteceu no dia 1º de Abril, quando o Presidente do Senado declarou vago o cargo de Presidente da República, sendo o governo do país assumido por uma junta militar (FAUSTO, 2002). Quanto a esse processo de deposição do presidente, Boris Fausto assinala:

1 A Guerra Fria foi, segundo Hobsbawm, um período de confronto não armado entre as duas maiores potências do período, EUA e a URSS, tendo início ao fim da Segunda Guerra Mundial em 1945 até o fim da URSS em 1991, onde, havia uma disputa pela hegemonia sobre o mundo. Considerando que o potencial bélico do outro, nenhum se arriscava a atacar. Porém vários conflitos foram subsidiados por essas potências, tais como: A Guerra das Coreias (1950-1953), Guerra do Vietnã (1965-1975), A Revolução Cubana (1959). Mais informações: HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos*. O breve século XX. Companhia das Letras. 2a Edição. 1998.

2 A situação política do Brasil no período que antecedeu ao golpe de 1964 era delicada. Em 25 de agosto de 1961, o então presidente Jânio Quadros renunciou ao cargo. Diante dessa situação, seu vice, João Goulart (Jango), assumiu então a função de presidente. No pleito eleitoral deste mesmo ano, João Goulart é eleito presidente da República para o período de 1961 – 1964. O cenário político instável do período agravou-se com a suposta ligação de Jango com a esquerda brasileira, o que vinha sendo insuflado por grupos mais conservadores, e principalmente pela ala militar.



O movimento de 31 de março de 1964 tinha sido lançado aparentemente para livrar o país da corrupção e do comunismo e para restaurar a democracia, mas o novo regime começou a mudar as instituições do país através de decretos, chamados Atos Institucionais (AI's). Eles eram justificados como decorrência "do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções" (FAUSTO, 2002, p. 465).

Pelo exposto, é possível observar que este artigo aborda uma questão importante na história do Brasil e faz isso a partir de uma perspectiva de entremeio que produz uma triangulação entre História, Cinema e Análise de Discurso. O cinema, assim como outras formas de expressão artística, pode se apresentar como uma importante fonte de pesquisa para a História, como destacam Cardoso e Vainfas (1997). Ao defender o cinema como fonte histórica, Ferro (2010), por sua vez, ressalta que a análise de filmes pode contribuir para a compreensão das condições sociais e ideológicas de um determinado período:

Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme, às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar a compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. (FERRO, 2010, p. 33).

É importante dizer, então, que o cinema se relaciona com a sociedade que o produz, ou seja, é um produto da memória daqueles que o fazem. Devemos olhar para o cinema como um produtor de discurso histórico do contexto em que está inserido (FERRO, 2010). O cinema formula narrativas que podem se encaixar em debates contemporâneos. Diante dessa



afirmação, partiremos da perspectiva de estudo do Cinema e História proposto por Ferro, em que o filme:

Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar séries, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com a qual se comunica. (FERRO, 2010, p. 32).

Além do apelo audiovisual de mercado e entretenimento, um filme pode desencadear uma série de pensamentos naqueles que o assistem. O filme produz significações, por isso é importante que nós, historiadores, convocados por questões da Análise de Discurso, busquemos compreender os alguns pontos relativos a essa produção: 1) quais os efeitos de sentidos produzidos pelo filme; 2) como o filme produz sentidos 3) por que diferentes sentidos de um mesmo acontecimento são produzidos e postam em circulação na história? Também é importante compreender o que está silenciado no filme, o que nas cenas não está dito, mas está significando na história. Por isso, devemos estar atentos na análise para que percebamos as nuances, pistas discursivas presentes na película.

O filme diz não apenas com os diálogos, esses são apenas uma parte de todas as estruturas que compõem o filme, como trilha sonora, figurino, personagens, cenário, ângulos e montagem e que devemos balancear na nossa análise. Em determinados momentos, podemos interpretar até mesmo a ausência de algo, o não dito.

Ao observamos a construção dos personagens, compreendemos que eles narram os papéis sociais do período, na qual podemos identificar hierarquias sociais e conflitos de classes. No caso de "Meteorango", existe o contraste entre o personagem Lula, jovem universitário que busca uma carreira de artista, e Zé Veneno que, em determinado ponto, diz que está



10 anos sem estudar e sem emprego. Uma diferença social existente no período e que os autores acharam conveniente trazer para o debate, promovendo o debate de classes.

Lembrando que não devemos olhar para o filme como um espelho da realidade, mas sim um conjunto de elementos que buscam encenar uma sociedade, uma “versão” do presente em que foi produzida. Em outras palavras, o filme parece funcionar como um simulacro, tal como propõe Baudriallard³ (1993). O cinema é um campo de disputa de sentidos, em que tensões históricas são diluídas ou evidenciadas, traz junto de si, correntes de pensamento, embora em sua maioria seja de ideologias dominantes, devido a lógica de mercado imperialista.

Como dito anteriormente, trabalharemos com a interdisciplinaridade entre a História, Cinema e a Análise de Discurso, portanto tomamos a obra “Meteorango” como um objeto discursivo, e em decorrência disso, é fruto da memória do sujeito, produz um movimento de sentidos, elaborando assim o que denominaremos como uma “narratividade cinematográfica”.

Movimento discursivo que parte do princípio de que a narratividade é o fazer-se da memória, uma vez que ao narrar algo, o sujeito individualiza sua memória, tornando aquilo algo único, uma maneira única de contar sobre algo, pois ao contar, ele se (re)significa enquanto sujeito. E para essa compreensão, tomamos o discurso como categoria de análise, para que possamos ler e interpretar todas as nuances ao redor do que se diz e do que “se quer dizer”. Para essa discussão Orlandi reitera:

A análise do discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natura e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. O

3 De acordo com Baudrillard (1993), vivemos uma representação da realidade que é nutrida cotidianamente pela sociedade pós-moderna e seus instrumentos midiáticos e tecnológicos. A partir dessa concepção, o autor formula a noção “simulacro” que pode ser descrito como simulações do real que podem chamar mais atenção que o próprio objeto representado.



trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana. (ORLANDI, 2010, p.15).

