

**“PROCURA-SE METEORANGO KID VIVO OU MORTO”:
UM MAPA DA RESISTÊNCIA CONTRACULTURAL.**

*Rafael Mendonça Dias*¹

RESUMO

O artigo aborda como o filme Meteorango Kid, o herói intergalático (1969) apresenta um mapa da juventude contracultural baiana no contexto do AI-5, auge da repressão da ditadura civil-militar brasileira. Na tela, a experimentação do cinema de André Luiz Oliveira rompe com a narrativa tradicional ao apresentar novos modos de subjetivação estética e política. Surge a angústia de uma juventude “sem futuro” e que faz da “curtição” uma atitude típica da sua geração. O presente artigo também procura acompanhar os efeitos desse filme no presente, abrindo novos sentidos para aquela experiência.

PALAVRAS-CHAVE: *Meteorango Kid; cinema marginal; subjetividade; contracultura.*

¹ Psicólogo. Doutor em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense. Professor Adjunto do departamento de psicologia da Universidade Federal Fluminense, campus Atarrado, Volta Redonda.

**"WANTED METEORANGO KID DEAD OR ALIVE":
A MAP OF COUNTERCULTURAL RESISTANCE**

ABSTRACT

*This article discusses how the film *Meteorango Kid, o herói intergalático* (1969) presents a map of the youth Bahian counterculture in the context of AI-5, the height of repression of the Brazilian civil-military dictatorship. This is an experimental film by André Luiz Oliveira, which breaks with traditional narrative in a new mode of aesthetic and political subjectivation. The anguish of a youth "without a future" appears and makes "enjoying" an attitude typical of this generation. This article also seeks to follow the effects of the film in the present, opening new meanings for this experience.*

KEYWORDS: *Meteorango Kid, marginal cinema, subjectivity; counterculture*

INTRODUÇÃO

Meteorango Kid, o herói intergalático é um filme brasileiro de ficção, rodado em Salvador em 1969, dirigido por André Luiz Oliveira, então um jovem de 21 anos. As suas imagens retratam o cenário contracultural da Bahia e as experiências dos jovens "sem futuro" diante do terrorismo de estado aberto pela ditadura civil-miliar. A radicalidade do filme está ligada à postura de toda uma geração.

Além da violência da ditadura, as cenas de *Meteorango Kid* apresentam as andanças de jovens pelas ruas da cidade, revelando aspectos pitorescos de uma Salvador que hoje só resta em fragmentos. O presente artigo traça com *Meteorango Kid* uma cartografia da experiência da curtição (curtir adoidado) na passagem dos anos 60 para 70, apontando para novos modos de resistência, muitas vezes dilacerantes, abertos pelas estratégias estéticas da Tropicália e do cinema marginal.

Na obra cinematográfica podemos ver as peripécias de Lula “Bom Cabelo”,² um jovem da classe média baiana que sonha fazer cinema. As “viagens” de Lula são apresentadas pela verve *underground* através do excesso, e de um estilo que vai da paródia à melancolia, sem fazer concessões para o bom gosto do espectador. Atitude radical que leva até o limite da representação cinematográfica (RAMOS, 1987).

A experiência do fechamento político e existencial da juventude no contexto do AI-5 no *Bandido da Luz Vermelha*, personagem de Rogério Sganzerla, que diz: “Sozinho é ridículo, a gente não pode fazer nada. Meu negócio era o poder. Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba.” (SGANZERLA, 1968).

Em *Meteorango Kid*, no final do filme uma voz em *off* diz: “[...] é só uma questão de desordem, e a gente não entende mais nada.” Ou então, como aparece numa cartela no fim do mesmo filme sobre o rosto de Lula: “Procurado vivo ou morto” e logo após em sentido afirmativo: “Curti adoidado”.

Essas duas mensagens fazem referência, de um lado, aos cartazes que a ditadura espalhava na caça aos “terroristas”, e de outro, à experiência de desbunde, da “curtição” com as drogas, especialmente a maconha.

² André Luiz começa o filme com a seguinte dedicatória: “Aliás... este filme é dedicado a meu cabelo.” O cabelo longo e rebelde era naquela época a imagem mais evidente da contestação da juventude.

O “curti adoidado” qualifica a intensidade e de que tipo de experiência se trata. A loucura emerge como modo intenso de experimentar³ aquilo que não pode ser codificado e interpretado por lógicas dominantes e preestabelecidas. A intensidade da loucura e das drogas atravessa a experiência vivida por essa geração.⁴

Bondía (2002, p.28) confirma esse componente desestabilizador e singular da experiência, “posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer.” É por isso que essa experimentação não dá garantias prévias. O que se passa com os personagens dá acesso a uma intensidade louca, transbordante, muitas vezes, dilacerante.

Estamos diante de uma política de resistência contracultural onde as “drogas” são, ao mesmo tempo, potência subjetivadora de novos territórios existenciais e também encontro disruptivo à maneira de um niilismo ativo⁵ (NIETZSCHE, 1999). O niilismo ativo do personagem de Lula é a afirmação das forças destrutivas que só podem ser entendidas como recusa do moralismo político e familiar reinante. Os jovens estavam rompendo com os valores hegemônicos, com seus pais, e deixavam suas casas para entrar em contato com o desconhecido. A crítica aos valores “caretas” e burgueses surge como a possibilidade de afirmar novos territórios estéticos, políticos e existenciais.

Os valores comportam neles mesmos a possibilidade da sua transvaloração. A vontade de nada expressa pela atitude pós-utópica de *Meteorango* é ainda a afirmação da vontade e por isso não pode ser confundida com impotência ou um nada de vontade.

