

A potência da fome no cinema de ficção científica brasileiro: uma análise de “O anunciador – o homem das tormentas” (1970)¹

Carolina de Oliveira SILVA²

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o filme *O anunciador – o homem das tormentas* (1970) de Paulo Bastos Martins a partir de uma articulação com os manifestos *Eztetyka da fome* (1965) e *Eztetyka do Sonho* (1971) de Glauber Rocha, escrutinando a hipótese de que a carência da produção que envolve elementos como a fome e a irracionalidade, podem ajudar a explicar as potencialidades e as particularidades de um cinema de ficção científica no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Estética da fome; estética do sonho; ficção científica brasileira.

Deambulações necessárias para um primeiro passo

“É proibida a entrada de pessoas estranhas”. Assim, com uma placa que apresenta esses dizeres, tem início *O anunciador – o homem das tormentas* (1970) de Paulo Bastos Martins, filme que acessa o gênero da ficção científica com o personagem do homem misterioso (Carlos Moura), o anunciador do fim dos tempos, um extraterrestre perseguido por conta de seu discurso subversivo – narrativa propícia em um Brasil em que a ditadura militar já instalada pretendeu – e o fez – eliminar quem deambulava contra o Estado. Deambular, inclusive, é um dos verbos empregados por Jean-Claude Bernardet (2005) ao estabelecer pontos de contato entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, afirmando que os recortes refletem as polêmicas da época, mas que hoje lhe parecem ultrapassados.

Dessa perspectiva, as aproximações estéticas parecem construir uma ponte atravessada por um nevoeiro que, por vezes, revela a estrutura com mais nitidez, sendo capaz de promover semelhanças em detrimento de diferenças: a concepção do espaço cinematográfico teatralizado de câmera frontal, a fragmentação por meio da montagem e a deambulação atingida pela duração do plano. Sobre a deambulação, ponto no qual me firmo para pensar *O Anunciador*, já que a história apresenta um homem que percorre a cidade do interior de maneira incansável e proferindo seus recados.

O cinema da deambulação é uma criação dos anos 20 (vide *Limite*), e se tornou um traço estilístico do cinema dos anos 50-70 (Rossellini,

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas, e-mail: coralinacarol@gmail.com.

Nouvelle Vague, Antonioni). A deambulação foi retomada pelo Cinema Novo, desde *Porto das Caixas* e *Os cafajestes*, e pelo Cinema Marginal. Quando vários personagens deslocam-se um atrás do outro, forma-se um cortejo. Essa forma foi também apreciada nos anos 50-60: *Cinzas e diamantes*, *La dolce vita*, com ecos no cinema brasileiro, e *Fome de amor*, por exemplo, e evidentemente *Orgia*, filme de deambulação por excelência, em que o grupo vai se formando e organiza-se de modo paulatino num cortejo. (BERNARDET, 2005, np)

Deambular é uma ação fundamental de personagens ao experimentar a aproximação entre movimentos: *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, prevê um andar em que os sapatos machucam o pé; *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, faz da liberação do povo – Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães), uma corrida pelo sertão interminável em direção ao futuro, e *Matou a família e foi ao cinema* (1969) de Júlio Bressane, é o momento em que a fragmentação vai ser essencial para promover a deambulação em diferentes espaços – ainda que o plano sequência, mais raro, também apareça no filme. Ao demarcar um cortejo entre as obras de ficção científica (FC) que se constituem na deambulação como força motriz de suas histórias (uma busca constante por algo do futuro ou uma fuga do passado), recordo: *Brasil ano 2000* (1969) de Walter Lima Jr., com a família que inicia o filme em direção ao progresso, mas parece caminhar em círculos em um país arcaico e *Quem é Beta?* (1972) de Nelson Pereira dos Santos, que revela uma caçada-caminhada para a aniquilação das pessoas-zumbis.

Ao percorrer os cenários do sertão a cidade e as estradas que os aproximam, me detenho na cidade de Cataguases de *O anunciador*, filme que para Paulo Emílio Salles Gomes possui um caráter tardio³, já que suas principais contestações – a publicidade, o capitalismo, a televisão, a intelectualidade e até mesmo o Cinema Novo (no que se refere à figura do intelectual) – estariam presas na juventude de 1960. Ainda que atrasado em seus conteúdos ultrapassados (mas ultra presentes), o filme, como aponta Jairo Ferreira ao se referir a crítica de Gomes, “vale ser redescoberto” (1986, p. 158). Afinal, como bem reverberam as placas informativas na cidade de seu filme “o minuto de desatenção será descontado na eternidade”, como se suas mensagens fossem capazes de reverberar no