O cinema enquanto linguagem se apresenta também como um agente produtor de discurso ideológico, sendo impossível considerar um agente neutro, mas, sempre carregada de um conteúdo simbólico, com nuances ideológicas. Um dos aspectos mais relevantes quanto a Análise de Discurso é no que tange à definição de ideologia, que segundo Orlandi “é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos” (ORLANDI, 2010), diante da interpretação de algo, teremos formulado assim uma ideologia, sendo impossível escapar da presença da ideologia em nossas vidas.

Portanto, a linguagem possibilita e significa a existência do homem na sociedade. Considerando, principalmente, que a linguagem não é transparente, e que as palavras do nosso cotidiano chegam até nós já carregadas de sentidos, aprofundaremos na questão do discurso, que norteia esse trabalho, abordando a questão da narratividade, discutido por Orlandi em seu texto “Era uma vez corpos e lendas: Versões, transformações e memória” (2016).

A autora busca compreender o sujeito e sua relação com os processos de significação/individualização através da “Lenda do Corpo Seco”. Orlandi define narratividade como: “A maneira pela qual uma memória se diz em processos identitários apoiados em modos de individualização do sujeito, afirmando seu pertencimento a espaços de interpretação determinado.” (ORLANDI, 2016.).

Como exemplo, podemos pensar que um recorte histórico é contado/falado por diversos objetos que abordam temas do cotidiano, como jornais, diários e filmes, tendo assim o que podemos chamar de várias “versões” desse mesmo cotidiano, desse mesmo recorte histórico. O indivíduo registra aquilo que está em sua memória do presente, onde essas versões se constituem, para formular em narrativas (discursos) sua relação distinta com esses objetos do/no mundo. Salles e Costa (2016)



complementam ao afirmar que: “Narrar é se inscrever/escrever na linguagem, em sua materialidade: é o ponto de efeito da memória” (SALLES; COSTA, 2016, p. 25).

Orlandi considera a narratividade como um objeto próprio da memória, sendo a maneira pela qual uma memória se diz/significa. Se pegarmos dez pessoas para contarem uma mesma história, nenhuma contará igual a outra, pois a formação discursiva de cada sujeito é diferente, e isso é o que individualiza cada uma dessas dez pessoas enquanto sujeito social. Ao considerar os três momentos da produção do discurso: a constituição, a formulação e a circulação, Orlandi afirma que é na formulação que a linguagem ganha vida, o que seguindo o exemplo anterior, seria no contar que a memória se atualiza e o sujeito se mostra ou se esconde.

Podendo assim o pesquisador, a partir da tomada dos efeitos de sentido de um recorte, compreender o funcionamento da linguagem, não buscando a origem dos sentidos, mas as múltiplas possibilidades de produção e seus efeitos (historicidade). Tais questões tornam-se importantes nesse trajeto de leitura que estamos constituindo sobre a questão político-social em que o Brasil se inscreve durante a Ditadura Militar Brasileira, que teve início em 1964.

Passamos a compreender o cinema como um objeto memorial do autor, ideológico e, conseqüentemente, de poder, tornando o ato de “fazer cinema” uma ação de resistência. Isso é o que transforma o cinema em um objeto político, que é produzido pelas câmeras do cineasta através de sua relação memorial com o espaço social em que estava inserido, nesse caso, a Ditadura Civil Militar Brasileira (1964-1985), constituindo uma narratividade cinematográfica seja para denunciar, evidenciar ou esconder alguma questão, provocando nos espectadores um olhar crítico aos acontecimentos da película.



2.1 O cinema chega ao Brasil: Uma leitura histórica do filme e uma leitura cinematográfica da história

No século XX, o Brasil começa a dar os primeiros passos no processo de modernização e industrialização. O cinema cresce e se firma enquanto atividade cultural, salas começam a ser fundadas, mas ainda sem uma produção nacional muito atuante (SOUZA, C., 2007, p. 20). A produção dos filmes era limitada, pois eram poucos os que conseguiam materiais como rolos de negativos ou as próprias câmeras para gravar. As salas de cinema eram (e ainda são) dominadas pelo “imperialismo hollywoodiano”.

O período da Guerra Fria resultou nessa expansão do cinema americano, que era usado também como uma forma de reproduzir o “*American Way of Life*”. O cinema era algo caro, por isso sempre esteve atrelado aos grandes burgueses, o que tornou o cinema uma mercadoria desses burgueses e produzia assim um discurso ideológico liberal e de consumo nas obras, como podemos ver com Bernadet:

No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. (BERNADET, 1991, p. 15).

“Meteorango Kid” é um dos filmes tidos como representante do chamado “Cinema Marginal Brasileiro”, que foi como ficou conhecido uma parcela da produção cinematográfica realizada no Brasil durante a década de 60 e 70, que divergia do conhecido “Cinema Novo”⁴, com temas que eram considerados “transgressores” para a sociedade, temas mais sérios

⁴ O Cinema Novo pode ser definido como um movimento cinematográfico brasileiro que buscou promover a igualdade social e intelectualismo nos anos 1960 e 1970.



como a agressão, a estilização e a fragmentação narrativa⁵ (RAMOS, 1987). Sobre essa questão, partiremos do que diz Fernão Ramos:

O Início da formação do grupo se dá, historicamente no momento em que uma parte do cinema novo abandona propostas mais radicais de questionamento da narrativa cinematográfica e caminha em direção a conquista do mercado, através de um cinema de espetáculo, o Cinema Marginal pegaria, então, essa bandeira deixada para trás e a levaria adiante (RAMOS, 1987, p. 64).

O "Cinema Marginal" foi um movimento que dividiu as atenções e plateias com o Cinema Novo, porém, pouco conhecido pelo público geral, uma vez que muitos filmes acabaram presos pela censura ou simplesmente nem chegaram a ser exibidos para grandes públicos.

