

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**GILMAR ALEXANDRE DA SILVA**

**DANÇANDO COM O CINEMA, FILMANDO A HISTÓRIA**  
**A trajetória crítica de Rogério Sganzerla**

**UBERLÂNDIA**  
**2008**

**GILMAR ALEXANDRE DA SILVA**

**DANÇANDO COM O CINEMA, FILMANDO A HISTÓRIA**  
**A trajetória crítica de Rogério Sganzerla**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História de curso apresentado ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Áreas de concentração: História e Cinema

Orientadora: Profa. Dra. Karla Adriana Martins Bessa

**UBERLÂNDIA**  
**2008**

**FICHA CATALOGRÁFICA**  
**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

---

S586r     Silva, Gilmar Alexandre da, 1973-  
            Dançando com o cinema, filmando a história: a trajetória crítica de  
            Rogério Sganzerla / Gilmar Alexandre da Silva / Gilmar Alexandre  
            da Silva. - 2008.  
            200 f. : il.

            Orientadora : Karla Adriana Martins Bessa.  
            Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
            Programa de Pós-Graduação em História.  
            Inclui bibliografia.

            1. Cinema e história - Teses. 2. Crítica cinematográfica - Teses.  
            3. Sganzerla, Rogério, 1946-2004 - Crítica e interpretação. I.  
            Bessa, Karla Adriana Martins. II. Universidade Federal de Uber-  
            lândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

---

CDU: 930.2:791.43

---

**Gilmar Alexandre da Silva**

**DANÇANDO COM O CINEMA, FILMANDO A HISTÓRIA**  
**A trajetória crítica de Rogério Sganzerla**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em História da Universidade Federal de Uberlândia,  
como parte dos requisitos para a obtenção do título de  
Mestre em História.

Áreas de concentração: História e Cinema

**Banca Examinadora**

---

**Profa. Dra. Karla Adriana Martins Bessa – INHIS/UFU**  
**(Orientadora)**

---

**Profa. Dra. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus – UFF**

---

**Prof. Dr. João Marcos Alem – FAFIC/UFU**

A minha esposa, Elem, pelo estímulo e pelo **amor**.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de prestar os meus agradecimentos a todas as pessoas que colaboraram para a viabilização do presente trabalho. Como é impossível nomear a todos, peço desculpas antecipadas àquelas pessoas que não forem citadas, embora estendo a elas toda a minha gratidão e o meu respeito

Agradeço à Elem A. Damasceno Silva, companheira constante nas minhas jornadas pela pesquisa histórica e sempre pronta a incentivar-me nos momentos mais difíceis.

Aos meus filhos Yan Assis e Ygor Alexandre, por estarem sempre ao meu lado (em todos os sentidos!); A Maria Danúzia, Maria Valdirene e Maria Bezerra, pilares familiares fundamentais nessa minha jornada pelos estudos acadêmicos.

À professora Christina da Silva Roquette Lopreato, intelectual brilhante, com a qual tive a oportunidade de compartilhar ensinamentos imprescindíveis à minha formação acadêmica. À professora Karla Adriana Martins Bessa que, na ausência justificada da professora Christina Lopreato, esteve sempre ao meu lado, compreendendo-me nos momentos mais difíceis, mas efetuando também as cobranças necessárias para que esse trabalho pudesse ser concretizado.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq), pela bolsa de pesquisa concedida no período de redação desta dissertação e à Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-Graduação em História pela oportunidade de realizar este trabalho.

Ao amigo Tadeu Pereira dos Santos: interlocutor presente em todas as minhas indagações, dúvidas e investidas; Raphael Alberto Ribeiro: presença intelectual perturbadora, sempre disposta a duvidar das minhas “certezas”; Julio César Meira; Maria Gisele Peres; Orlanda Rodrigues; Cristiane Soares; Sérgio Daniel Nasser, pelo auxílio nas pesquisas realizadas junto à Biblioteca Nacional (RJ) e ao Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro; Kenedy Machado de Oliveira; Ana Paula; Rodrigo Dias; Juliana Lemes; Victor Miranda; Leudjane Michelle; Floriana Rosa, entre tantos outros e outras, com os (as) quais tive o prazer de desfrutar tanto as companhias quanto os debates calorosos em torno da história, do cinema, da vida enfim.

Aos funcionários do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia: João Batista, Gaspar, Luciana e Abadia, pela “eterna” prontidão no atendimento aos alunos. Aparecido e Kátia: funcionários do Arquivo Público do Estado de São Paulo,

pela colaboração junto à pesquisa no tocante à separação e microfilmagem dos artigos jornalísticos.

À Maria de Fátima Ramos, Jacy Seixas e João Marcos Alem: docentes do Nephispo/UFU, incentivadores constantes na minha trajetória, além de outros docentes do curso de História que se tornaram referenciais intelectuais de “primeira hora” em minha trajetória intelectual. À professora Ana Maria Mauad, por ter aceitado o convite para participar da Banca Examinadora deste trabalho.

A Deus, pela FORÇA sempre.