³ O filme começou a ser escrito em 1966, segundo depoimento do autor em: <https://www.youtube.com/watch?v=xyWtv7OA1DE> a partir de 00:00:47 e foi lançado 1970 em Cataguases. Em *Cinema de Invenção* (1986) de Jairo Ferreira, o crítico destaca o que vai chamar de pontos luminosos nas obras de autores que “jogam nos dois times” – o Cinema Novo e o Cinema Experimental, destacando o filme de Martins, “Poetapocalíptico de Cataguases, me disse que em 1963 já tinha começado o terremoto clandestino do Experimental com o seu profético O Anunciador ou O homem das Tormentas (1970) (...)” (p. 158), o que revela certa incoerência cronológica com a produção, mas aponta as dificuldades de produção por meio da palavra “clandestino”, o que explicaria o seu “lançamento tardio”.

sertão, na cidade e, finalmente, nas estradas que os interligam. *O Anunciador* trata do aparecimento de um suposto extraterrestre que surge proferindo discursos sobre o fim do mundo, causando furor na cidade. O Anunciador mobiliza a população, alguns se apaixonam, os que resistem caem pelo chão e os que a ele se unem iniciam uma andança.

Ao detectar na deambulação outro ponto de encontro entre os movimentos do Cinema Novo e o Cinema Marginal – além dos baixos orçamentos em suas fases iniciais e a própria noção de autor, proponho uma deambulação entre os percursos dos manifestos de Glauber Rocha – *Estética da Fome* e *Estética do Sonho* – e a caminhada do extraterrestre. A relação entre cineastas e os recursos disponíveis para a produção de filmes é uma problemática constante no cinema brasileiro. Martins afirma utilizar-se de um dinamismo, de uma certa irregularidade que “encobre os poucos recursos que o cinema brasileiro costuma ter”⁴. O filme seria como “um ser humano reagindo diante do estranho”, confirmando que as limitações na produção de *O anunciador*, são fundamentais para compreendermos a potência da FC em nosso país.⁵

Minha hipótese é de que ao perpassarmos o terreno da FC brasileira, muitas vezes, pela gestação do cinema em estados de precariedade, improviso e constrição, em *O Anunciador* as condições de inventividade são embebidas pelas limitações materiais da produção, fazendo a nossa originalidade ou parte dela dentro do gênero. Nesse diálogo em que o gênero da FC se faz como debitário das questões em torno das tecnologias e dos efeitos especiais, pelo menos quando pensado em suas narrativas mais tradicionais (estadunidenses e europeias) como é possível mobilizar a nossa fome de FC?

Fome, indigestão, vômito e sonho

A ideia de deglutição e nutrição a partir das forças do inimigo, presentes em *Eztetyka da fome* (1965) podem funcionar como uma incitante porta de entrada para compreender as potencialidades do cinema de FC brasileiro, já que prevê o cultivo da miséria como material fílmico. A leitura do manifesto feita por Glauber no Congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale* em Gênova, explicitou uma preocupação em repensar as relações entre América Latina e Europa, almejando uma proposta que pense a união dos cineastas latino-americanos e o diálogo com os cineastas europeus.

⁴ Fala disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xyWtv7OA1DE>, a partir do 00:00:27.

⁵ A afirmação de cunho genérico não pretende reivindicar um único estilo para toda a produção de FC no Brasil, mas apontar um caminho de possibilidades para um gênero considerado, muitas vezes, “fora do lugar” quando pensado em nosso país, mas que pode dizer muito sobre as especificidades de nosso cinema.

A proposta de (re)fundação de uma identidade frente ao colonizador afirma um direito de expressão autônoma que acontece a partir de nossa primeira verdade: a fome manifestada pela violência, condensada em um comportamento que é revolucionário, “eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (ROCHA; 2004, p. 66).

Tal diferenciação – colonizador e colonizado – acontece em um momento importante como resposta às condições de subdesenvolvimento da produção brasileira, quiçá da América Latina, carente de um engajamento político às questões nacionais e que, mesmo resguardando seus ecos para o que viria depois, fora seminal para compreendermos a potência de uma fome que se integraria à indigestão e ao vômito, como proponho aqui, reverberando as provocações de um filho rebelde – o Cinema Marginal.

Se as propostas estéticas são diferentes, a questão colocada em termos de mundo desenvolvido, subdesenvolvido, terceiro mundo, provocação da fome, aparece ainda dentro de uma terminologia própria do universo cinemanovista. O vômito do terceiro mundo vem, desta forma, se relacionar com a violência defendida por Glauber como única forma do “colonizador compreender pelo horror e a força da cultura que ele explora”. No entanto, o resultado dessa estética da violência, deste vômito, é para Sganzerla filmes “péssimos” e, por isso, “livres”, outro traço que as propostas contidas em “Uma Estética da Fome” não chegam a deslumbrar.” (RAMOS; 1985, p. 75)

As nuances entre Cinema Novo e Cinema Marginal e a problemática relação umbilical de ambos são trabalhadas por Fernão Pessoa Ramos (1987), que já indicara a presença de parágrafos proféticos no texto de Glauber com relação aos rumos que o Cinema Marginal tomaria, revelando os filmes feios e urrados como uma forma de problematizar nossas estruturas sociais.