O filme que analisaremos foi produzido na Bahia e para baianos. A Bahia antes do Golpe 1964 era constituída de um cenário artístico bastante variado. Acompanhando da popularização do cinema no Brasil, foi tomada uma série de iniciativas pelo Governo do Estado da Bahia de também instaurar o cinema como uma atividade cultural, surgindo assim o Clube de Cinema da Bahia, que promovia oficinas e apresentações, tendo o cinema como objeto de estudo, contribuindo, assim, para a estruturação de uma plateia especializada no cinema, entre eles, Glauber Rocha e posteriormente André Luiz Oliveira. (PEREIRA, 2014).

Glauber Rocha deu início ao hoje conhecido como Ciclo Baiano de Cinema, período em que foram produzidas obras como Barravento e Bahia de todos os santos, que estabeleceram um marco para a cultura baiana. Essas obras, hoje relacionadas diretamente ao chamado Cinema Novo. Esse ciclo de temas voltados ao cangaço e ao sertanejo, só teve seu fim com o início do período de Ditadura Civil Militar no Brasil, quando os filmes passam

⁵ Todo o universo "baixo" compõe o universo marginal, era comum uma "baba de sangue", vômitos e drogas nos filmes, o grotesco em imagens, assim como o lúdico presente na narrativa, o "avacalho". Mais informações sobre a estética do "grotesco" podem ser lidas em: Cinema Marginal (1968/1973) A Representação em seu Limite, de Fernão Ramos.



a retratar algo mais urbano, mais próximo da atuação do regime⁶ (PEREIRA, 2014).

O Cinema Novo se posicionava tentando “formular uma mensagem” de “conscientização” através de seus ideais. Já o Cinema Marginal vai se basear em uma espécie de “curtição”, em que Ramos diz que:

Nos objetos passíveis de “curtição” – e que se chocam não só com a sempre criticada moral burguesa, mas também com todo um quadro ideológico que boa parte do cinema novo não se identificava – estão, certamente, as drogas, o sexo livre, o não trabalho, a falta de um “objetivo válido” na ação. (RAMOS, 1987, p. 35).

O Cinema Novo se caracterizou por ser mais orientado politicamente, buscando uma intervenção na sociedade, como podemos notar em *Eztetyka da Fome*, manifesto escrito por Glauber, onde escreve uma série de críticas ao Estado e sua relação com a 7ª arte. O Cinema Novo tinha uma participação social, já o Marginal era articulado de uma forma diferente, mas não deixavam de atuar: queriam a liberdade, principalmente de expressão, mas sem se apegar a nenhuma causa, como o Cinema Novo⁷.

Audaciosos, os filmes “Marginais” combinavam as chanchadas e uma narrativa autorreflexiva, a partir do ideário da contracultura do período, assumindo caráter de resistência e protesto ao estado de opressão estabelecido pela Ditadura. Esse espírito dialogava com outros movimentos do período, como o rock, o hippie e nacionalmente com a Tropicália,

⁶ O filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha lançado em 1967 é um filme que contém, ao longo seus mais de 100 minutos: Um político conservador, um Golpe de Estado contra um candidato populista. Foi um retrato feito por Glauber do período em que se inseria, expondo sua revolta e sua angústia para com o momento. Para mais informações ser vistas em Ismael Xavier (In: XAVIER, I. **Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012).

⁷ Trecho de *Eztetyka da Fome*: “Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.”. A partir desse fragmento, podemos observar como o Cinema Novo se posicionava, querendo ser articulado e em favor da causa de seu tempo (do cineasta).



movimento que teve grande importância na quebra da distinção entre alta cultura e a chamada cultura de massa (RAMOS, 1987).

Em 1968, um ano antes do lançamento do filme "Meteorango Kid", foi instaurado o "Ato Institucional de nº5", onde, entre os artigos desse ato, previa a proibição de manifestações populares de caráter político e impunha a censura prévia a jornais, revistas, livros, peças de teatro e filmes de cinema. A censura pode ser entendida como processo histórico de tentativa de controle ideológico em virtude de outra ideologia e é justamente nesse período da ditadura em que a censura buscava um controle total dos meios de comunicação, uma espécie de caça às bruxas teve seu início⁸.

Antes do Golpe de 64, a censura apenas classificava os filmes por faixa etária, mas não existiam cortes. Vem o golpe e com ele a censura intensificada. Não foi algo local, foi uma prática usada como forma de estruturar e sustentar ideologicamente o Regime Militar, sendo a censura um dos órgãos mais eficazes nesse quesito. Quanto a essa censura, Leonor Souza Pinto introduz que:

A tão propagada limitação intelectual dos censores, seus atos pitorescos - motivo de chacota até hoje, os erros gramaticais

⁸ "Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

- I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
- II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
- III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:
 - a) liberdade vigiada;
 - b) proibição de frequentar determinados lugares;
 - c) domicílio determinado,

§ 1º - O ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados.

§ 2º - As medidas de segurança de que trata o item IV deste artigo serão aplicadas pelo Ministro de Estado da Justiça, defesa a apreciação de seu ato pelo Poder Judiciário."

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm.



que cometiam ou seus argumentos que podem parecer ridículos, lamentavelmente, nunca impediram a Censura de ser um dos mais competentes órgãos de repressão da ditadura e, seguramente, um dos pilares de sustentação do regime. Durante todo o regime militar, a censura, hierarquicamente bem organizada, foi sagaz, implacável, poderosa e suas decisões frustraram sonhos, impediram caminhos, abortaram promessas e calaram gerações. (PINTO, 2006, p. 4).

Mas até que ponto essa censura calou uma geração? Quanto a isso, Orlandi destaca que “O censurado não desaparece de todo. Ficam vestígios, de discursos em suspenso, in-significados e que demandam, na relação com o saber discursivo, com a memória do dizer, uma relação equívoca com as margens dos sentidos” (ORLANDI, 2016).

A censura pode afetar o roteiro do filme, mas jamais tirar sua resistência. Conscientemente ou não, cineastas estão todos a serviço de uma causa, uma ideologia. Manifestar uma independência diante das correntes ideológicas dominantes. Criando e propondo uma visão de mundo, própria de cada indivíduo.