“Bem aventurados os caolhos, pois só enxergam metade da realidade.”  
*Rogério Sganzerla*

## SUMÁRIO

|                                                                                                         |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Lista de Figuras.....                                                                                   | 8          |
| Resumo.....                                                                                             | 9          |
| Abstract.....                                                                                           | 10         |
| <b>DANÇANDO COM O CINEMA, FILMANDO A HISTÓRIA: A TRAJETÓRIA CRÍTICA DE ROGÉRIO SGANZERLA</b>            |            |
| <b>Introdução.....</b>                                                                                  | <b>11</b>  |
| <b>Capítulo 1</b>                                                                                       |            |
| Inquietudes.....                                                                                        | 27         |
| 1.1 Da partida à chegada: de Joaçaba a São Paulo, de São Paulo a Joaçaba.....                           | 28         |
| 1.2 O Suplemento Literário.....                                                                         | 32         |
| 1.3 Humberto Mauro.....                                                                                 | 45         |
| 1.4 <i>Documentário</i> (1966/1967).....                                                                | 54         |
| <b>Capítulo 2</b>                                                                                       |            |
| Os dois triunviratos de sustentação.....                                                                | 58         |
| 2.1 <i>Cidadão Kane</i> (Orson Welles), <i>O bandido da luz vermelha</i> e Jean-Luc Godard.....         | 59         |
| 2.2 <i>Boca do Lixo</i> , <i>A mulher de todos</i> e censura em “anos de chumbo”.....                   | 73         |
| <b>Capítulo 3</b>                                                                                       |            |
| Provocações.....                                                                                        | 106        |
| 3.1 Cinema “oficial” versus Cinema “experimental”.....                                                  | 107        |
| 3.2 Cinema “experimental” e identidade de Brasil.....                                                   | 121        |
| <b>Capítulo 4</b>                                                                                       |            |
| O elogio do personalismo: Jimi Hendrix, João Gilberto, Noel Rosa, Oswald de Andrade e Orson Welles..... | 141        |
| 4.1 <i>Abismu</i> (1977) e <i>Mudança de Hendrix</i> (1978).....                                        | 142        |
| 4.2 <i>Brasil</i> (1981) e <i>Isto é Noel Rosa</i> (1990).....                                          | 148        |
| 4.3 Antropofagia oswaldiana: ponto de interseção do cinema de Sganzerla.....                            | 155        |
| 4.4 Orson Welles e a tetralogia fílmica.....                                                            | 164        |
| 4.5 <i>Nem tudo é verdade</i> (1986).....                                                               | 167        |
| 4.6 <i>Linguagem de Orson Welles</i> (1991).....                                                        | 172        |
| 4.7 <i>Tudo é Brasil</i> (1997/1998).....                                                               | 173        |
| 4.8 <i>O signo do caos</i> (2003).....                                                                  | 175        |
| 4.9 <i>O pensamento vivo de Orson Welles</i> .....                                                      | 177        |
| <b>Considerações finais.....</b>                                                                        | <b>183</b> |
| <b>Bibliografia.....</b>                                                                                | <b>188</b> |
| <b>Anexos</b>                                                                                           |            |
| I.....                                                                                                  | 197        |
| II.....                                                                                                 | 198        |
| III.....                                                                                                | 201        |

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 – Fac-símile do caderno Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo, 1966.....                                                                                                                     | 34  |
| Figura 2 – Humberto Mauro durante as gravações de <i>Carro de bois</i> , 1974, em Volta Grande/MG.....                                                                                                              | 48  |
| Figura 3 – Fotograma de <i>Documentário</i> , 1966, de Rogério Sganzerla.....                                                                                                                                       | 56  |
| Figura 4 – Orson Welles interpreta Charles Foster Kane em <i>Cidadão Kane</i> , 1941.....                                                                                                                           | 60  |
| Figura 5 – Fotograma do filme <i>Pierrot le fou</i> , 1965, de Jean-Luc Godard.....                                                                                                                                 | 64  |
| Figura 6 – Fotograma do filme <i>O bandido da luz vermelha</i> , 1968, de Rogério Sganzerla.....                                                                                                                    | 66  |
| Figura 7 – Bar Soberano, Boca do Lixo, São Paulo: referência para a produção de cinema na cidade de São Paulo nas décadas de 1970 e 1980.....                                                                       | 75  |
| Figura 8 – Fotograma do filme <i>A mulher de todos</i> , 1969, de Rogério Sganzerla.....                                                                                                                            | 90  |
| Figura 9 – Fotograma do filme <i>Sem essa, Aranha</i> , 1970, de Rogério Sganzerla: da exploração dos planos-seqüência ao “subdesenvolvimento” brasileiro.....                                                      | 122 |
| Figura 10 – Fotograma do filme <i>Copacabana mon amour</i> , 1970, de Rogério Sganzerla: candomblé, favela e copacabana compõem a <i>mise-en-scène</i> da personagem Sônia Silk, interpretada por Helena Ignez..... | 124 |
| Figura 11 – Cartaz de “lançamento” do filme <i>Abismu</i> , 1977, de Rogério Sganzerla.....                                                                                                                         | 144 |
| Figura 12 – Jimi Hendrix “passeia” pelo <i>Abismu</i> e por <i>Mudança de Hendrix</i> , 1978, de Rogério Sganzerla.....                                                                                             | 146 |
| Figura 13 – Capa do LP <i>Brasil</i> , 1981, de João Gilberto.....                                                                                                                                                  | 149 |
| Figura 14 – Fotograma de <i>Isto é Noel Rosa</i> , 1990: Sganzerla realiza um <i>revival</i> do sambista de Vila Isabel.....                                                                                        | 152 |
| Figura 15 – Oswald de Andrade: Sganzerla leva a antropofagia oswaldiana às últimas conseqüências...156                                                                                                              |     |
| Figura 16 – Arrigo Barnabé é Orson Welles em <i>Nem tudo é verdade</i> , (1986), de Rogério Sganzerla.....                                                                                                          | 169 |
| Figura 17 – O encontro do presidente Getúlio Vargas e do cineasta Orson Welles em 1941, no Rio de Janeiro.....                                                                                                      | 170 |
| Figura 18 – Fotograma de Orson Welles, 1940.....                                                                                                                                                                    | 172 |
| Figura 19 – Grande Otelo, ator-símbolo da Chanchada, no cartaz de <i>Tudo é Brasil</i> , 1997, de Rogério Sganzerla.....                                                                                            | 173 |
| Figura 20 – Helena Ignez, Otávio Terceiro e Guaracy Rodrigues em cena do filme <i>O signo do caos</i> , 2003, de Rogério Sganzerla.....                                                                             | 176 |
| Figura 21 – Fotograma do livro <i>O pensamento vivo de Orson Welles</i> , organizado em 1986 por Rogério Sganzerla.....                                                                                             | 178 |
| Figura 22 – Fotograma de Rogério Sganzerla, 1986.....                                                                                                                                                               | 182 |

## RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar a trajetória histórica do crítico-cineasta Rogério Sganzerla (1946-2004). Assim, serão abordadas as críticas de cinema, os filmes feitos por Sganzerla, suas influências cinematográficas e a relação histórica e cultural estabelecida entre o cineasta e o Brasil. Trilhando o caminho da História e do Cinema, buscamos apreender determinados aspectos da sociedade brasileira, sejam eles políticos ou culturais que, ao se imiscuírem na trajetória inquietante e polêmica de Rogério Sganzerla, podem nos fornecer pistas sobre os diferentes rumos pelos quais passou a história do país. Portanto, o objetivo deste trabalho é compreender, através das produções de Rogério Sganzerla, a importância de seus trabalhos para a cinematografia brasileira dentro de um escopo maior de análise, qual seja, a relação de Sganzerla com o cinema, com o Brasil e consigo mesmo.

Palavras-chave: crítica cinematográfica; cinema brasileiro; história do Brasil; Rogério Sganzerla.

**ABSTRACT**

The aim of this study is to analyse the film critic Rogério Sganzerla's historical trajectory (1946-2004). Thus, film reviews will be approached as well as the critic's own films and his influence upon the film industry plus the historical and cultural relationship established between this movie maker and Brazil. By tracing history and the cinema, we try to understand some aspects of the Brazilian society such as the political and cultural ones, meddled with Rogério Sganzerla's restless and polemic trajectory, and which could furnish some clues on the different directions through which the history of the country has undergone. Hence, the objective of this work is to comprehend, through Rogério Sganzerla's productions, the importance of his labor for the Brazilian movie within a broader purpose, whichever is, Sganzerla's roll with the cinema, Brazil, and himself.

Keywords: critical film; Brazilian cinema; History of Brazil; Rogério Sganzerla.

## Introdução

*“Lutar com palavras  
É a luta mais vã  
Entanto, lutamos  
mal rompe a manhã.  
São muitas, eu pouco.”  
“O lutador”, Carlos Drummond de Andrade*

Os versos de Drummond dizem muito à alma do historiador. Na busca incessante pelo dado histórico, por encontrar aquele filão teórico ainda pouco explorado, pela novidade (por vezes, nem tão “nova assim”), adentramos ao mundo das letras, dos desenhos, traços, gestos, interpretações e, por que não dizer, das cenas. Quantas noites passadas em claro, diante dessa ou daquela obra historiográfica? Quantas idas e vindas a arquivos, bibliotecas, museus, no rastro das fontes? Quantos finais de semana passados ao lado das leituras, procurando estabelecer um diálogo com os autores, criar condições epistemológicas para fazer avançar a pesquisa, deixando de lado o lazer pessoal? Quantas discussões teóricas travadas com colegas e professores durante o transcorrer do curso, nos corredores, em salas de aula... Sim, Drummond tem razão: somos lutadores. Lutamos com as palavras ao romper da aurora, ao cair da tarde, no silêncio e na solidão das madrugadas e seguimos nesse percurso vida afora. Mas, talvez, não haja prazer maior ao historiador senão aquele que o permite lutar, enfrentar a luta de frente, sem preocupar-se em demasia com o horizonte que o aguarda.

Mas as palavras (ah! As palavras...), sempre estão aí a nos seduzir e, porque não dizer, nos enlaçar. Por vezes nos traem e atraem de maneira singular e, envoltos por sua força, deixamos fluir nossas concepções, nosso olhar crítico, nossos erros e acertos. “São muitas”, nós “poucos”, mas seguimos na jornada procurando sempre dar-lhes significados, atribuir-lhes sentido. Interpretando-as, alçamos vôo sobre o passado e, na contramão da coruja de minerva hegeliana, sobrevoamos, também, o amanhecer.

Das palavras podem nascer cenas e destas (quem pode afirmar com certeza?), surgem formas. Na seara do cinema, a construção do significado une a um só tempo imagem e som, “palavras e coisas”. Ao historiador que se debruça por essa área, a tarefa torna-se tão complexa quanto gratificante.

Lá pelos idos da década de 1970, o historiador Marc Ferro<sup>1</sup>, a bordo da iminente onda historiográfica que se esboçava na França, a “História Nova”<sup>2</sup>, propunha aos historiadores um novo desafio. Com argumentos e métodos, Ferro dispunha-se a relacionar, a um só tempo, cinema e história<sup>3</sup>. Mergulhando na Sétima Arte através de um rigor analítico consubstanciado *pela* história, Ferro apontava, precipuamente, para o estabelecimento de interações entre a cinematografia e a história que procurassem sair do escopo das análises historiográficas “tradicionais”, diante da necessidade de se perscrutar as fontes documentais à luz da análise fílmica. Era preciso ir adiante, desvelar o “não - visível”<sup>4</sup>, confrontar história e cinema e, mesmo no terreno historiográfico, colocar em dúvida a própria história.