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA; 2004, p. 66)

As nuances da fome que alimentam o Cinema Novo, tornam-se uma consequência inevitável para os marginais: a indigestão. Se o germe do Cinema Novo esteve em cineastas que estavam dispostos a enfrentar os padrões e filmar a realidade, os marginais fazem desse germe uma presa dele mesmo. Ao recusar se desfazer do alimento vencido,

devorando-o, as “nossas causas” como vociferam os jovens em *O Anunciador* em meio a colagens de revistas e jornais falando sobre religião, enxertos dos Beatles que embalam os corpos femininos dançantes e um protesto que empunha cartazes publicitários que elevam as mulheres, a tal da FC em sua criação de um mundo que nem parece tão estranho assim, nos fala de uma realidade absurda, que potencializa os rumos de uma ditadura já instaurada no Brasil. Em 1971 Glauber apresenta a *Eztetika do Sonho*, propondo uma defesa do irracionalismo contra a razão opressora dos colonizadores, possível por meio de um desmonte dos esquemas dramáticos, e que teria como um de seus principais ingredientes o delírio – sentimento presente no filme de Martins. Para Avellar (1995), ambos manifestos se completam, em *Estética da Fome* ele propõe compreender a fome e não sentir, mas em uma escrita rápida, num fôlego, já na *Estética do Sonho*, sua proposta está em sentir, servindo-se de um discurso mais pausado. Essa “aproximação mais sensitiva e menos intelectual com as massas pobres” (ROCHA, 1971, p. 1) no segundo texto, faria dos filmes manifestos úteis e capazes de captarem o gesto verdadeiro do povo – a câmera de Martins, na tentativa de se aproximar como um ser humano em meio ao estranho, prevê um contato que se dá por uma atmosfera mágica e sobrenatural, “capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda.” (1971, p. 3).

Ao percorrer esses textos, a permissão ao dado da irracionalidade, após a fome, auxilia na construção de uma reflexão dialética, que não pretende negar ou substituir o que veio antes, mas incorporar. Se o próprio conceito de arte revolucionária será atualizado por Glauber, o filme de Martins pode ser entendido tanto como útil ao ativismo político – típico panfleto que serve para apontar problemas da tecnologia e consumo, quanto para lançar novas discussões e especulações filosóficas “criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica” (1971, p. 2), que se concretiza na deambulação do homem misterioso e seus seguidores. Se o cinema desenhado pela *Estética do Sonho* está “mais preocupado em acumular perguntas que em encontrar respostas” (AVELLAR, 1995, p. 81), ele parece segurar muito bem nas mãos do extraterrestre, soprar nos seus ouvidos um discurso fragmentado e incompleto, como se fosse interrompido por sobressaltos de um sono pouco profundo, mas insistente.

Ingredientes para uma ficção científica brasileira

Em *O Anunciador* a utilização de uma iconografia da FC, mesmo que de caráter mais experimental e que acontece num período de letargia do Cinema Novo, constitui-se de cinco elementos familiares ao gênero: a fábrica de multiplicadores (clones), a alusão a uma Confederação Geral do Espaço, o questionamento sobre a primeira criatura nascida no espaço, a mulher que deambula e morre perseguida por homens invisíveis e a origem (extraterrestre) do Anunciador.

Todavia, ao longo do filme, a negação de um caráter científico mais sistemático que levaria em conta as superfícies visuais (os efeitos especiais) em detrimento de uma profundidade mais contemplativa, pode ser ressoada na voz do extraterrestre – “não suporto números, tenho horror de números, tenho o cérebro deturpado”. O desespero em torno das máquinas que pretendem salvar o mundo, está mais num sentido de incompreensão, como observa o protagonista – “veem as máquinas chegarem e não sabem pra que (...) – são advertidos e agem como se nada tivesse acontecido (...) – só se unem quando são incomodados um a um, depois se quietam de novo e os mesmos interesses permanecem nulos e vigorosos (...)”. Tal tendência distópica que responde a um mundo crescentemente tecnológico⁶, delineia um conflito complexo de oposições que tem como metáfora “uma máquina que usa da tecnologia para o controle social e político” (GINWAY, 2005, p. 93) e que se revelará no filme em torno da veiculação pela TV das propagandas e dos noticiários. Com seus discursos, o Anunciador incomoda toda uma população que se pergunta sobre o lado que ele está. “Eu não tô de nenhum” – sua resposta aciona um caráter ambíguo que vai se entender ao longo do filme. Essa dúvida despertada na população parte de uma razão dominadora – como um pensador que se preze pode não se utilizar dos números, das máquinas e da tecnologia? A população é incapaz de compreender uma outra razão, identificada como misticismo em *Estética do Sonho*, é entendida como irracional, mas fundamental para que se transcenda a opressão.