“Meteorango Kid – O Herói Intergalático” pode ser considerada uma obra cinematográfica também do tropicalismo, por estar inserida naquele contexto artístico baiano do final dos anos 60. A música tropicalista já era conhecida no Brasil através dos expoentes Caetano Veloso e Gilberto Gil, que popularizaram o movimento. Isso torna o filme um mosaico “cultural”, onde vários fragmentos daquilo que constitui os envolvidos formaram uma obra final, no caso, o filme. (PEREIRA, 2014).

Essa variedade cultural que vivia a Bahia durante período e a soma de experiências de uma juventude inserida nesses ditos paradigmas da contracultura⁹ é assimilado e experimentado no personagem Lula ou,

⁹ Contracultura é um conceito utilizado para designar uma série de práticas e movimentos culturais realizadas por jovens a favor de uma “nova sociedade” nas décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos e que foi paralelamente adotada em outros lugares do mundo. A contracultura é fruto de uma sociedade opressora, reivindicada por jovens que estavam descontentes com a padronização cultural imposta. Esse termo difundiu durante muito tempo no senso comum a ideia de juventude transgressiva, rebelde. Popularmente esse



poderíamos dizer, um alter ego do diretor André Luiz Oliveira no filme? Em explicação a esse movimento, Ramos assinala:

Um dos aspectos principais para entendermos o discurso da “contracultura” reside no centramento do universo ideológico em torno do próprio ego, do mundo pessoal, do “eu” mais íntimo do autor. Esse centramento permite a “curtição” referida o usufruir de uma série de coisas relacionadas ao prazer do sujeito. (RAMOS, 1987, p. 35).

A contracultura, segundo Roszak (1972), foi o momento em que os jovens colocaram em prática aquilo que os adultos criaram em teoria, pois “[...] arrancaram-nas (as teorias) de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes e as transformaram em um estilo de vida” (ROSZAK, 1972, p. 37). Portanto, não há como desvincular a categoria contracultura das categorias de juventude e de rebeldia.

Seguindo o pensamento de contracultura enquanto revolução de costumes, Carmo (2001) expõe a ideia de que a juventude estava contra uma imposição de valores ideológicos por parte do Estado, a juventude adota práticas subversivas ditas “marginais” para mostrar insatisfação e resistir ideologicamente a essa imposição. Assim, Lula é o reflexo da rebeldia jovem em choque com os padrões retrógrados daquela sociedade. Interessante notar que o marginal é aquele que vai contra o que é imposto, que está diferente daquilo que é tido como “normal”.

Diferentemente da prática política dos partidos tradicionais, deu-se início a uma nova forma de contestação e mobilização social [...] A recusa radical da juventude aos valores convencionais entrava em cena com grande alarde. Cabelos longos, roupas coloridas, misticismo oriental, muita música e drogas. Uma série de manifestações culturais novas refletiam e provocavam novas maneiras de pensar, modos diferentes de compreender e de se relacionar com o mundo e com as pessoas (CARMO, 2001, p. 51).



No início da película (Fig. 1), temos Lula se identificando como Jesus Cristo, uma narrativa que ressignifica um mártir de sacrifício pessoal em prol de um povo oprimido. Lula ao descer um coqueiro simboliza o tropical/brasileiro e ao se posicionar de braços abertos em um crucifixo simboliza o religioso. Podemos analisar essa cena ora como Lula se posicionando como uma espécie de salvador tropical, um herói, encarando sua atitude como um sacrifício, ora como um jovem crucificado, sem mais perspectivas. Um conflito moral presente em uma geração angustiada e oprimida, sem voz e sem direitos. Essa segunda leitura é possível pela presença da cruz na cena.

Figura 1 – Juventude crucificada.



Fonte: filme Meteorango Kid – O Herói Intergalático.



Na sequência, temos um trecho que evidencia a forte relação do filme com a Ditadura Militar. A guitarra distorcida cede espaço para as sirenes policiais e apitos. Uma câmera andando por um espaço sem focalizar, produzindo um efeito de instabilidade e tensão com imagens pontuais de policiais em perseguição, cassetetes e algumas prisões com a utilização de algemas. Tais sequências fílmicas sugerem que o filme acontece durante o período de uma forte atuação da polícia (Fig. 2), nem precisando o espectador saber exatamente o período em que o filme fora produzido. Esses indícios já demonstram características do período, já que tal período tem como principal característica a repressão policial para aqueles que são contrários ao Regime Militar.

Figura 2 – Repressão.



Fonte: filme Meteorango Kid – O Herói Intergalático.

Em outra cena, uma nova referência a Cristo é apresentada, com Lula chegando a um evento carregado por um jegue com uma fila de pessoas o seguindo (Fig. 3), lembrando a passagem bíblica da chegada de Jesus à Jerusalém. Tendo em vista que a apresentação de Lula como “cristo” é algo provocativo para cristãos, pois está fazendo zombarias com algo “sagrado” para eles, provocativo ainda mais em um período em que a maioria conservadora cristã era aliada dos Militares. Essa cena aponta mais uma



vez para a força da memória na constituição do sujeito, sujeito sócio histórico inscrito em uma sociedade de valores cristãos.

Figura 3 – Lula e o sucesso.



Fonte: filme Meteorango Kid – O Herói Intergalático.

Após isso, Lula tem seus cabelos lavados por duas mulheres. Essa cena, em termos de memória, nos faz referenciar ao batismo de Cristo. A cena prossegue e uma das mulheres se vira para a câmera e diz: “Ele usa sabão baiano, o sabão dos grandes astros”. Nessa direção, é possível observar que a propaganda em um filme independente se torna uma ferramenta lúdica para uma crítica social. Com efeito, a arte nesse momento histórico é usada como mercadoria, reforçando os sentidos postos que significam a “Indústria Cultural”¹⁰.

A maneira de tratar determinados assuntos com deboche é uma característica do Cinema Marginal. A ironia e o sarcasmo são maneiras encontradas por diretores marginais de dizer sobre algo através desses extremos.

¹⁰ Indústria Cultural, na perspectiva de Adorno, é uma nova forma encontrada de relações entre público e arte. De modo que em decorrência da tecnologia, se tornou possível atingir mais pessoas com esse “produto” e conseqüentemente passando uma ideologia em cima disso. Passando a produzir arte com intenção de lucro. Leia mais sobre em: A indústria Cultural e Sociedade, de Theodor Adorno.