Uma crítica de José Carlos Avellar, com o título “*Tocar fogo neste apartamento*” publicada em 1972 no *Jornal do Brasil*, estabelece uma conexão entre o que se passa em *Meteorango Kid* e a música *Você não entende Nada* de Caetano

3 Regina Benevides de Barros defende com Guattari que: “Experimentar é pontuar as cadeias discursivas em ruptura de sentido, é perguntar sobre que tipo de linhas (sedentária, nômades, de fuga) estão compondo aquele território existencial, é repensar as modelizações subjetivas em curso, avaliando-as a partir da sua eficácia estético-existencial.” (BARROS, 2009, p.300).

4 O tema da loucura e os efeitos da contracultura insiste na obra de André Luiz Oliveira. A continuação de *Meteorango Kid* é *Louco por Cinema* (1997).

5 Consideramos que o niilismo ativo apontado em *Meteorango Kid* permite pensar o cinema como um modo de intensificação da vida e transvaloração dos valores caretas.

Veloso. Avellar aponta que: “Meteorango quer cair fora e fala entre outras coisas pela música de Caetano, ponto de referência que ia embora da Bahia na época em que o filme estava sendo feito, 1969”. O crítico cita nessa passagem a canção *Empty Boat* que aparece na cena final do filme. Já *Você não entende Nada*, que é posterior ao filme, diz: “você não tá entendendo quase nada do que eu digo”.

Já o personagem Lula afirma “Vocês querem entender, mas não há nada para entender, estar vivo ou estar morto dá na mesma”. Avellar indica que a revolta expressa em *Meteorango* é desarticulada e por isso só pode ser sentida, pois está além de todo entendimento. A atitude visa criar uma nova sensibilidade e para isso é preciso “tocar fogo neste apartamento”. Essa prática iconoclasta da contracultura foi considerada como irracional e inconsequente tanto pelos censores quanto por parte da esquerda mais tradicional. De forma frequente a esquerda armada associou a contracultura ao escapismo diante dos problemas políticos fundamentais que o país vivia em plena ditadura civil-militar. (DELMANTO, 2013).

No entanto, vemos que no filme a questão política ganha uma nova gramática, uma atitude minoritária ao politizar aquilo que não entra no plano da preocupação com o “projeto de nação”. Assim, a câmera focaliza a dimensão microfísica desse “estranho familiar”, onde aparecem as questões da sexualidade, especialmente na indefinição sexual do personagem Duda, das drogas, da família como uma estratégia de evidenciar o absurdo da moralidade dominante. A crítica dessa geração se endereça à “camisa-de-força moral imposta pela família patriarcal tradicional, que tentava (e ainda tenta) impedir o jovem livre de conhecer e julgar o mundo e a vida” (MACIEL, 1996, p.217). O filme de André Luiz, de certo modo, aponta também para os limites da experiência *hippie* e a ideia de “paz e amor” que será substituída, em meados dos anos 1970, pelo grito *punk: no future*.

O momento político e estético é dramatizado no filme, nas cenas em que Lula e seus amigos perambulam pela cidade de Salvador. Quando uma pessoa que encontra o grupo de amigos na rua quer saber se a linha política de Lula é “chinesa ou soviética”, o seu amigo ‘Caveira’⁶ desvia-se das identidades políticas esperadas, ao dizer que o amigo foi “ex-direita alegre, esquerda radical, marxista, leninista, liberal, atualmente Lula, rótulo não identificado, funda a cuca meu filho”.

⁶ Personagem de *Meteorango Kid* vivido pelo ator Manuel Costa Júnior, apelidado de Caveirinha, devido a sua extrema magreza, e que protagonizou o filme marginal, rodado em Salvador, *Caveira: My Friend* (1970) de Álvaro Guimarães.

Esse momento do filme evidencia a presença do discurso ideológico e a experiência da politização dentro de estruturas clandestinas de esquerda. O desinteresse pelos embates políticos da sua época fica evidente quando Lula lê uma revista em quadrinhos durante uma assembleia estudantil onde se pode ler uma faixa “Itapuã é o caminho”. A praia de Itapuã era o refúgio dos jovens desbundados, considerados alienados pelos militantes sérios.

O catálogo de tendências políticas contraditórias apresentadas por Caveira vai da inusual categoria de “ex-direita alegre” ao engajamento tradicional de esquerda, até o momento em que é afirmada a sua singularidade transgressora – “atualmente Lula, rótulo não identificado [...]”.

A ação de deboche desencadeada a esse tipo de mapeamento político é direcionada também àqueles que buscam imitar os seus ídolos. Por isso, os amigos (Lula, Caveira e Zé Veneno) riem das intenções artísticas de um rapaz apelidado, sarcasticamente, de ‘Kleber Rocha’, “o papo mais manjado da Bahia”, que conta da sua ida ao Rio de Janeiro para trabalhar como assistente do já famoso cineasta Glauber Rocha.

A linguagem cinematográfica em *Meteorango* se une à música dos Novos Baianos, revelando uma paisagem política de parte da juventude brasileira, que nesse momento se lançam a um “combate nas trevas” (GORENDER, 1987), seja pela via da luta armada, seja por formas de resistência que se organizaram na experimentação contracultural. O movimento tropicalista é influência forte do filme e isso fica evidente logo na primeira cena onde guitarras dissonantes anunciam um cristo tropical.

UM ANTI-ÉDIPO TROPICAL?