O homem misterioso critica fatores alarmantes da sociedade brasileira que vive a ditadura, acusando-a de menosprezar o pensador. Suas falas incisivas, fragmentadas e interrompidas pelo discurso publicitário – refrigerante miudinho, bazar Caçulinhas, a TV que anuncia o sino da igreja, o casal se beija, a novela, a exaltação na transmissão do

⁶ A utilização da tecnologia ameaçadora na ficção distópica brasileira pode ser identificada em outro filme da época, *Manhã Cinzenta* (1969) de Olney São Paulo, ora associado ao Cinema Novo, ora ao Cinema Marginal, que retrata a prisão de um casal que segue para uma passeata contra o regime autoritário de seu país, mas são capturados e torturados por um robô e um cérebro eletrônico.

rádio e um diálogo que apresenta a obrigatoriedade do casamento – se dá pela montagem frenética que sugere uma farsa da mídia, servindo de instrumento para o governo autoritário, confirmando a tecnologia como um “ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo” (ROCHA, 1971, p. 2).

A relação com a tecnologia aprova o medo das máquinas e dos homens que as comandam, o trecho da reunião dos homens engravatados, replicados como embalagens perfeitas que acabaram de sair da fábrica de multiplicadores, são intensificados por uma voz *over* que fala sobre as responsabilidades desses homens, mas os engravatados nada dizem, apenas batucam em suas mesas. O confronto entre máquinas e humanos é recorrente no terreno da FC distópica no Brasil, configurando-se como uma resposta ao crescimento tecnológico que servirá como delineamento “do conflito entre a experiência privada e a autoridade estatal, simplificando um conflito complexo na oposição entre forças do bem e do mal” (GINWAY, 2005, p.138), ainda nas palavras de Ginway:

Está claro que esses textos criticam a modernização tanto quanto, se não mais, criticam o regime militar em si. É principalmente a tecnologia que parece roubar dos brasileiros a sua identidade, especialmente quando colocada nas mãos de um governo autoritário. Opondo-se aos poderes destrutivos da tecnologia, está o mito da identidade brasileira, que, percebida como natural e imutável, assume a forma da natureza, da mulher, da sexualidade, e da terra. (GINWAY, 2005, p. 139)

Esse roubo da identidade a que se refere a autora pode ser justificado não somente pela diegese, mas nas condições de produção de um cinema que, quando pensado a partir do gênero pode dizer muito ao abdicar de uma lógica industrial entusiasmada pelos efeitos especiais. Talvez por isso, o Anunciador insiste no ponto que o torna desprezível para a população “são meus inimigos porque não trago nenhum conhecimento técnico”.

Nesse sentido, recupero a discussão ainda recente em torno da “categoria” *lo-fi sci-fi* adentrada por Alfredo Suppia (2016), pouco categórica e implicadora de tensionamentos entre tópicos como: a amplitude do orçamento, as condições de produção, a aplicação às fronteiras nacionais e culturais do gênero, a heterogeneidade das narrativas e a qualidade das imagens e acabamentos. Com um número grande de variáveis, Suppia aponta o filme de Martins como o exemplar dessa condição, deixando claro que o termo *lo-fi sci-fi*, seria passível de uma espécie de antiFC, “(...) tendo em vista que ele prescinde das sucessivas “atrações” que popularizam a FC cinematográfica mais conhecida. Não obstante, prefiro salientar, na filmografia de FC *lo-fi sci-fi*, as características da ‘FC sutil’ ou ‘FC realista’ ” (2016, p. 312), citando como exemplos brasileiros os filmes de Carlos

Pedregal e Alberto Pieralisi, *O Quinto Poder* (1962), Walter Lima Jr. com *Brasil Ano 2000* (1969), José de Anchieta com *Parada 88, o Limite de Alerta* (1977) e Walter Hugo Khouri com *Amor Voraz* (1984). Esses filmes reuniram, a princípio, quatro principais características: (1) a valorização da atmosfera em detrimento de uma ação estruturada, (2) o escape das narrativas tradicionais, (3) o estilo narrativo de orientação realista em sentido *lato* e (4) a ênfase na reatividade subjetiva das personagens. Ainda que tal categoria não deva sugerir apenas a precariedade ou aspereza das produções, mas um caráter de artesanato, a forma e a textura da obra são fundamentais para compreender o estilo de um cinema que assume os obstáculos como fatores constituintes. Esses exemplos, como pistas das especificidades do gênero em terras brasileiras que, devido ao contexto de produção, se apoiam em elementos narrativos que apresentam uma história fantasiosa que reflita sobre o processo de construção da obra.