A novidade nesse momento é: o que era muito ignorado e desprestigiado da cultura, tanto pela elite ou pela esquerda, passa a ter importância para os marginais. Percebe-se uma ruptura na obra de Andre Luiz. No filme, há uma mescla de elementos da cultura de massa e da alta cultura, como sons de guitarra, filmes americanos, HQs, Rock e Hippie.

Outro ponto que observamos é que o mundo das histórias em quadrinhos é muito presente ao longo do filme, tendo referência no próprio título "Meteorango Kid", que é uma alusão a "Durango Kid", famoso herói de quadrinhos ao estilo "faroeste", seguimento temático de história em quadrinhos muito popular entre os jovens do período e até mesmo no cinema, onde muitos filmes importados Hollywoodianos eram no mesmo estilo.

Outro baiano usou desse mesmo quadrinho em uma de suas músicas anos mais tarde, na música "Cowboy fora da Lei"¹¹ de autoria de Raul Seixas. "Durango kid" é citado na música como se só existisse nos gibis, contra aqueles que querem ser heróis.

Vemos nesse momento um movimento da memória em dois sentidos, partindo de um mesmo personagem, podemos ver duas significações, em períodos diferentes, oriundos do mesmo local, mas discursos diferentes, cada uma com uma interpretação daquele personagem de modo que individualiza a obra de cada um.

O disco de Raul com essa música só foi lançado em 1987, quase vinte anos após o lançamento de "Meteorango Kid". O ideal de ser um herói e fora da lei ainda é presente no imaginário social. Temos a renúncia de Raul Seixas diante da ideia de ser um herói, mas o personagem assume seu papel como "fora da lei", um herói às avessas. Vale assinalar também que Raul Seixas foi preso pelo DOPS e exilado em decorrência de uma de suas músicas, a Sociedade Alternativa.

¹¹ "Durango Kid só existe no Gibi e quem quiser que fique aqui; entrar para a história é com vocês" Trecho da música: "Cowboy fora da lei" de Raul Seixas.



O termo “Intergalático” presente no título, também é uma releitura discursiva de outro acontecimento do período, no mesmo ano de produção do filme, o homem pisou na lua pela primeira vez, portanto a “corrida espacial” chegava ao seu ponto final, evidenciando ainda aspectos decorrentes dessa “corrida” como objetos voadores e questões de ciência espacial.

Em determinado momento do filme, ao chegar à universidade, Lula presencia uma espécie de Assembleia Estudantil (situação comum no momento histórico da Ditadura Militar, em que a classe estudantil foi a principal “veia” revolucionária atuante contra o regime ditatorial).

Vejamos como Lula é abordado por jovens no momento de sua chegada à universidade:

Estudante 1: Lula, Lula. Ô rapaz, como é que é, você está conosco não? Vai lá, a votação está sendo agora. Pô, como é cara, você não vai nos decepcionar novamente não é? Tamo lá, firme em.

Estudante 2: Lula, não recue, você sabe o que eles estão querendo? Expulsar os alunos reacionários da escola, você já pensou o que é isso? O que nós vamos discutir caso eles consigam essa desgraça. Não se deixe convencer, Lula, lute, vá, lute até o fim rapaz.

Lula: Tá legal!

Compreende-se a partir desse diálogo um cenário de luta na universidade, mesmo que Lula declare total desinteresse a esse tipo de organização. Tendo conhecimento de que a principal força da luta contra o regime ditatorial surgiu dentro da universidade, podemos identificar uma tentativa de represália do Estado com o anseio de expulsar os jovens ditos revolucionários da escola. Esses jovens se opunham a um governo Ditatorial em prol de uma democracia.

A ironia se formula por conta dos mesmos jovens de esquerda, mais organizados e frequentadores do âmbito acadêmico, terem acusado os jovens ligados a contracultura por simplesmente não compartilharem das



mesmas visões de luta, por assim dizer, isso fica ainda mais evidente com o discurso de Caetano¹², que está presente mais no começo do filme.

Nesse momento, a cena é cortada para um grupo de pessoas que, em cima de uma mesa, discutem de maneira caricata ao som de um samba muito conhecido e relacionado ao futebol. Trata-se de uma formulação do diretor, que sugere a zombaria com a esquerda militante em vários momentos do filme, relacionando os militantes a uma torcida de futebol.

Nesse momento, podemos observar mais uma versão sobre a perseguição e a quebra da liberdade de expressão pontuada pelo filme, o personagem jovem alega que colocaram garçons para vigiar os alunos e propõe uma passeata em protesto contra os mesmos. Observamos uma crítica do cineasta ao policiamento e a repressão presentes no país sob regime militar e, também, uma crítica, de certo modo irônica, pois o personagem é vaiado pela multidão que acompanhava os oradores, demonstrando contrariedade aos movimentos pacíficos.

Essa cena é acompanhada também por Lula, em total gesto de desprezo e desinteresse (Fig. 4), Lula segue lendo uma revista em quadrinhos enquanto a "confusão" acontece, deixando evidenciar que as únicas vontades de Lula era viajar em seu universo de super-heróis e quadrinhos, satirizando essa característica aparentemente alienada de Lula. Após um jovem propor uma votação para decidir qual medida tomar contra os garçons e ser vaiado, ele caminha em direção a Lula para pedir sua ajuda, e tem como resposta um gesto de desprezo: "ah, isso não serve para nada".

¹² Para mais informações, acesse: <http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/934526-leia-trecho-de-folha-explica-caetano-veloso.shtml>. Acesso em: 17 nov. 2017.



Figura 4 – O desprezo pela militância.



Fonte: filme Meteorango Kid – O Herói Intergalático.

As histórias em quadrinhos e “cultura pop” americana reforça o modelo de produto da indústria cultural que se torna propagadora de discurso e que foi muito importada no período em detrimento de produções nacionais. Esses produtos importados marcam presença ainda em outros momentos do filme, materializando-se em personagens como o Tarzan, o Drácula, os piratas e o Batman, que analisaremos a seguir.