Lula aparece na abertura do filme como um Cristo (tropicalista), que desce de um coqueiro e pula numa cruz.⁷ Imagem de desassossego pontuada por um som estridente das guitarras. Tudo parece estar fora do lugar, nessa cena aflitiva, sendo o anúncio do que virá a seguir.

Sobre o processo de criação vivenciado naqueles anos e a radicalidade de *Meteorango*, o diretor em debate realizado no departamento de Psicologia da UFF em

⁷ André Luiz aplica na imagem o recurso do *reverse* intensificando ainda mais o *nonsense* da cena.

2012 comenta: “[...] somos capazes de radicalidades das quais desconhecemos de nós mesmos, talvez essa seja a grande mensagem de Meteorango.”

Para André Luiz a radicalidade dessa obra audiovisual está ligada à possibilidade de experimentação criativa que também traz os riscos para a cena. Ele mesmo diz: “estar disponível sempre com a bandeira do risco, porque sem risco não é possível criar.” A radicalidade é uma marca de *Meteorango*. André Luiz indica que o procedimento durante as filmagens era acolher as forças que surgem e tomam conta da experiência.⁸

A dimensão experimental e coletiva do filme não é uma ação individual, pois está ligada à postura de toda uma geração. Contudo, essa radicalidade foi identificada pela censura oficial. O filme foi exibido em 1969 no festival de Brasília e depois proibido até o final de 1970. Os censores só liberaram a exibição da obra com a inclusão de uma frase que abria e fechava o filme: “Todos nós carregamos uma cruz, herança do calvário e nos crucificamos nela”.

Foi o pai de André Luiz quem conseguiu liberar o filme, depois de muitas viagens a Brasília, e somente depois da inclusão dessa frase de cunho religioso.⁹ Segundo André Luiz, essa ação da censura visava desacreditar o diretor, fazendo crer que aquela era a obra de um “maluco”.

Sobre a questão da censura, Simões revela os pareceres dos censores a propósito de *Meteorango*. “Para Constâncio Montebello, ‘a película focaliza o que seria um *hippie* brasileiro e seus companheiros mais chegados, inclusive maconheiros. Totalmente alheio às convenções sociais, imoral, inconsequente, e outros adjetivos [...]’ (1999, p.136). Para o censor o principal personagem (Lula) é alguém que não merece ser imitado.

Já outro censor considera em seu parecer que Lula é um “duende herético, irreverente e arbitrário”. Ele diz sobre a cena inicial e a missão do personagem: “surge esotericamente descendo de um coqueiro – simbolizando um Cristo Tropical em missão niilista, para destruir o arcabouço ético da sociedade.” (Idem).

A censura, que hoje nos faz rir, fez estragos no cinema brasileiro. O que se vivia era a intensificação da experiência com todos os perigos e riscos que elas

⁸ A cena de abertura com o personagem Lula na cruz não estava prevista no roteiro e foi proposta quando a equipe passava pelo local durante as filmagens.

⁹ Décadas depois o pai de André Luiz revelou que a ideia do texto partiu dele como última alternativa para convencer os censores a liberar o filme.

comportavam. O ambiente de violência e censura estava no ar e os riscos eram assumidos de maneira ativa, seja pela resistência da esquerda armada, com o lema “ousar lutar, ousar vencer”, seja no “curtir adoidado” que exprimia a insígnia contracultural.

Em *Meteorango* as fraturas subjetivas e políticas avançam para o presente, através de uma linha que transmite o desejo e a confusão instalados em um dia da vida de um jovem “imoral”. A trilha sonora do *Meteorango* faz referência direta aos movimentos musicais de sua época, o rock psicodélico e a Tropicália. Podemos ver através de músicas e fotos referências a Gil e Caetano, que no momento da realização desse filme foram forçados ao exílio, assim como o surgimento dos Novos Baianos com várias de suas canções compondo a atmosfera do filme.

Os Novos Baianos entraram em estúdio pela primeira vez para fazer a trilha sonora de *Meteorango*. A música *Colégio de Aplicação*, presente no filme, diz: “a geração em busca, nem o bem, nem o mal” (Galvão e Moraes Moreira, 1970).

André Luiz estava sintonizado com o que acontecia ao seu redor, fazendo diversas citações políticas e da cultura *pop* em um caleidoscópio de referências. Um sócio de Jimi Hendrix aparece solando uma guitarra de brinquedo no meio de um enfrentamento de piratas e nessa cena também surge Antônio das Mortes, personagem de Glauber Rocha.

Inicialmente o nome do filme de André Luiz seria *O mais cruel dos dias*, evidenciando o tormento que atravessava o seu personagem. O diretor mudou o nome de última hora por causa da música de Tuzé de Abreu (1969) que diz: “*Meteorango Kid* que decidiu curtir a vida que Deus lhe deu / *Meteorango* hoje sou eu.”

O AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968, encerra a década de 60 e suas promessas iniciais de engajamento coletivo para a transformação do país. A aspereza daquele momento histórico se intromete no quadro do cineasta e de toda a geração de 69. Ainda sob o impacto da cena inicial, aparece um policial fardado que algema alguém na rua e desembainha seu cassetete. Lula desperta e sai de casa e a matéria onírica ganha contornos reais quando um jovem preso é arrastado rua abaixo. Lula segue seu caminho como se nada tivesse acontecido. Alguma coisa passa ao largo na cena e o personagem principal não se dá conta desse fato. A imagem, no entanto, retém e denuncia a repressão política.

O filme revela o modo pelo qual a ditadura cerceava as opções existenciais da juventude, que se jogava na luta armada contra a ditadura e viviam o “desbunde”.