Com quase um século de vida, o cinema passava por um processo analítico que, escapando unicamente à crítica especializada, lançava às mãos de historiadores, sociólogos e antropólogos, questionamentos e dúvidas que iam muito além da própria imagem. A imagem, aliada ao recorte histórico, agora se tornava uma “questão sensível”, um dado semântico a ser explorado, um corte epistemológico sistêmico que, de maneira pouco usual, alargou a compreensão do pesquisador acerca do objeto pesquisado.

---

<sup>1</sup> O historiador Marc Ferro fez parte da chamada “Terceira Geração” da *Escola dos Annales*. O termo *Escola dos Annales* surgiu com a criação, em 1929, da revista *Annales histoire économique et sociale* por Marc Bloch e Lucien Febvre na França. Transitando por vários campos do conhecimento (Geografia, Sociologia, Antropologia, etc.), a revista acabou fomentando discussões metodológicas e conceituais historiográficas que desembocaram no surgimento da *Escola dos Annales*. Ferro se junta ao grupo de historiadores da Terceira Geração dos *Annales* no momento em que se encontra em debates no interior do grupo a noção de “história nova”, em meados da década de 1960 e início da década de 1970. Para outros esclarecimentos a respeito dos *Annales*, ver BURKE, Peter. **A Escola dos Annales, 1929-1989: a revolução francesa da historiografia**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

<sup>2</sup> Para o historiador Jacques Le Goff, “a História Nova ampliou a noção de documento histórico: ela substituiu a História de Langlois e Seignobos, fundada essencialmente nos textos, no documento escrito, por uma História baseada numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos orais, etc.. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, *um filme*, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são, para a História Nova, documentos de primeira ordem.” In: LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.28-29.

<sup>3</sup> Em artigo recente, Eduardo Morettin observa que “vários foram os pesquisadores que se preocuparam com a relação entre cinema e história. Não temos a intenção de apresentar a maneira pela qual essa questão foi pensada ao longo do tempo. Podemos, no entanto, afirmar que ela é tão antiga como o próprio cinema, como vemos em um documento de 1898, publicado na revista *Cultures*. No caso brasileiro, encontramos em José Honório Rodrigues, por exemplo, em um livro publicado em 1952, reflexões acerca das possibilidades que o meio oferece à pesquisa histórica.” MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M. H., MORETTIN, E., NAPOLITANO, M. e SALIBA, E. T. (Orgs.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p.39.

<sup>4</sup> Segundo Marc Ferro, “o historiador tem por função primeira restituir à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. Interrogar a sociedade, pôr-se à sua escuta (...). A segunda tarefa consiste em confrontar os diferentes discursos da História e descobrir, graças a esse confronto, uma realidade não-visível.” In: FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p.76-77.

Adentrar as entrelinhas da montagem cinematográfica, verificar os detalhes técnicos fundamentais para a construção fílmica, investigar a “intenção” deste ou daquele diretor, passou a dizer respeito, também, a uma gama de elementos que, reunidos, compunham, meio a contrapelo, uma metodologia histórico-cinematográfica no âmbito da análise histórica. “Contra - analisar” a sociedade era agora um motivo suficiente para que, munidos de algumas técnicas analíticas, os historiadores de meados da década de 1970, pudessem arriscar-se numa aventura até então pouco usual, que pudesse dar vazão à análise histórica através dos “filmes de cinema”. Ferro, mesmo não sendo o pioneiro quando se trata de “historicizar” questões relativas ao cinema, o fez com uma determinação que, não raro, estava no cerne das mudanças historiográficas, àquela altura, perpetradas pela Terceira Geração da *Escola dos Annales*. Ironicamente, ou por uma dessas convergências “históricas”, a França seria o palco, uma vez mais, no qual o cinema seria levado a dar um “salto”: dialogando com a Academia, a Sétima Arte parecia mergulhar no *métier* de historiadores de forma definitiva.

O próprio Ferro incitava os historiadores a buscarem o “não - visível” na história. Na contramão de uma historiografia “tradicional”, era preciso alargar a noção de “documento”, buscar uma “autenticidade no cinema”<sup>5</sup>, estabelecer procedimentos que permitissem ao historiador verificar a “veracidade do documento fílmico.” Seria, pois, uma questão de tempo ao historiador adentrar a uma “outra” história. Segundo Ferro, a “contra - história” emergia como um campo factível (e pouco explorado), que caberia ao historiador desbravar.

Na esteira daquilo que preconizava Ferro e, com variantes que se abeberaram em outras áreas (como a crítica literária e os estudos culturais), a noção de “contra - história”<sup>6</sup> passou por transformações importantes após os anos 70. Se não era mais conveniente aos historiadores operarem os seus estudos à luz das narrativas tradicionais e a custa de relatos totalizantes, também não lhes era menos importante reafirmar a relevância dos estudos históricos dentro das humanidades através de outros mecanismos metodológicos que lhes dessem legitimidade.

---

<sup>5</sup> MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M. H., MORETTIN, E., NAPOLITANO, M. e SALIBA, E. T. (Orgs.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p.50.

<sup>6</sup> Uma outra definição interessante para a noção de “contra-história” encontra-se em Gallagher e Greenblatt: “A contra-história opõe-se não só às narrativas dominantes, mas também aos modos prevaletentes de pensamento histórico e métodos de pesquisa; a partir daí, se for bem sucedida, ela deixa de ser “contra””. In: GALLAGHER, Catherine, GREENBLATT, Stephen. **A prática do novo historicismo**. – Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. – Bauru, SP: Edusc, 2005. p.63.