Ao longo da cena da roda de fumo, Lula tem uma alucinação, ele se vê sentado em uma mesa com seus pais para um café da manhã, e oferece um cigarro de maconha para o pai. Então Lula é espancado por seu pai e chamado de delinquente (reforço do aspecto marginal). Ele, então, sobe para o quarto e se transforma no “Batmãe”. Batmãe é uma deriva de um famoso personagem da cultura americana de quadrinhos, o Batman, que é um homem vestido de morcego que combate o crime na cidade de Gotham City. Após se transformar em “Batmãe”, retorna à sala de jantar para bater na mãe (Fig. 5) e, em seguida, no pai, se livrando da carga moralista em que se sentia oprimido.



Podemos entender esse recorte como um movimento da narratividade na memória. Ao considerarmos a narratividade como a individualização da memória, podemos observar o “Batmãe” como um exercício discursivo da memória em transformar o personagem Batman, das tradicionais séries televisivas e quadrinhos em algo único para significar aquilo que gostaríamos de evidenciar.

Ao longo do filme, várias passagens terão esse movimento da narratividade, principalmente aquelas passagens que fazem referência aos pensamentos de Lula, pois já se situam no plano da memória e a transformam de modo a tornar aquilo único.

Figura 5 – Batmãe contra o moralismo.



Fonte: filme Meteorango Kid – O Herói Intergalático.

Essa cena da imaginação de Lula como “Batmãe” se dá a partir de um devaneio de Lula em meio a uma cena que ele revela uma forte característica da contracultura marginal do momento: o uso de drogas, conforme citado anteriormente nesse artigo.

É junto de Caveira e Zé Veneno que Lula tem seu contato com a maconha no apartamento de Caveira (Fig. 6). A maconha teve o cultivo proibido no Brasil com o governo de Castelo Branco através do Decreto-lei nº 54.216/64, criando assim a dificuldade de acesso à planta e fortalecendo, posteriormente, o tráfico de drogas. Portanto, podemos notar



como uma lei criada durante o período militar resultou em uma das principais causas de prisões e mortes no país.

A exibição de uma cena como essa, de fumar explicitamente maconha, era ir contra aquilo que foi imposto pelo Estado, mostrando de certa forma uma resistência desse grupo. O uso da cannabis pode ser entendido também como o ponto de partida para a montagem do filme, suas cenas fragmentadas, jogando entre o real e o irreal, podem ser entendidas como alterações causadas pelo uso da cannabis, embora essa alteração só seja mais perceptível na cena do apartamento. Essa cena nos proporciona ainda outros questionamentos acerca da Ditadura Militar através de diálogos entre Lula, Caveira e Zé Veneno, como podemos observar abaixo:

Zé Veneno: Eu é que to perdido mesmo.

Lula: Melhor pô, quem ta perdido ta perdido mesmo, não tem nada a perder. E quem não tata sempre com medo de se perder, e quem ta com medo de se perder ta por fora paca.

Caveira: Claro pó, que onda careca desse cara, corta esse papo.

Zé Veneno: Essa merda vai explodir um dia desses, e todo mundo vai ficar que nem papel picado caindo da janela em dia de passeata pacífica.

Caveira: Que nada, corta esse barato, ta entendendo, essa merda só vai explodir quando a gente acabar com todo o fumo que tem em cima do planeta, ai pode explodir a vontade, ta entendendo? Pode explodir a vontade!

Zé Veneno: Eles tanto fizeram que conseguiram me caçar, 10 anos sem estudar, 10 anos vagabundando por ai, 10 anos de maconha, 10 anos Marginal.

Lula: Cague,pô. Eu te dou minha mãe para tomar conta de você.

Caveira: Aposto que ela é virgem.

Zé Veneno: Cagar, é só o que da vontade de fazer, mas é duro, só eu sei o trabalho que deu para chegar até aqui.

Caveira: Que onda estranha desse cara, vir falar uma hora dessa de trabalho, ta duro, como é que pode, sai dessa rapaz, corta esse papo diante do divino mato, como é que é.

Zé Veneno: Caveira, você não presta mesmo.

Caveira: Claro pó, e por isso que ainda estou vivo.



Figura 6 – A roda de fumo.



Fonte: filme Meteorango Kid – O Herói Intergalático.

Quando se trata de resistir a algo, toda atitude pode ser entendida como resistência, desde a atuação direta em grupos de militância estudantil de esquerda, até o simples ato de não fazer nada. Não ter um posicionamento direto é a forma encontrada por Lula e Caveira de resistir culturalmente e se manter vivo, mostrando que o período não era constituído apenas por militantes e militares, existiam outras pessoas e outros modos de resistência como não se importar, pois a luta era para se manter vivo. Diante dessa postura de resistir ao se conformar, Chauí afirma:

Ora, seres e objetos culturais nunca são dados, são postos por práticas sociais e históricas determinadas, por formas de sociabilidade, da relação intersubjetiva, grupal, de classe, da relação com o visível e o invisível, com o tempo e o espaço, com o possível e o impossível, com o necessário e o contingente. (CHAUÍ, 1994, p. 122).

Para reafirmar essa postura de negação presente no filme, há o comparecimento da frase usada por Sganzerla em Bandido da Luz Vermelha, que diz: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha



pó, avacalha e se esculhamba.”. Reafirmando o que Chauí assinala “tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar.” (CHAUÍ, 1994, p. 123). O desprezo pelos rótulos e o desapego de qualquer grupo militante ficam evidentes quando Caveira define Lula como: “ex-direita alegre, esquerda radical, marxista, leninista, liberal. Atualmente, Lula: rótulo não identificado”, caracterizando o escracho para com o jovem de classe média.

Fernão Ramos, em seu livro “Cinema Marginal”, trabalha ao longo de todo o livro as razões para a denominação de marginal. Tal obra é considerada grande fonte de inspiração para esse artigo. Em determinado momento, Ramos assinala que “O desprendimento do Cinema Marginal com relação a formas de compromisso e expectativas sociais permite um afrontamento radical com a sociedade institucionalizada que, às vezes, beira o histerismo” (RAMOS, 1987, p. 43). Notamos, a partir disso, que o caráter satírico e de zombaria presentes na narrativa do filme mostram a “fúria” do personagem Lula através de sua “domesticação”, se posicionando a margem da sociedade pré-moldada.