Lula vivencia essa experiência através do engajamento no cinema, a “curtição” com as drogas e o tormento no espaço familiar.

Surtem também imagens do espaço urbano de Salvador. Lá está o Teatro Castro Alves no lançamento imaginário do filme de Lula: “Tarzan e as Bananas de Ouro”, a Av. Sete de Setembro, Carlos Gomes, a Ladeira do Sodré, Rua Chile e o Pelourinho, onde transita no filme de André Luiz um jovem vampiro atrapalhado. Além da Baía de Todos os Santos, que serve de cenário para uma fantástica batalha de piratas ao som da música dos Novos Baianos, *Sugesta Geral*.¹⁰

Os personagens deambulam pela cidade e, com eles, passeando pelas ruas de Salvador, sentimos que ela “é sempre outra cidade velha” (VELOSO, 1978). Podemos ver também que até mesmo os corpos daquele tempo são outros, muito diferentes dos atuais. Corpos muito magros, curtidos em altas dosagens de maconha e macrobiótica.

O Estado, a família, a indústria cultural, a “juventude sem futuro” e a experiências com as drogas compõem o cenário polifônico. A família e os militares são denunciadas como duas instituições complementares que primam pela ordem e o progresso da nação. *Meteorango Kid* apresenta um desfile de personagens marginais que são anti-heróis, ou mesmo, anti-édipos.

O personagem de Lula, afinado com a estética da Tropicália, desafia o ambiente careta das “pessoas da sala de jantar, ocupadas em nascer e morrer” (VELOSO e GIL, 1968), ao oferecer, sugestivamente, um cigarro de maconha ao pai. Essa postura de transgressão e escárnio pode ser tomada a partir de um desmonte das relações edipianas.

Theodore Roszak comenta sobre a eclosão da contracultura nos EUA com uma forte dose de ironia: “Assim, através de uma dialética que Marx, jamais poderia ter imaginado, a América tecnocrática produz um elemento potencialmente revolucionário entre a sua própria juventude. Em lugar de descobrir seu inimigo de classes em suas fábricas, a burguesia enfrenta-o na sala de jantar.” (1972, p.44-45).

¹⁰ *Mesmo que não dê em nada, quero seus lábios abertos, Numa sugesta geral / Falem, sempre falem, Profeta da era total / Tragam sempre o surpreendente, Lancem a dívida em semente, No aniversário das letras, Um presente da pesada, Um ano de palavras [...]* (GALVÃO e MORAES, 1969).

Lula causa alvoroço em sua família burguesa, transforma-se em “Batmãe”¹¹ para “matar” a mãe. Toda essa cena é um devaneio em meio a uma viagem de maconha. O filme afirma a potência criativa e onírica de um dia viajante.

O personagem principal do filme escapa do ambiente familiar e o cerco da triangulação edípica, pois sempre acontece algum agenciamento que aponta um fora ao espaço privado. Como marca Avellar no seu texto, Lula tenta dar o fora (*drop out*).

Meteorango é contemporâneo às questões abordadas em *O anti-Édipo* (1972), de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A estética marginal estiliza o modelo da representação e aposta num cinema de invenção. Já Deleuze e Guattari fazem uma crítica da psicanálise e da sua concepção do inconsciente como teatro de representação. Eles propõem um inconsciente que é coextensivo ao campo social.

Deleuze (2007) afirma que o cinema político moderno rompe as fronteiras entre a esfera privada (família, casal, o próprio indivíduo) e a política. O filósofo toma essa noção de Kafka e das considerações que ele faz das diferenças entre as literaturas “maiores” (nações dominantes, línguas hegemônicas) e das “menores” (países dominados, línguas periféricas). Segundo Deleuze a partir de Kafka “é nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político. (DELEUZE, 2007, p.262).

Também desse ponto de vista *Meteorango* vincula-se a uma cinematografia “minoritária” ou “marginalizada”, diante das cinematografias dominantes e de seus circuitos e fórmulas estabelecidas de produção e distribuição no mercado. A característica marginal de *Meteorango* o faz assumir uma atitude de resistência política.

Não por acaso, André Luiz Oliveira, neste que é o seu primeiro filme longametragem, aborda as dificuldades de conseguir fazer um filme sem cair no “canto de sereia” e nas receitas de sucesso de um velho produtor do cinema nacional. Tal produtor experiente esclarece a Lula como agradar o espectador: “bota mulher nua, tiro como o diabo, porrada, muito peito, muita bunda e pronto, é assim que se ganha dinheiro com cinema, meu filho. Esse negócio de fazer filme de arte todo complicado é pura besteira.”

¹¹ O super-herói Batmãe encarnado por Lula pode ser lida também como uma referência à música Bat macumba do LP *Tropicália ou Panis et Circencis* de 1968, que é o álbum-manifesto do Tropicalismo.

“CURTI ADOIDADO”

Algumas cenas de *Meteorango Kid* apresentam de modo mais direto e exemplar a relação da juventude com as “drogas” e criam um mapa do seu trânsito pela cidade, o que revela uma paisagem cheia de interferências e encontros. Em uma dessas cenas, os amigos, Lula, Zé Veneno e Caveira, descem a ladeira do Sodré, no centro de Salvador, e seguem para um apartamento, onde acontece, então, uma longa cena da maconha.