A discussão sobre as condições da produção, não é algo que se encerra em filmes das décadas de 1960-70, é um tema urgente para pensar as possibilidades de produção contemporâneas. Nesse contexto, a recente realização do evento *Antropokaos: Mostra de Ficção Científica Brasileira*, que promoveu um debate em torno da experimentação e da produção independente, intitulado *Experimentação e Imaginação: ferramentas do cinema independente* e contou com a presença da produtora Luana Melgaço, discutiu a importância da produção dentro de um filme e a desvalorização desse trabalho em favor de um destaque para as funções consideradas mais criativas, como a direção e o roteiro.

Os apontamentos que Melgaço faz a partir dos filmes *Rodson (ou onde o sol não tem dó)* (2021) de Cleyton Xavier, Clara Chroma e Orlok Sombra, *O Anunciador – O Homem das Tormentas*, *Teoria Sobre um Planeta Estranho* (2018) de Marco Antônio Pereira, *Solon* (2016) de Clarissa Campolina, *Quintal* (2015) de André Novais de Oliveira e *Manhã Cinzenta* (1969) de Olney São Paulo – em torno da vontade e das necessidades de se fazer cinema, funcionam como um fermento potente que reitera as forças das “condições inadequadas”, tendo em vista os desmontes atuais no que se refere aos incentivos públicos para o cinema no Brasil. Filmar é um ato de resistência aos esquemas mais industriais, ainda que também faça parte deles, inclusive se é dirigido contra eles.

Além das dificuldades como pontos de partida para experimentações de linguagem, já que incita à procura por soluções entremeadas às condições que lhe são permitidas, passando: os limites financeiros, o acúmulo de funções em uma equipe diminuta, a insuficiência de equipamentos, as limitações na pós-produção e, em último

nível, a exibição e a distribuição; são elementos que vão provocar o desenvolvimento de estéticas resultantes de realidades específicas.

Ao reunir esses ingredientes, a revisitação ao primeiro manifesto de Glauber que lamenta o cultivo do sabor da miséria pelos estrangeiros, justificado como um interesse formal que satisfaz a nostalgia pelo primitivismo e explicaria, uma colonização permanente, se reconfiguram num dado de subversão, ao se utilizar da fome (de nossas problemáticas) como um estilo autêntico de fazer cinema, nas palavras de Ismail Xavier.

A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva ('somos subdesenvolvidos') ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo 'somos subdesenvolvidos'). A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática. (XAVIER; 1983, p. 9)

A transmutação da fraqueza da fome em força é bastante característica quando nos voltamos para a produção literária/cinematográfica de FC no Brasil – a tecnologia ou a falta dela torna-se um elemento provocativo e crítico da sociedade, revelando nossas debilidades e, ao mesmo tempo, como são ultrapassadas e incorporados – uma junção e afronta. Essa dialética busca entender e sentir a fome ao mesmo tempo, uma aproximação do método em ambos os manifestos, constituindo o ato de filmar como uma constante invenção da linguagem, e que acontece a partir dos exames de nossas estruturas sociais – no caso de *O Anunciador* – a fome em vista das condições de precariedade da produção e o sonho do faminto, provocado pelo anúncio do fim de um racionalismo absurdo.

Na literatura isso é escrutinado em histórias como *Ma-Horê* (1961) de Rachel de Queiroz, em que o alienígena subdesenvolvido, se depara com astronautas de uma civilização avançada, que marcam Ma-Horê com inferiorização, aceitando-o como um aprendiz solícito, mas que “carecia do indispensável preparo matemático” (QUEIROZ, 1961, np), reminiscência gritante “das atitudes estereotipadas e paternalistas das sociedades tecnológicas diante de outras culturas mais exóticas” (GINWAY, 2005, p.55). Com essa leitura é possível considerar os astronautas como os colonizadores, civilizados que se interessam, citando Glauber, pelos “processos de criação artística do mundo subdesenvolvido (...) na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo” (ROCHA; 2004, p. 63). Entretanto, esse tal primitivismo apareceria disfarçado sob as heranças deste

mundo para os colonizados, “sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência” (2004, p. 64), revelando que o caráter de independência é muito mais complexo do que parece, não bastando apenas um corte umbilical. Para a história de Queiroz a designação da independência é possível pela violência que parte do alienígena e de sua terra: com a abertura da nave que protege os astronautas da atmosfera letal de Talô, Ma-Horê envenena e mata os homens pensantes, já para o Anunciador a independência não parece se resolver com uma atmosfera hostil.

Anúncio do fim do mundo ou prenúncio de novos tempos?