Neste trecho do apartamento também podemos observar a questão do ensino, trabalho e marginalidade, temas estes colocados em pauta em meio a uma “crise existencial” de Zé Veneno. Vejamos:

Caveira: Lula, esse cara ta dando o maior bode do ano.

Zé Veneno: Bode o que rapaz.

Lula: Bandido da luz vermelha já diz. Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha pó, avacalha e se esculhamba.

Zé Veneno: Minha vida, meu futuro.

Caveira: Qual vida, qual futuro, que se ainda ta esperando, a ascensão das classes desprestigiadas, beijar a princesa encantada ou achar a lâmpada maravilhosa.

Lula: Continue esperando rapaz, continue esperando que o trem chega, pó.

Zé Veneno: Não é nada disso, não é o que seis tão pensando, vocês tão querendo me gozar só porque falei de futuro.

Caveira: Quem ta querendo te gozar aqui rapaz.



Lula: Eu não, só falei que quem espera sempre alcança, três vez salve a esperança.

Caveira: Pera ai, Lula, e o futuro do rapaz?

Lula: Futurinho, futurinho.

Caveira: Venha cá futurinho.

Lula: Seu futuro está em nossas mãos, Zé.

Zé Veneno: Me dá isso Lula, Lula me dà isso, Lula.

Lula: Joga pra mim caveira.

Caveira: O fósforo!

Lula: Fogo no futuro do Zé.

Zé Veneno: Não faz isso.

Caveira: Para onde você quer ir há? Se não tem saída não.

Lula: Ele quer gritar pela rua, abaixo isso abaixo aquilo, quem é organizado não come rapadura em.

Com isso, Lula pega um pedaço de papel em que ele define como será o Futuro de Zé Veneno e coloca fogo, brincando com o medo de Zé Veneno em relação a seu futuro e evidenciando um desacordo com grupos organizados.

A declaração de Zé, dizendo que está sem estudar há mais de dez anos e que está preocupado com o que será de sua vida no futuro, evidencia o fato de não ter perspectivas de melhora. Tal discurso nos direciona para nuances do momento em que o país passava, a saber, questões da falha educacional e da falta de empregos (seria isso a causa da marginalidade?), contrapondo com a realidade de Lula, jovem universitário e de classe média, não apresentando oportunidades para todos, caracterizando uma sociedade desigual.

Nesse momento acontece uma transição de cena, onde temos Caveira usando um chapéu feito de papel e Lula oferecendo uma arma a Zé, para que Zé atire em Caveira. O uso de um chapéu de papel faz alusão à conhecida cantiga popular "Marcha Soldado Cabeça de Papel, quem não marchar direito vai preso no quartel". Uma cantiga popular, que a partir da memória dos autores, resultou na representação discursiva dos militares por meio deste ícone. A partir disso, o uso do chapéu pode ser lido como uma referência aos militares que estavam no governo durante o período.



Com isso, pode-se entender que para Zé garantir seu futuro, ele teria que matar o militar, no caso, seu amigo Caveira (Fig. 7 e 8).

Uma visão considerada radical, mas que se relaciona com os ideais propostos pela ALN (Aliança Libertadora Nacional), liderada por Carlos Marighella, que, por sinal, também era Baiano e que veio a falecer no mesmo ano do lançamento do filme. Marighella propunha a luta armada como única saída para a Ditadura Militar, em um trecho de seu livro intitulado “Mini Manual do Guerrilheiro Urbano”, ele diz:

O guerrilheiro urbano é um homem que luta contra uma ditadura militar com armas, utilizando métodos não convencionais. Um revolucionário político e um patriota ardente, ele é um lutador pela libertação de seu país, um amigo de sua gente e da liberdade. (MARIGHELLA, 2003).

Figuras 7 e 8 – A resistência.



Fonte: filme Meteorango Kid – O Herói Intergalático.

Durante o filme, é recorrente o uso de uma câmera subjetiva para colocar o espectador no lugar do ator, seja com a arma apontada para decidir se atira ou não, seja com a arma apontada para a câmera colocando o espectador como alvo. Nesse momento, Lula ainda profere as palavras: “você quer entender. Não há nada para entender!”, o que sintetiza o roteiro do filme, onde ele afirma se sentir perdido, propondo uma solução para sua angústia através do sarcasmo, um sentimento de não se importar, um conformismo, mas que pode ser entendido como uma alternativa de resistência.

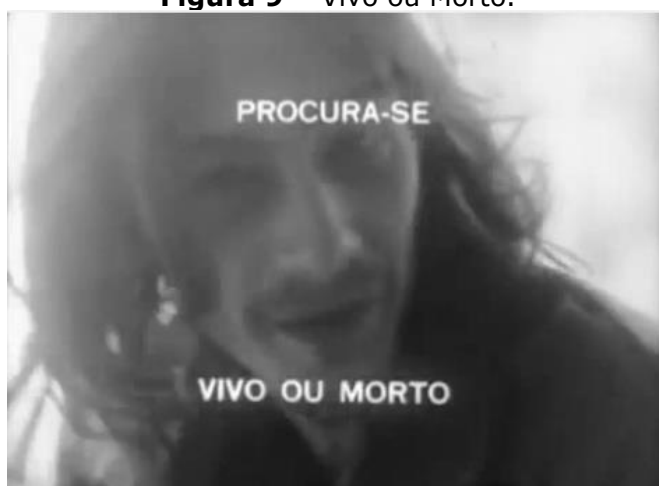


O filme, como já dito anteriormente, é uma rica fonte histórica que contém o reflexo das inquietações do diretor e as angústias pessoais de uma geração. O filme nos faz pensar a realidade do período através do exagero, característica dos filmes marginais, fazendo o espectador se sentir naquele espaço. O filme apresenta a noção de destino ou a falta dele. Ao apontar a arma para a própria cabeça, Lula está pronto para dar um ponto final as suas angústias, é um processo autodestrutivo associado ao sentimento de impotência.