Na cena Caveira enrola tranquilamente um baseado sob o olhar atento dos amigos, fuma e “passa a bola” ao som de *Assim Falava Zarathustra* de Richard Strauss, em uma menção direta ao filme *2001: Uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrick.¹² Lula e seus amigos fazem a seu modo uma “viagem espacial”, que é desestabilizadora. Nessa cena Zé Veneno começa uma discussão sobre o futuro com Caveira que responde de modo avacalhado. A câmera mostra Caveira e Lula que riem de modo descontrolado até que Caveira ressalta em meio às risadas: “Que loucura”. A menção à loucura surge em várias cenas de *Meteorango*. Essa cena é a mais significativa do modo como essa questão aparece e ganha contornos violentos e cruéis como veremos a seguir.

Aqui destacaremos uma sequência do filme que nos dá uma ideia da complexidade de elementos abordados. Os três amigos, depois de fumar, realizam a seguinte conversa iniciada por Zé Veneno que lamenta estar sem rumo. Na sequência sabemos a razão da *bad trip*. Ele foi cassado da universidade, provavelmente pelo seu engajamento político. O personagem deixa claro: “Eles tanto fizeram que conseguiram me cassar. Dez anos sem estudar. Dez anos de maconha. Dez anos marginal.”¹³

No mesmo diálogo, Caveira questiona o amigo e as suas considerações que destoam do clima de viagem pretendido com a maconha: “Como é que pode? Sai dessa, rapaz. Corta esse papo diante do divino mato [...]”. Lula e Caveira queimam o “futuro” do amigo dentro do apartamento. A cena é a mais forte e tormentosa do filme e revela a negação de qualquer pretensão utópica ou redentora em relação ao futuro.

¹²Essa música também faz parte da trilha sonora de *2001: Uma odisséia no espaço* dirigido por Stanley Kubrick em 1968.

¹³ Esse diálogo mais explicitamente político sobre a cassação do personagem e sua condição marginal foi objeto de censura para o Festival de Brasília de 1969. (SIMÕES, 1999, p.135).

Após diversas situações fantásticas e delirantes, Lula retorna sozinho para a sua casa ao som da música *Empty Boat* de Caetano Veloso gravada em 1969.¹⁴ Essa música dá o tom da tristeza vivida pelo personagem. “*Oh my boat is empty / Yes, my heart is empty / [...] From the ocean to the bay / Oh, the sand is clean / Oh, my mind is clean*” [Oh meu barco está vazio / sim, meu coração está vazio / Do oceano à baía / a areia está limpa / minha mente está limpa]” (VELOSO, 1969, *tradução nossa*).

Lula chega à sua casa e depara-se com uma festa surpresa organizada pela família e amigos. A casa está cheia de gente e todos o saúdam. Lula está atormentado com a situação e a câmera, nesse momento, toma a posição subjetiva dele. Todos o cercam efusivos e riem, batem palmas. É o dia do seu aniversário.

O jovem busca desvencilhar-se dos convidados que o cercam. Sua mãe tenta empurrar-lhe um presente. Agora sentado em uma poltrona, contrariado, o pai e a mãe estão à sua volta e fazem carinhos como se ele fosse uma criança. O plano abre mostrando os convidados diante de um Lula desolado.

Acontece um corte e agora Lula está agonizante na mesma cruz do início do filme. Ele desprende-se da cruz, segue cambaleando e sobe no coqueiro. Ocorre um novo corte e Lula agora está no canto superior esquerdo da tela quase de ponta à cabeça. A posição da câmera produz um efeito de descentramento e vertigem. Aparece então uma frase que toma todo o canto direito: “Que será de mim, de minha vida. Que importa?”. Tudo parece estar fora de lugar. Surge um novo cartaz: “Lasquei o corpo de carne e sangue / é outro mundo [...] e outro mambo / a face oculta da terra”.

O personagem surge em primeiro plano desfocado, gesticula e parece conversar com alguém fora do plano, não ouvimos o que ele diz, só um som agudo de um alarme cortante. Lula parece um louco que fala e gesticula sem parar. O foco é recuperado e podemos ver seu rosto e o texto “Procura-se vivo ou morto” aparece como se emoldurasse uma foto em movimento de Lula. A luz se apaga e só vemos a silhueta do seu rosto quando aparece a última afirmação do filme com o texto: “Curti adoidado”.

¹⁴ O próprio autor da letra diz que: “É uma canção muito sincera [...] Mas eu ali estava dizendo para o mundo que eu estava vazio. E era exatamente o que sentia. E, o que é mais importante, a melodia e o som das palavras reproduzem exatamente como eu o sentia, recriam o clima em que me encontrava então: *'From to stern to the bow/ O, my boat is empty/ O, my mind is empty/ From the who to the how'*” (VELOSO, 2008, p.427).

CINEMA E SUBJETIVIDADE

Os embates políticos da época atravessavam também as propostas estéticas, temática e da linguagem cinematográfica. No cinema brasileiro dos anos 60/70 essa questão aparece no modo como o Cinema Novo e o cinema marginal fazem a disputa no campo cultural. Os temas abordados e o modo de apresentá-los nas obras audiovisuais evidenciam uma proposta estética, onde os aspectos subjetivos que compõem os personagens são permeados pela política.

Essas diferenças têm a ver também com as estratégias políticas e de produção de subjetividade adotadas. Enquanto o Cinema Novo está voltado para o projeto de nação e o processo revolucionário e, posteriormente, o desengano e o transe imposto pelo golpe, o cinema marginal aposta em uma estratégia micropolítica e a narrativa fragmentária no limite da representação, sem qualquer traço totalizador, que insere no seu campo de problematização novas questões políticas.

No cinema marginal, emerge, então, a relação com as drogas, a questão da sexualidade, a família, a relação com o corpo, das minorias e outros temas que politizam o cotidiano.