Criado o paradoxo, a noção de “contra-história” parece que, aos poucos, foi sendo deixada em segundo plano. Não se tratava mais, apenas, em ver a história a “contrapelo”, mas, sobretudo, apreender suas diversas variantes e fazê-las adentrar ao *hall* da historiografia. Como salientam Catherine Gallagher e Stephen Greenblatt,

Contra-história e história, nessa perspectiva, são antes momentos num processo conflitual contínuo que atividades antagônicas substanciais com características independentemente distintas.<sup>7</sup>

Durante essa minha investida pela “trincheira” aberta por Ferro entre cinema e história, algumas “cenas” se passaram. À luz dos estudiosos da Sétima Arte fui, aos poucos, desvelando “segredos”, interpretando imagens, apreendendo no interregno entre técnica e arte que a criação fílmica está para “além” (se Homi K. Bhabha permite-me a referência ao conceito), da relação, quase sempre unívoca, que vê no cinema apenas um “reflexo” da realidade. Todavia, longe de sustentar que tal relação estabelecida entre o cinema e a realidade histórica que o circunda não exista, a análise fílmica está, em nosso entendimento, muito mais consubstanciada por sentidos múltiplos, de diferentes interpretações que perpassam tanto o quadro técnico das filmagens quanto as idéias ensejadas pelos cineastas durante a realização de um filme. Interpretação de atores, angulações de câmera, *travellings* curtos ou longos, justaposição de cenas, sobreposição de imagens, roteiro, montagem, decupagem clássica, estética: o panorama cênico, com seus recursos tecnológicos (que por si só podem indiciar os aspectos históricos de uma “época”), são reapropriados pelo cineasta e são reavaliados pelo historiador. A estética, longe de significar diletantismo, é agora uma “chave” possível para a abertura de um mundo novo. A metalinguagem cinematográfica ganha um *status* não apenas vinculado a uma expressão “estética” purificada na forma, mas também como expressão de sentidos inesperados, incluindo nesse aspecto a narrativa histórica.

Ainda na segunda metade da década de 1970, Ismail Xavier despontava no cenário intelectual brasileiro com um trabalho que procurava, àquela altura dos acontecimentos, dar conta de apreender as relações estabelecidas entre a arte cinematográfica (“Sétima Arte”) e a modernidade. *Sétima Arte: um culto moderno*<sup>8</sup> entremeia-se nas críticas de cinema realizadas na França no final do século XIX que, paulatinamente, guindaram o

<sup>7</sup> GALLAGHER, Catherine, GREENBLATT, Stephen. **A prática do novo historicismo**. – Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. – Bauru, SP: Edusc, 2005. p.63

<sup>8</sup> XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

cinema à condição de arte moderna. Realizando um levantamento historiográfico substancial, Xavier aponta, neste livro, para a recepção que o cinema teve em diferentes partes do mundo. Assim, o referido estudioso do cinema contribui sobremaneira para o trabalho de pesquisa do historiador, na medida em que fornece “munição” a uma análise mais geral do processo cinematográfico em diferentes esferas geográficas. Das críticas de De Louc na França, no final do século XIX, ao olhar de Mário de Andrade no Brasil sobre o cinema no início do século XX, Xavier traça uma linha conceitual que, forçosamente, impele-nos a “investigar” a ação do cinema para além de seus aspectos técnicos ou estéticos.

Navegar por tais rotas é, para o historiador, questão complexa. Ademais, tendo à frente um mar de referenciais onde uma “miscelânea” de interpretações historiográficas e cinematográficas procura dar o tom das ações, tal empreitada torna-se mais instigante. Já na graduação, toda essa *mise-en-scène* envolvendo Rogério Sganzerla incomodava-me. Não obstante, em meu trabalho monográfico de conclusão de curso, em 2005, procurei, dentro das possibilidades analíticas que me eram facultadas à época, analisar o filme que, segundo a historiografia do cinema brasileiro, foi o mais emblemático de Sganzerla: *O bandido da luz vermelha*.<sup>9</sup> Com um longa-metragem que colocava em suspeição a estética do Cinema Novo, *O bandido da luz vermelha* afigurava-se como um filme “provocador”, que acabou acirrando os ânimos entre o então ex-crítico de cinema (e, por vezes, defensor do Cinema Novo em seus escritos), Rogério Sganzerla e o cineasta de maior relevância dentro do Cinema Novo, Glauber Rocha. Ora, diante de tais questões, aventurei-me em analisar a trajetória do crítico de cinema e cineasta Rogério Sganzerla.

Nascido em Joaçaba, Santa Catarina, em 1946, Rogério Sganzerla teria “vindo de família de classe média do oeste catarinense, com descendência italiana por parte de pai e de mãe (...).”<sup>10</sup> Dirigindo-se à cidade de São Paulo ainda jovem, Sganzerla encontrou dificuldades financeiras para se estabelecer na metrópole paulistana, mas ao passar a frequentar as sessões da Cinemateca Brasileira, começa a delinear a sua trajetória

---

<sup>9</sup> “Além de filme inaugural, *O bandido da luz vermelha* é, sem dúvida, (...) um divisor de águas entre os cinemanovistas (...). O poder de impacto de *O bandido da luz vermelha*, entretanto, está ainda por ser avaliado nos seus diversos aspectos.” MACHADO Jr., Rubens. SGANZERLA, Rogério In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.511.