Os discursos que procuram dialogar com o golpe militar no Brasil são identificados em suas mais distintas nuances – a vertente sério-dramática e a comédia propelida pela paródia – em filmes convencionalmente chamados de FC, como bem apontam Alfredo Suppia e Roberto de Souza Causo (2018) e no qual *O Anunciador* ocupa um lugar que ajuda a driblar a censura por meio da distopia – essa que é descrita nas falas de um extraterrestre que não se serve da tecnologia e, por isso, é desacreditado – “são meus inimigos porque não trago nenhum conhecimento técnico”, o que converte a ânsia do povo pela tecnologia em uma gula por um alimento que não cresce em nossas terras.

As acusações proferidas pelo homem misterioso que anuncia o fim dos tempos, ecoa ao longo de toda a história como uma potente crítica ao tecnicismo – “não suporto números, tenho horror de números, tenho o cérebro deturpado”, “não me dão valor, só os pensadores de construção”, contudo, as tecnologias acusadas são utilizadas e subvertidas ao longo do filme. A reprodução frenética dos equipamentos de comunicação – o rádio e a TV –, os anúncios de propaganda que mascaram um fim dos tempos que será falsamente impedido pela promessa de eletrodomésticos e as promoções imperdíveis na loja de sedas (que aparecem entrecortados ao extraterrestre), são os sintomas de um enjoo provocado pela ingestão dos detritos que se pretende atingir: a tecnologia e seus produtos.

Se no manifesto de 1965 o contato com aquilo que se nega prevê uma contaminação que nos impediria de atingir a liberdade, ou seja, no caso de *O Anunciador* para se atacar o capitalismo e as autoridades, não se poderia utilizar de seus próprios meios – os espremedores de laranja, os aspiradores de pó, a loja de seda, as indústrias, a mulher como propaganda, o consumo e o desdém ao pensamento – o filme tomaria justamente o caminho contrário. A fome será ampliada para aquilo que causará a indigestão e, para se livrar do mal-estar será preciso vivê-lo e digeri-lo. *O Anunciador*

desloca-se para uma provocação que ultrapassa a fome, supostamente saciada com imagens e sons do colonizador, ela nos enjoa, nos faz perambular – como o faz com o extraterrestre – à procura de um lugar para colocar tudo para fora.

Nesses fragmentos fílmicos que elegem a tecnologia e a propaganda, a concordância com o discurso de enfrentamento dos “padrões hipócritas e policialescos” que se utiliza do tecnicismo, aproxima-se da fome de Glauber, pelo menos no que concerne ao aspecto sonoro, já que o filme não trabalha exatamente com as concordâncias daquilo que vemos (propagandas) e ouvimos (críticas ferrenhas), mas com o contraste. Em uma roda de conversa as mulheres atentam “o que precisamos é de distração” e seus corpos se movimentam em salão de danças – em seguida um grito feminino é sobreposto às publicidades “adestramento audiovisual”.⁷ Na sequência vários homens são lançados na terra, estão sujos, vomitam o que parece ser sangue, em um efeito de *reverse* esses mesmos homens são lançados para fora da terra, como se dela não pudessem fazer parte – um tipo de toxidade que atingirá os próprios habitantes da cidade.⁸

Assim, ao constituir-se de forma distanciada de uma narrativa mais didática, *O Anunciador* perambula pela rua, pela praça e pelo mato, sua chegada quando anunciada pelo rádio, provoca diferentes opiniões “ele nada fez até agora que se possa temer”, “vamos expulsar” –; em protesto dos estudantes, “pedimos explicações claras” – proferem os cartazes. Tal estética trabalhada ao longo de todo o filme, ao articular sons e imagens em contraponto, se aproxima de um dos três procedimentos de estilização⁹ elencados por Fernão Ramos (1987) para se referir à estética do Cinema Marginal¹⁰: a fragmentação narrativa, na qual é possível promover outro ponto de convergência com o Cinema Novo.

O ataque aos esquemas lineares da narrativa em ambos os movimentos – seja para denunciar as dificuldades do povo (em nome do povo), pensar sobre o fracasso da esquerda intelectual, ou para clamar pela necessidade de uma revolução que caminhe em direção à liberdade contra a censura e a opressão do Estado, “andem, andem, anunciem, saiam, prossigam, avancem”, prenuncia o Anunciador – são também indicados pelo

⁷ Em muitas sequências do filme as denúncias sobre uma suposta alienação alimentada pelo capitalismo são feitas por figuras femininas, ao mesmo tempo em que elas são utilizadas para representar aquilo que se quer negar.

⁸ Aqui é possível construir uma relação com o conto de Queiroz no qual o planeta primitivo era tóxico para os estrangeiros. Já no filme, a cidade parece se tornar tóxica para seus habitantes.

⁹ Os outros dois procedimentos de estilização são: (1) o horror e a imagem abjeta – construída pela utilização de imagens aversivas e grotescas e (2) a construção do universo ficcional – no qual um dos pontos destacados para este estudo é a deglutição das narrativas cinematográficas em formato de citação, principalmente no que se refere ao gênero, tendo os filmes de FC um lugar nas imagens de discos voadores.