Ismail Xavier (2012) considera que o cinema de Glauber Rocha e de Rogério Sganzerla refletem, cada um a seu modo, a posição periférica do país e os impasses da falência do projeto revolucionário. Segundo Xavier, o filme de Sganzerla realiza uma filiação com a estratégia narrativa de Orson Welles:

O bandido desliza em sua figuração da crise; sua opção é a agilidade, a fluência que multiplica imagens, referências. Não por acaso, tal proliferação envolve Orson Welles, matriz desse jogo de estilizar a identidade, mestre das parábolas em que a crise não resolvida, o enigma insondável, se transformam em prazer de simulação, vertigem bem-vinda de um jogo de aparências que esvazia o conteúdo substancial do EU como ilusão (XAVIER, 2012, pp.162-163).

O bandido desenvolve uma linguagem cinematográfica em que fica evidente o dado da multiplicação das vozes a partir da construção de um mosaico de perspectivas (XAVIER, 2012). Essa estratégia também pode ser encontrada em *Meteorango Kid*, onde o narrador multiplica as suas máscaras e confronta a sua voz com outras vozes e sons de modo a instaurar uma polifonia, onde as interferências ao que diz o personagem principal aparecem em várias cenas, inclusive com o diálogo constante

do personagem com o espectador. Em uma delas, Lula olha para a câmera diretamente, dá um tapa nela e diz: “tira essa merda daqui.”

O discurso fragmentário do *bandido* e o recurso da voz em *off* funciona “como instância criadora de um cotejo de pontos de vista” (XAVIER, 2012, p.167). A estética transgressora de Sganzerla e de André Luiz não faz concessões morais e afirma-se em toda a sua precariedade e na estratégia de “avacalhação de si mesmo” que afasta qualquer traço heroico. A subjetividade produzida no cinema marginal apela para a saturação, o aberrante e comporta o descentramento.

O essencial é fazer o valor marginal assumir uma postura exibicionista, recuperar a sua diferença numa paródia à condição subalterna, compor a caricatura da identidade construída pelo Outro, tornando-se cafona exatamente por ostentar essa estética. Essas são operações que, assumidas *in extremis*, definem a estratégia de assimilação do fracasso e da impotência por meio da avacalhação de si mesmo, que desconcerta: afinal, assinala a sobrevivência, insistência, ostentação de vida que não reivindica gestos corretos (XAVIER, 2012, p.169).

Desse modo, o cinema marginal faz ao mesmo tempo uma crítica ao poder e também ao engajamento materializado pela figura do intelectual sério que seria o guia e a consciência da sociedade explorada. Como Ismail Xavier diz: “O bandido debocha da norma, paródia dirigida ao poder e, simultaneamente, ao intelectual sério, militante, que procura a autoridade moral e quer ser a consciência salvadora da sociedade.” (*Ibidem*).

Essa crítica ao papel do intelectual como um portador da verdade e da consciência de uma sociedade também pode ser vista em um diálogo entre Foucault e Deleuze de 1972. Foucault (2005, p.71) observa que o papel do intelectual não seria “[...] dizer a verdade muda de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do ‘discurso’.”

Outra questão política que nos parece interessante é a subjetividade que emerge nos filmes no cinema marginal. No filme de Sganzerla, o *bandido* responde a uma crise de identidade com a repetição da pergunta: “Quem sou eu?” Com a utilização de uma valise onde se pode ler a palavra EU. Sobre essa questão, Xavier (2012, p.176) marca que: “acontece uma contaminação recíproca do público e do privado, na figuração figurada no EU-valise.”

A estratégia é de descentramento do sujeito do discurso e da narração que surge a partir de várias perspectivas que não se unificam em um personagem e na sua transparência. Como se pode ver nessa afirmação de Xavier (2012, p.183): “o descentramento é radical e o cineasta aposta na força reveladora de um discurso cujo horizonte é a expressão de um auto-estranhamento (quem sou eu?)”.

Em *Meteorango* esse estranhamento também está muito presente, pois como o próprio personagem diz: “não há nada o que entender”. O filme, com sua narrativa rarefeita, apresenta uma profusão de pontos de vista. Embora a experiência de Lula nos guie, o personagem não tem uma identidade fechada, pois ele transforma-se ao longo do filme em outros. É Meteorango Kid, Jesus Cristo, um cineasta iniciante, o Batmãe, um pirata, Tarzan, Lula Bom-Cabelo, “objeto não-identificado”, as máscaras sucedem-se.

A inserção de músicas e discursos de Caetano, Gil e os Novos Baianos funcionam também como fonte de narração do filme e da geração. A narração de *Meteorango* é uma sinfonia dissonante de referências. É polissêmica, precisa de um coletivo para expressar-se. Ali aparecem a geração de 69 e todas as suas agonias e potencialidades.

Um exemplo claro desse lugar esquivo da narração, aparece com a inserção de signos, textos que aparecem entre as cenas ou em cima das imagens. Em um deles, como já dito, está “curti adoidado” e em outro “procurado vivo ou morto”. Está claro que “procurado vivo ou morto” é a palavra de ordem do estado de exceção, mas quem anuncia o “curti adoidado”? Numa primeira leitura se pode dizer que é o personagem de Lula, mas ele não está sozinho. O curtir adoidado é um *agenciamento coletivo de enunciação* entre Lula, Meteorango Kid, André Luiz e sua geração (GUATTARI, 2006).