<sup>10</sup> Ibid., p.510.

intelectual no interior da cinematografia.<sup>11</sup> Entre 1964 e 1967, Sganzerla escreve no caderno Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* e, posteriormente, verbaliza suas críticas cinematográficas no *Jornal da Tarde* (1966 – 1967) e *Folha da Tarde* (1967 – 1968), além de, a partir de 1978, “ser articulista bissexta da *Folha de São Paulo*, discorrendo sobre os seus próprios temas de criação, revisitando fielmente um estável e restrito panteão pessoal de cineastas, músicos e cantores.”<sup>12</sup>

Da crítica de cinema ao “fazer” fílmico, Sganzerla transita entre os escritos e as imagens, entre as palavras e as cenas. Não obstante ter, de 1968 a 2003, produzido cerca de treze longas-metragens e outros tantos curtas-metragens, Rogério Sganzerla ainda organizou, em 1986 o livro *O pensamento vivo de Orson Welles*, “obra de divulgação em que monta fragmentos de textos e de testemunhos sobre e do cineasta.”<sup>13</sup> Ademais, Sganzerla lança, em 2001, uma coletânea de artigos seus escritos nas décadas de 1960 e 1980 (respectivamente para os jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*), no livro de sua autoria intitulado *Por um cinema sem limites*.

Tanto os escritos críticos de Rogério Sganzerla quanto seus trabalhos fílmicos parecem conter, em seu cerne, um veio analítico de contestação ao *status quo*, seja este cinematográfico ou sócio-cultural. Buscando trilhar um caminho próprio dentro do cinema nacional, Sganzerla procurou condensar, de diferentes maneiras, meios de comunicação de massa e Oswald de Andrade, Nouvelle Vague e Chanchada, Zé do Caixão e Godard, Jimi Hendrix e Orson Welles.

Se o cinema transcende barreiras não caberia, a meu ver, estabelecer limites sistêmicos, fronteiras fixas que pudessem “enquadrar” o trabalho de Rogério Sganzerla. Seria andar, certamente, na contramão dos seus anseios críticos e cinematográficos. Aqui, interessa-me mais “o homem não reduzido à física e à biologia”, lembrando as palavras de Castoriadis, mas o enlace de forças “sociais, instituintes, imaginárias” que o cercam e estabelecem a mediação com a sociedade. Portanto, este trabalho não versa sobre “a afirmação dos direitos do *eu* histórico e das tentações da *ego-história*”<sup>14</sup> mas busca, sobretudo, apreender as relações estabelecidas entre as práticas sociais e os

<sup>11</sup> Segundo Rubens Machado Jr., Rogério Sganzerla “é levado à atividade cineclubista a partir de encontro com o crítico Almeida Salles, em quem reconhece um mestre e pensador.” MACHADO Jr., Rubens. SGANZERLA, Rogério In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.510

<sup>12</sup> Ibid., p.510

<sup>13</sup> Ibid., p.511.

<sup>14</sup> CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre inquietude e incertezas**. – Tradução: Patrícia Chitoni Ramos – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.9.

discursos que circundaram a ação do cineasta Rogério Sganzerla através de uma análise de alguns de seus escritos e filmes.

À luz dessas assertivas, a “ilusão biográfica” (como nos lembra Pierre Bordieu), perde terreno. Fez-se necessário, muito mais, inquirirmos os documentos, dialogarmos com as fontes para não cairmos, uma vez mais, na pretensão de se contar uma “história de vida.” Não que esta última não tenha sua relevância histórica; mas, com certeza, por sabermos que tal empreitada é por demais “extensa” e, por vezes, não muito esclarecedora para ser ensinada, optamos por trilhar um outro caminho na pesquisa. Aqui, a noção de “trajetória” proposta por Pierre Bordieu lança luz à nossa proposta de pesquisa: apreender os “estados sucessivos do campo” cinematográfico e, diante disso, estabelecermos os vínculos do “conjunto de relações objetivas” vivenciadas por Rogério Sganzerla ao “conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que se defrontaram no mesmo espaço de possíveis”<sup>15</sup>, sempre procurando sondar as nuances e interdições da crítica e, em certo sentido, da indústria cinematográfica a cineastas inovadores que procuraram realizar produções a contrapelo dos projetos e de estéticas dominantes.

Assim, adentramos a análise fílmica lastreados por alguns conceitos que possam lançar luz tanto sobre a trajetória crítica-cinematográfica de Sganzerla quanto sobre seus trabalhos com a “câmera na mão”. As análises dos escritos de Rogério Sganzerla e de outros críticos de cinema neste trabalho buscam, dentro do possível, estabelecer relações de significados que se projetam, a todo instante, da tela ao texto e deste ao espectador/leitor. Neste sentido, o primeiro capítulo deste trabalho tem nas críticas escritas por Rogério Sganzerla e na sua incipiente produção fílmica (iniciada com o curta-metragem *Documentário*, 1966), o seu horizonte de análise. Os escritos críticos de cinema tornam-se, nesse sentido, uma baliza necessária para avaliarmos o jogo semântico e, por vezes metafórico, no qual estavam envolvidos todos aqueles que, de uma forma ou de outra, se encontravam ao entorno da produção de cinema no Brasil, fossem estes críticos ou cineastas a partir da década de 1960. Todavia, ao não privilegiar a recepção do público espectador em relação aos filmes, de maneira geral, este trabalho preocupa-se mais em apreender determinados códigos de linguagem do cinema que, se forjados ou criados, acabaram se constituindo em referenciais para a cinematografia brasileira e que não se prendem, exclusivamente, às expectativas do público espectador

---

<sup>15</sup> BORDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papirus, 1996. p.82.

de cinema. A relação estabelecida entre Rogério Sganzerla com a crítica de cinema seja através dos seus escritos ou mesmo através da recepção de seus filmes permite-nos avançar no terreno das influências que permearam as concepções de cinema externadas por Sganzerla. Dessa forma, não podemos deixar de destacar os espaços sociais pelos quais o cineasta transitou, seja à época da crítica de cinema (Cinemateca Brasileira), seja no período em que passou a elaborar seus longas metragens (a Boca do Lixo e a cidade de São Paulo). Através dos escritos de Rogério Sganzerla para o Suplemento Literário, buscamos colocar em evidência a intermitente relação estabelecida pelo crítico de cinema e suas influências configuradas no âmbito da crítica (neste caso específico, nos referimos ao crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes). E, sem perder de vista o horizonte teórico, podemos vislumbrar nos escritos de Sganzerla a importância das variantes estéticas engendradas pelo crítico que posteriormente, em seus filmes, explicitaram tanto o panteão de influências cinematográficas contemporâneas às suas produções quanto a “reverência” do cineasta a filmes produzidos no passado.