¹⁰ Ramos recorta os filmes constituintes do Cinema Marginal levando em consideração: estética, temática, produção e período de realização, além das “mostras” organizadas por museus, cineclubes e cinematecas nos anos 70.

Cinema Novo em obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e posteriormente aprofundados pelas obras do Cinema Marginal. Essa fragmentação e não-linearidade pode se assemelhar a deambulação e a um estado de confusão dessas personagens, aparentemente sem progressão contínua no espaço fílmico. Almeja-se a enunciação de um discurso ao mesmo tempo tomado pelo medo e o encantamento em torno desse homem-extraterrestre e da tecnologia que ele não opera, mas que se embute na cidade por meio dos objetos de consumo que explodem na tela.

O desmonte de um esquema dramático, como é proposto pela *Estética do Sonho*, encabeçado pelo delírio – sintoma proeminente aos moradores da cidade de Cataguases no filme, constitui-se como a única forma de falar sobre os nossos absurdos. Como bem observa Avellar, o manifesto escrito em 1971 “está abrindo espaço para um discurso onde a análise da fome cede lugar ao desespero que a miséria provoca em todo aquele que urgentemente quer acabar com ela” (p. 82), lembrando que, ao cogitar um sistema indigesto no filme, tal fome não deve, exatamente, ceder seu lugar, mas alargar o seu espaço – no filme nos alimentamos dos racionalismos (nossos problemas?) que causam indigestão, provocando delírios e a deambulação em busca de novos horizontes.

Como sintoma alarmante e nervo da sociedade, a provocação da fome que resulta no comportamento do faminto se faz no personagem do Anunciador, que pelo desejo incessante de sugerir a organização de uma revolução, de um levante contra o Estado e de uma movimentação em direção à liberdade, constrói um clamor alvitado pelo caos, confirmado na sobreposição de vozes que dificultam o discernimento do discurso, e pelo anúncio de um alimento fundamental, mas que fora apartado do cardápio: o pensador.

A ideia de Glauber ao apontar pensamentos “que não estejam debilitados ou delirantes pela fome” (ROCHA, 2004, p. 67), cai por terra em *O Anunciador*, revelando-se em um discurso inacabado e fragaentado por vozes não identificadas – “não vim prognosticar, vim alertar”, “ou seus bobões, ele só está é prevenindo” – uma vez que o delírio (irracional) recusado para alcançar a reflexão, é aqui o principal ingrediente para fazê-la. “O pensador perdeu a sua função na época em que mais faz falta”, denuncia o filme de maneira ambígua, que ora rejeita, ora implora por ele. Esse irracionalismo é julgado pelo Anunciador em suas constantes reclamações sobre o pensador, ainda que sua falta também provoque um vazio, sua presença alimentada pelo delírio promoveria uma nova maneira de pensar, ainda adormecida e que parece querer acordar em lapsos, e prevê uma concretização no movimento de deambulação dos corpos.

As ambiguidades do pensador, percorrem a denúncia pela falta de um ser pensante – capaz de refletir sobre situações específicas, ao mesmo tempo em que o provê como inimigo, muito mais preocupado com os números, os resultados e o progresso, indicando novamente um ímpeto tecnológico que se constitui muito mais pela destruição. A ideia de uma colonização problemática, que produziria um ser pensante destruidor, é metaforizada pelo segmento do filme que cita exploração da Lua, que consiste na internacionalização, na implantação de estações espaciais e nas inúmeras viagens possíveis aos planetas do sistema solar – uma expansão ou uma nova colonização? Nesse entremeio científico, o comercial da fábrica de multiplicadores, afirma-se como fundamental para a ciência, demonstrando-se preocupada com o lucro de sua produção, “qualquer que seja a quantidade de mil, estamos prontos”. As incertezas em torno do pensador também habitam personagens como a da moça de minissaia (Klelma Soares). A jovem, ao tomar conhecimento de que a cidade está uma confusão por conta do estranho, decide sair mesmo quando indagada pelo perigo “não está com medo?” – “um pouco, mas ele está começando a me fascinar” – assentando dois caminhos possíveis: uma fascinação perigosa pelo desconhecido e a coragem para a promoção de mudanças.

Na oscilação de discursos que proferem uma perspectiva de libertação – concentrados no Anunciador – e imagens que denunciam o aprisionamento da sociedade – homens engravatados, mulheres dançando, comerciais de TV, revistas e jornais que falam sobre religião e os Beatles – retorna-se à deambulação. O homem misterioso chega à conclusão de que “não há vitória e nem derrota”, é quando algumas pessoas caem pelo chão da cidade (mortas ou temporariamente adormecidas?) e uma multidão marcha em outra direção. O discurso do Anunciador é atravessado por um panorama de inclinações sobrenaturais, mas capazes de convencer – “que essa terra em volta jamais esqueça a minha passagem” –, acompanhado ao final por uma câmera frenética que se volta ora para os corpos desacordados, ora para aqueles que caminham, provocam um misto de vida e morte que prevê o começo de algo: as imagens de mesas vazias, a fábrica parada, as cadeiras desocupadas e a imprensa interrompida indicam que, “isso é vida, muita vida”.