Esse agenciamento coletivo pode ser visto quando André Luiz, no meio de uma “viagem” de ácido lisérgico, concebe uma das frases que surgem no final do filme. Ele mesmo conta em seu livro *Louco por Cinema*:

Foi durante essa “viagem de ácido” com Lula, Antônio Luiz Martins, ator de Meteorango Kid, meu primeiro longa-metragem que, na rua da Passagem, em Botafogo, no Rio de Janeiro, cunhei a frase escrita no final do filme: Lasquei o corpo de carne e sangue: é outro mundo, é outro mambo, a face oculta da Terra. (OLIVEIRA, 1997, p.7).

A questão da narrativa do cinema marginal e o seu procedimento estético e político se desdobra também nas experiências com as drogas. André Luiz escreve um relato sobre a primeira experiência com o LSD, da qual emerge a memória de um “bloco de infância”.¹⁵ Ele observa: “[...] vi claramente com todos os meus sentidos que durante toda a minha infância sempre tivera razão. De fato, o mundo não era só como apresentado pelos adultos” (OLIVEIRA, 1997, p.18).

A partir desse “devir-criança”, outros modos de perceber o mundo aparecem com novas camadas de significados. As imagens da descrição são bastante sugestivas dessas novas perspectivas.

Vi muitos mundos simultâneos e nada era definitivamente real. Tudo relativo e acontecendo de várias formas, dependendo do ângulo que eu olhasse. Fiquei deslumbrado com essa multiplicidade de visões da mesma coisa. (OLIVEIRA, 1997, p.18).

Esse procedimento subjetivo e perspectivista de descentramento do eu e de imersão coletiva na experiência também aparece no filme. Dessa maneira, André Luiz articula experiência e narrativa. Essas experiências indicam a relação dessa prática com a produção de uma estética e uma política da percepção que remetem direta ou indiretamente às imagens do cinema e a presença de um coletivo.

Meteorango questiona os valores dominantes para pensar outras formas de perceber o mundo. Isso, no entanto, não é algo tranquilizador, pois a frase que ele concebe como síntese da sua experiência e da sua geração evidenciada na frase: “Lasquei o corpo de carne e sangue” (OLIVEIRA, 1997, p.18).

Dessa forma, vemos que a questão da curtição apela para a dimensão criativa associada à inventividade da criança (Kid) e o seu modo de perceber o mundo, mas que não se desata da possibilidade dilacerante da violência e da loucura.

A música *Revendendo amigos*, lançada no ano de 1972 em um álbum homônimo, de Jards Macalé e Waly Salomão também cita a expressão “curtir” que tem ressonâncias com o que aparece em *Meteorango*.

A letra diz o seguinte: “Se me der na veneta eu vou / Se me der na veneta eu mato / Se me der na veneta eu morro / E volto pra curtir” (MACALÉ e SALOMÃO,

¹⁵ “Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, ou devir-criança, à lembrança da infância: ‘uma’ criança molecular é produzida... ‘uma’ criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança, ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta ambos – contrariamente da criança que fomos da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro.” (DELEUZE e GUATTARI, 2007c, p.92).

1972). Em *Meteorango*, Lula afirma que matar ou não matar é uma questão de escolha. E os Novos Baianos confirmam na sua música que “A vida e a morte calçam igual. A geração em busca nem do bem e do mal” (MORAES e GALVÃO, 1969).

Existe aqui uma relação da intensidade do curtir com algo que se dá como experiência-limite entre a vida e a morte. O curtir aparece como uma atitude de resistência e desmonte diante do determinado e controlado. A atitude ética de resistência abre espaços de indeterminações que favorecem “a potência de escolher para além de qualquer medida, agindo igualmente na desmedida e proporcionando um meio criador de novos modos de existência.” (MACIEL JR., 2005, p.61). O tema da curtição parece voltar de várias formas no cinema e na música, sendo um agenciamento coletivo de enunciação de uma época.

PROCURA-SE: METEORANGO HOJE...

A experiência criadora da geração de 69 está atada a uma linha de experimentação, pois nela se intensifica a potência de viver com todos os riscos, perigos e prazeres – existir na sua máxima potência. A experiência vital de *Meteorango Kid*, afirmada no lema “curti adoidado”, revela um protesto singular de toda uma geração. Essa afirmação de uma singularidade, no entanto, pode ser apropriada como palavra de ordem da sociedade do espetáculo, ao ser conjugada pelo imperativo do consumo. Assim, a experiência vital é esvaziada para massificá-la na forma de um *slogan* vazio, tendo sua forma publicitária conjugada na terceira pessoa do plural: “curtam adoidado”.

Hoje “curtir adoidado” se liga ao uso compulsivo das redes sociais. Curtir passa a ser um ato inócuo pela sua repetição, sem que ocorra uma experimentação daquilo que se curte. A força presente no termo “curtir” e os significados que tinha na experiência contracultural migrou, pouco a pouco, para o ambiente informacional e os seus novos modos de sociabilidade, o que de certa maneira evidencia os agenciamentos que o contemporâneo estabelece com o curtir.

Assim, o ato de curtir serve para estabelecer perfis de consumo.¹⁶ Por isso, diante dessas novas capturas é preciso estar atento para criar estratégias de resistência singulares.

A geração de 69 produziu em suas práticas políticas e estéticas a afirmação dos perigos que se colocavam no caminho. “É preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte / Atenção tudo é perigoso / tudo é divino maravilhoso” (VELOSO, 1969). Nesse sentido, para a experiência marginal é a própria noção de sagrado que precisa ser profanada (AGAMBEN, 2007). A tradição e o capitalismo fazem parte de um mesmo totem consagrado, erigido por hierarquias de valor. O filósofo italiano afirma que o sagrado é usado para separar as coisas da esfera do direito humano e profanar seria o ato que restitui aquilo que foi retirado do uso comum dos homens.

Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através da profanação. Entre usar e profanar parece haver uma relação especial que é importante esclarecer (AGAMBEN, 2007, p.65).

Agamben (2007) afirma que o uso comum é sequestrado pelo capitalismo, que busca criar algo improfanável. O uso comum dos homens é substituído pelo consumo e o fetiche da mercadoria e de imagens difundidas por uma “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1992). A esfera do consumo se realiza a partir da divisão das coisas do seu processo de produção, é onde o espetáculo se impõe contra os usos criativos e comuns.

Meteorango profana na perspectiva contracultural tudo o que é considerado sagrado na sua época (família, militares, engajamento político, símbolos do cinema novo, etc.). A profanação dos cânones faz com que André Luiz, nos seus filmes, abra a possibilidade do uso comum das coisas.¹⁷ Com essa atitude liberadora, o jovem André Luiz faz uma bricolagem da sua geração.

¹⁶ “De maneira crescente, a identificação do consumidor passa pelo seu perfil: uma série de dados sobre sua condição socioeconômica, seus hábitos e suas preferências de consumo, colhidas através de formulários de pesquisa e processados digitalmente, para serem armazenados em bancos de dados conectados em rede que serão acessados, vendidos, comprados e utilizados pelas empresas e suas estratégias de marketing. Desse modo, o consumidor passa a ser ele mesmo um produto à venda.” (SIBILIA, 2002, p.34).

¹⁷ O próprio uso frenético do zoom na cena inicial de *Meteorango Kid* é um desafio a um cânone cinematográfico da sua época.

A profanação dos dispositivos generalizados de controle – com a restituição dos usos comuns – é um procedimento político. Essa intervenção política se faz ao mesmo tempo no nível dos processos de subjetivação e nos dispositivos de vigilância para abrir passagem no contemporâneo nisso que há de ingovernável (AGAMBEN, 2007).¹⁸

Sobre a importância desse procedimento político, a um só tempo ético e estético, Agamben (2007, p.79) afirma: “A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem”.

Meteorango Kid, ao nos apresentar os desejos e os tormentos de uma geração, oferece uma cartografia das estratégias de invenção e resistência, da curtição como intensidade experimental. Essas estratégias seguem vitais para as gerações que vem. O momento atual com seus contornos de exceção, ainda ecoam, quase 50 anos depois, um dia violento na vida de Lula.

¹⁸ “O cinema contemporâneo põe em cena, à sua maneira, essa era de televigilância.” (LYPOVETSKY e SERROY, 2009, p.269)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AVELLAR, José Carlos. **Tocar fogo neste apartamento**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1972
- BARROS, Regina. **Grupo; a afirmação de um simulacro**. 2ª Edição. Coleção Cartografias. Porto Alegre: SULINA/ Editora da UFRGS, 2009.
- BÓNDIA, J L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação. Jan-Abr. nº 19, 2002.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DELMANTO, J. **Camaradas caretas: drogas e esquerda no Brasil após 1961**. Disponível em: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2013_JulioDelmanto_VCorr.pdf. Acesso em: 04 dez. 2014.
- FOUCAULT, M. Os intelectuais e o poder. In: _____. **Microfísica do poder**. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005c.
- GALVÃO e MORAES, M. Outro mundo, outro mambo. **Novos Bahianos: É Ferro na Boneca**. RGE Discos. Rio de Janeiro, 1970. 1 LP.
- _____. Colégio de Aplicação. **Novos Bahianos: É Ferro na Boneca**. RGE Discos. Rio de Janeiro, 1970. 1 LP.
- _____. Sugesta Geral. Novos Baianos 1969. In: OLIVEIRA, Luiz. **Meteorango Kid: o herói intergaláctico**. Salvador. 1969.
- GORENDER, J. **Combate nas Trevas - A Esquerda Brasileira: das ilusões perdidas a luta armada**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GUIMARÃES, A. **Caveira My Friend**. Filme longa-metragem. Película, 1970.
- LYPOVETSKY e SERROY. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre, Sulina, 2009.
- MACALÉ, J. e SALOMÃO, W. **Revendando Amigos**. Álbum Revendo amigos. 1972. 1 LP.
- MACIEL JÚNIOR, A. **O problema da escolha e os impasses da clínica na era do biopoder**. In: MACIEL JÚNIOR, Auterives; Kupermann, Daniel; TEDESCO, Silvia (orgs.). Polifonias. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p.51-62.

MACIEL, Luis Carlos. **Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NAVARRO, Edgar. **Superoutro**. Filme. Salvador-BA. Programadora Brasil. Brasil, 2007. 1 DVD.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: Um escrito polêmico**. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, André Luiz. **Louco por cinema: arte é pouco para um coração ardente**. Brasília. Fundação Cultural do DF, 1997.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

ROZSAK, Theodore. **A contracultura – reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972

SGANZERLA, R. **O Bandido da Luz Vermelha**. Filme. São Paulo. 1968.

SIBILIA, P. **O Homem Pós-Orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SIMÕES, I. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora SESC, 1998.

VELOSO, C. *Empty Boat*. In: OLIVEIRA, Luiz. **Meteorango Kid: o herói intergalático**. Filme. Salvador, 1969.

_____. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Os mais doces Bárbaros. In: **Doces Bárbaros**. Rio de Janeiro. Warner music, 1978. 1CD.

VELOSO, C; GILBERTO, G. Panis et Cicercis. **Tropicália**. Polygram. 1968. 1 CD.

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

ANEXO