Podemos relacionar isso com o fechamento político do regime militar que provocou um “desmoronamento” das ilusões reformistas nutridas durante a década de 60, vindas junto da sensação de incapacidade ou impossibilidade de uma ação política, estabelecendo um clima de terror e paranoia (RAMOS, 1987).

A última cena do filme é muito peculiar, Lula caminhando por um lugar claro, vazio e com a câmera posicionada de modo que parecesse um labirinto, e logo após, aparece os dizeres: “procura-se vivo ou morto” (Fig. 9). Dizeres muito parecidos com os que contêm em cartazes policiais e de procurados pela polícia, onde Lula se assume como um procurado, e o diretor reconhecendo o risco que assumiu ao fazer um filme agressivo e contra a Ditadura Civil-Militar.

Figura 9 – Vivo ou Morto.



Fonte: filme Meteorango Kid – O Herói Intergalático.



3 Considerações Finais

Num efeito de fecho, o documento fílmico produz uma riqueza de significação muito grande, ficando sob-responsabilidade do historiador, investigar a obra, a fim de compreender seus discursos/efeitos de sentidos produzidos. Nessa direção, do nosso ponto de vista, o filme significa, isto é, produz sentidos.

Tomar “Meteorango Kid” como objeto a ser analisado implicou em considerar sua espessura material, que é da ordem do cinematográfico. Isto é, ao descrever o material analisado, levamos às últimas consequências o exercício da descrição e interpretação de nosso material, sendo possível observar os modos parafrásticos de se significar pela narrativa cinematográfica.

Em face das condições de produção, percebemos que pela composição cinematográfica (som, imagem, voz, palavras, cenário, personagens...) também é possível dizer de outro modo, capturar o que escapa à formulação tão somente verbal. Temos em jogo, nesse espaço, outra formulação, pelo cinema – narratividade que reclama sentido –, memória e esquecimento que trabalham a incompletude da linguagem.

Tania Souza (1998, p. 3) propôs que “o trabalho de interpretação de imagem [...] vai pressupor também a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos”. Em “Meteorango”, não poderia ser diferente. Por meio da imagem cinematográfica, flagram-se modos de organização de determinadas hierarquias sociais e conflitos de classes. No filme, a divisão é trabalhada, aparece atada ao corpo da história, do social, do sujeito. Em relação aos personagens Lula e Zé Firmino, denunciam mazelas de uma sociedade que se organiza e está estruturada pela divisão de classes.

Outro movimento de análise, não menos importante, foi compreender o modo como a ironia e o sarcasmo constituem e comparecem na formulação cinematográfica de “Meteorango”. A câmera subjetiva, própria



do jogo cinematográfico, por vezes, coloca o espectador no lugar do ator, mostra pela ironia e pelo sarcasmo a incompreensão: “Vocês não querem entender. Não há nada para entender!”, diz o personagem Lula.

Incompreensão nesse momento é a “causa daquilo que falha”, que manca, que claudica do lado histórico. A ironia e o sarcasmo são formas de textualização da resistência frente ao que não se pôde compreender por toda uma geração, por todo um período de nossa história.

Nesse sentido, é possível afirmar que “Meteorango Kid” é uma obra que textualizou, trouxe para a cena cinematográfica, questões sociais do período em que foi produzido, a saber, as lutas e os protestos contra o estado de exceção que suprimiu direitos e liberdades individuais e coletivas, entre outros. Destacamos que a noção de narratividade cinematográfica foi fundamental para a elaboração de nosso percurso de análise.

Sabe-se que a arte foi uma das diversas formas de resistência contra a “Ditadura Civil-Militar”. Resgatar um pouco dessas memórias é, ao nosso ver, um gesto que vai na direção de contribuir para a compreensão do presente em que vivemos.

Referências

ADORNO. T. W. **Indústria Cultural e Sociedade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

BAUDRIALLAD, J. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d’Água, 1993.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Org.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. Disponível em: <https://dphgoiana.files.wordpress.com/2013/09/ciro-flamarion-cardoso-ronaldo-vainfas-dominios-da-histc3b3ria-pdfrev.pdf>.

CARMO, P. S. do. **Culturas da Rebeldia: a juventude em questão**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CHAUÍ, M. S. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.



FAUSTO, B. **História do Brasil**. 10. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

FERRO, M. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOBSBAWM, E. **A Era dos Extremos**. O breve século XX. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARIGHELLA, C. **Manual do Guerrilheiro Urbano**. [S.I.]: Sabotagem, 2003. Disponível em: <https://www.documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2015/08/carlos-marighella-manual-do-guerrilheiro-urbano.pdf>. Acesso em: 12 out. 2017.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: Princípios e Procedimento. São Paulo: Pontes, 2010.

ORLANDI, E. P. (Org.). **Instituição, relatos e lendas**: narratividade e individuação dos sujeitos. Pouso Alegre: Univás; Campinas: RG Editores, 2016.

PEREIRA, E. S. **Imagens a Margem**: Cinema Marginal e contracultura na Bahia (1968-1972). 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://slidex.tips/download/ednei-de-santana-pereira-imagens-a-margem-cinema-marginal-e-contracultura-na-bah>. Acesso em: 12 out. 2017.

PINTO, L. S. **O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Brasília: Ministério da Justiça – Secretaria Nacional de Justiça, 2006. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/textos/o_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf. Acesso em: 06 out. 2017.

RAMOS, F. **Cinema Marginal (1968-1972)**: A representação em seu limite. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

ROSZACK, T. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

SALLES, A. C.; COSTA, G. C. Recortes e(m) análise: no movimento da narratividade cinematográfica. **Revista Rua**, Campinas, v. 2, n. 22, p. 553-572, Nov. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8647949/14717>. Acesso em: 15 mar. 2018.



SOUZA, C. R. Os pioneiros do cinema brasileiro: Raízes do cinema brasileiro. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 20-37, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Souza.pdf. Acesso em: 06 out. 2017.

SOUZA, T. C. C. Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal. **C-legenda**, Niterói, n. 1, 1998. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36741/21317>. Acessado em: 01 nov. 2019.

XAVIER, I. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.