Primeiras considerações

Articular textos seminais para o Cinema Novo como *A Estética da Fome* e *A Estética do Sonho* com o filme *O Anunciador*, considerado como integrante do Cinema Marginal é uma maneira de escrutinar relações de coexistência, mas não necessariamente

de uma continuidade linear entre movimentos que, como se sabe, foram comumente provocados. A premissa da fome enquanto fraqueza que se faz força consegue habitar muito dos terrenos dedicados à produção da FC no cinema nacional, assim como a importância dada a uma aproximação sensitiva e menos intelectual (talvez menos industrial com o gênero), uma vez que, como demonstrado aqui, o filme apresenta nossas debilidades tecnológicas, aliadas, nesse caso, às críticas contra a ditadura. No caso de *O Anunciador*, um dos representantes da absorção mineira do movimento marginal, o obstáculo da produção, como bem pontua Martins, converte-se em solução: o dinamismo da câmera irregular pretende demonstrar a reação de um ser humano a um elemento estranho, fora uma escolha que possibilitara encobrir as dificuldades da produção.

Ao mesmo tempo que uma produção mais “econômica” pode sugerir problemas técnicos, principalmente se comparada às grandes produções do gênero que se valem do entusiasmo com os efeitos especiais, esses obstáculos passam a ser assumidos como fatores constituintes, revelando as possibilidades para o desenvolvimento da FC em nosso país, levando em conta as condições de realidade que são dadas para que ela exista, seja para sonhar, inventar mundos possíveis ou tentar fugir do nosso. Tais alternativas mais contemplativa e baseada em desafios intelectuais, são passíveis de cotejo com os manifestos de Glauber, abordados em uma perspectiva que procura redefinir as relações entre o cineasta e a carência de recursos, resultando em filmes que se questionam sobre esse dado do subdesenvolvimento e que está nos presságios do *Anunciador* – “não suporto números”. Esses números estariam ligados a mais alta “patente do desenvolvimento” e deveriam ser forçados goela abaixo aos subdesenvolvidos? “Quero dialogar” é um pedido do extraterrestre, mas a contravenção ao seu discurso pelas imagens diz o contrário: a publicidade, a religião e o governo querem o convencimento fácil.

O manifesto proferido pelo filme de Martin (se posso assim chamá-lo) indica um diálogo com os textos de Glauber em sua urgência ao procurar nas debilidades as sementes de alguma coisa com chances de florescer e a negação de um racionalismo que parece ser grande parte do problema. Os pontos de contato, no entanto, são esparsos, já que o filme acontece na ambiguidade de problemas vertiginosos que parecem nunca acabar, como nunca acaba a sua caminhada. “Eu não sou o que você pensa, estou aqui para outras coisas, a cidade se prepara contra mim”, profere o *Anunciador* a um artista, questionando sua existência de pensador inacabado, delirante, incompleto, em formação.

REFERÊNCIAS

- AVELLAR, J. C. **A ponte clandestina**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 14/Edusp, 1995.
- BERNADET, J. C. **Cinema Marginal?** Portal Brasileiro de Cinema, 2005. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_01.php. Acesso em 12 mai. 2021.
- FERREIRA, J. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Max Limonad/Embrafilme, 1986.
- GINWAY, M. E. **Ficção Científica Brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro**. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.
- GIROLDO, R. A ficção científica de Rachel de Queiroz. Revista Abusões, n. 02, v. 02, ano 02, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/viewFile/25721/22964>. Acesso em 18 mar. 2021.
- MONTEIRO, L. (Org.). **Antropokaos** [livro eletrônico]: mostra de ficção científica brasileira. Belo Horizonte, MG, 2021.
- QUEIROZ, R. **Ma-Hôre**. Disponível em <https://estelandia.wordpress.com/2013/04/19/contos-de-ficcao-cientifica/>. Acesso em 17 mar. 2021.
- RAMOS, F. P. **Cinema marginal** (1968/1973) – A representação em seu limite. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- _____; SCHVARZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro** – Vol 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- ROCHA, G. Eztetyka da fome. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.
- _____. **Eztetyka do Sonho**. Hambre – Espacio Cine Experimental, setembro/2013, 1971. Disponível em <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/>. Acesso em 17 abr. 2021.
- SUPPIA, A. **Cinema de ficção científica *lo-fi***: uma categoria sob escrutínio. Revista Fronteiras – Estudos midiáticos. Unisinos – 18(3): 305-318, setembro/dezembro, 2016.
- XAVIER, I. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.