Por vezes, mergulhamos em termos técnicos, em conceitos estéticos do cinema que, de diferentes formas, tornaram-se significativos nas variadas disputas de sentido travadas no cinema brasileiro. Entretanto, ao buscarmos apreender a trajetória sócio-histórica de um cineasta, adentramos as vicissitudes de seus trabalhos fílmicos de maneira singular, “investigando” as intenções do diretor ao elaborar o esboço de um filme, o diálogo estabelecido entre um longa-metragem específico e outros já produzidos e a dimensão espaço-temporal em que um filme se insere e se desenvolve. Para tanto, a análise fílmica torna-se fundamental para o historiador na medida em que, ao realizar um diálogo discursivo e textual com a crítica cinematográfica através da observação fílmica, coloca-o diante da necessidade em se valer, quase sempre, de um *corpus* documental de outra espécie com o objetivo de estabelecer análises conceituais que não fiquem circunscritas tão somente ao âmbito da produção do filme.

Poderíamos nos inquirir em que medida a análise fílmica “infiltra-se” nas intenções, nos desejos, nos projetos pessoais do cineasta e, mais do que isso, como a análise fílmica pode possibilitar ao historiador levantar hipóteses plausíveis que possam interligar o cineasta e seu trabalho ao período analisado, interligando sociedade e cinema. Responder a essas assertivas dar-se-á através de um contínuo esforço do pesquisador em reunir, paulatinamente, fragmentos conceituais no escopo da constituição de um filme que possam, dentro de determinados parâmetros mais gerais

(cinema dos primeiros tempos, cinema clássico, cinema moderno, etc.), situar o “lugar sócio-cultural” tanto do cineasta quanto dos filmes por ele produzidos. As operações de constituição e análise de um filme desdobram-se em processos distintos, porém complementares, cabendo ao pesquisador apreender tais distinções e concatená-las no âmbito da escrita historiográfica:

A escrita, o roteiro, a decupagem técnica, a filmagem, a montagem e a mixagem constituem as etapas de um processo de criação e fabricação de um produto. A descrição e a análise procedem de um processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação.<sup>16</sup>

Em se tratando do cineasta Rogério Sganzerla, tal movimento analítico torna-se premente na medida em que, através de seus trabalhos críticos e cinematográficos, o crítico-cineasta realiza um diálogo tanto estilístico quanto político com outros cineastas e com a crítica de cinema. Dessa forma, a análise fílmica tangencia o “puro” entretenimento imiscuindo-se, antes, num rigor interpretativo onde a fruição anda “de mãos dadas” com a observação técnica:

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto – filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor.<sup>17</sup>

A essas perspectivas analíticas somam-se, no transcorrer deste trabalho, uma busca incessante em se estabelecer, sempre que possível, os pontos de convergência existentes entre a análise fílmica (realizada pelo pesquisador), os discursos proferidos pelo cineasta através da imprensa e a crítica de cinema externada na documentação analisada (mas sem esquecermos que, mesmo os pontos de divergência existentes no triunvirato acima abordado, também podem ser extremamente esclarecedores para o prosseguimento da pesquisa). Mais uma vez, o trabalho analítico torna-se essencial,

Primeiro, porque a análise *trabalha* o filme, no sentido em que ela o faz “mover-se”, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto. Em segundo lugar, porque a análise trabalha o analista, recolocando

<sup>16</sup> VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. – Tradução: Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papirus, 1994. p.12.

<sup>17</sup> Ibid., p.12

em questão suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las.<sup>18</sup>

Assim, o processo analítico acaba tomando parte de um processo maior, sendo influenciado e influenciando os demais aspectos que envolvem a realização dos filmes, interagindo a um só tempo com estudos críticos contemporâneos e mesmo com a produção de outros longas-metragens. Dessa forma, a recepção crítica ao filme trabalha como uma força centrífuga, reprocessando e redirecionando conceitos e estilos:

(...) podemos observar que muitas vezes a análise acompanha, precede ou sucede o trabalho de criação de filmes: para nos convenceremos disso, basta ler os textos ou entrevistas dos grandes cineastas, de Epstein ou Gance a Eisenstein, de Hitchcock a Fritz Lang ou Ingmar Bergamn e Truffaut. Ela se integra igualmente ao processo de *recepção* de filmes. Aqui, seríamos tentados a convocar o nome de grandes críticos e teóricos, de Louis Delluc a André Bazin, de Jean Mitry a Christhian Metz.<sup>19</sup>

Ora, diante dessas proposições, percebemos claramente como o processo de análise dos filmes pode trabalhar em concomitância com a análise documental realizada pelo historiador. Aqui, a narrativa ficcional encetada pelo cineasta com o advento do filme pode relacionar-se com certa fluência, até certo ponto, com a narrativa da história em seu aspecto teórico.<sup>20</sup> Não obstante tal assertiva, é importante salientar que, no espaço crítico da cinematografia, a narrativa pode configurar-se com muito mais proeminência na conjunção que dá conteúdo a um filme (ou a um conjunto de filmes). Por outro lado, a linguagem no cinema está muito mais circunscrita às formas utilizadas pelo cineasta para colocar em evidência o escopo de sua produção à luz de uma regularidade espacial que escapa ao controle “uniforme” do cineasta sobre o seu trabalho fílmico. Neste caso, a regularidade evidencia, apenas, um horizonte sócio-cultural mínimo no qual o filme possa dialogar com outros filmes. Se levarmos em consideração, também aqui, o campo da crítica cinematográfica, o filme pode atingir outras “cercanias” que não estariam, num primeiro momento, no “raio de ação” dialógico a que o filme se destinava.

<sup>18</sup> VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. – Tradução: Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papirus, 1994. p.12-13.

<sup>19</sup> Ibid., p.12-13.

<sup>20</sup> Segundo Roger Chartier, “Narrativas de ficção e narrativas históricas têm em comum uma mesma maneira de fazer agir seus ‘personagens’, uma mesma maneira de construir a temporalidade, uma mesma concepção de causalidade.” CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre inquietude e incertezas**. – Tradução: Patrícia Chitoni Ramos – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.14.

Num primeiro momento, história, cinema e historiografia, podem mesmo suscitar dúvidas quanto às aproximações teóricas que possam estabelecer, mas enredados pelo aspecto *ficcional*, tais “campos” podem reivindicar aproximações que dêem sentido às práticas neles alocadas. Isto não quer dizer, todavia, que na clivagem estabelecida entre as três áreas não ocorram dissensões. Entretanto, as divergências encontradas ao longo das análises revelam com mais precisão o local de onde são proferidos os discursos e suas respectivas relações com as práticas cinematográficas. Longe de automatismos, esse quadro epistemológico não se funda numa regularidade conceitual “consciente”, própria dos agentes envolvidos no processo, mas, antes, evidencia como diferentes posições discursivas encontram-se em consonância, com práticas sociais (cinematográficas), também díspares e de diagnósticos “surpreendentes”. Segundo Roger Chartier,

(...) deve-se constatar que a construção dos interesses pelos discursos é ela própria socialmente determinada, limitada pelos recursos desiguais (lingüísticos, conceituais, materiais, etc.) de que dispõem aqueles que a produzem. Essa construção discursiva remete, pois, necessariamente às posições e às propriedades sociais objetivas, exteriores ao discurso, que caracterizam os diferentes grupos, comunidades ou classes que constituem o mundo social.<sup>21</sup>

Diante dessa perspectiva ensejada por Chartier, percebemos como os jogos discursivos e as práticas sociais mantêm um entrelaçamento conspícuo que faz-nos transitar, não sem complexidade, pelos processos simbólicos que se espriam pelo meio social. Assim, torna-se possível tatearmos a história através de recursos analíticos que circunscrevem a um só tempo as ações dos indivíduos e as predisposições de uma comunidade:

(...) o objeto fundamental de uma história que visa a reconhecer a maneira como os atores sociais dão sentido a suas práticas e a seus discursos parece residir na tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e, de outro lado, as restrições, as normas, as convenções que limitam – mais ou menos fortemente de acordo com sua posição nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, enunciar, fazer. A constatação vale para uma história das obras letradas e das produções estéticas, sempre inscritas no campo das possibilidades que as tornam imagináveis, comunicáveis e compreensíveis (...).<sup>22</sup>

<sup>21</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre inquietude e incertezas*. – Tradução: Patrícia Chitoni Ramos – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.91.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.91.

Não é sem medida que, ao avançarmos diante dessas assertivas teóricas, deparamo-nos com um panorama imagético onde urge uma necessidade analítica que procura dar conta em explicitar a elaboração de uma obra e o contexto sócio-histórico em que foi concebida. A relação (por vezes com uma aparência especulativa ensejada por discursos e práticas) deixa de lado os aspectos abstratos e ganha certa consistência quando procura apreender a obra e suas variantes. Neste sentido, Eduardo Morettin observa que,

Se não conseguirmos identificar, através da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica.<sup>23</sup>

À luz dessas considerações, os filmes de um cineasta, alçados à condição de “obra”, podem revelar aspectos culturais de uma sociedade na medida em que podem expressar as transformações ensejadas pelo cineasta ao longo do tempo, evidenciar o panorama histórico em que os filmes foram realizados e, ademais, funcionar como locais de reapropriação de uma dada leitura histórica do passado:

As obras não têm sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam. (...) Produzidas em uma esfera específica, em um campo que tem suas regras, suas convenções, suas hierarquias, as obras escapam delas e assumem densidade, peregrinando, às vezes na longuíssima duração, através do mundo social.<sup>24</sup>

Essa “mutabilidade” que envolve a obra correlaciona-se, certamente, com as preocupações e intenções do produtor, do diretor. Assim, escapando a uma racionalidade pouco afeita às variantes artísticas, a obra pode “trafegar” por diferentes espaços adquirindo sentidos, por vezes, pouco usuais. Aqui, a figura do artista criador também se revela cercada por nuances sociais que o fazem seguir determinados condicionamentos:

---

<sup>23</sup> CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre inquietude e incertezas**. – Tradução: Patrícia Chitoni Ramos – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.64.

<sup>24</sup> Ibid., p.93.

(...) todo gesto criador inscreve em suas formas e seus temas uma relação com as estruturas fundamentais que, em um momento e um lugar dados, modelam a distribuição do poder, a organização da sociedade, a economia, a personalidade. Pensado (e se pensando como um demiurgo), o artista, o filósofo ou o cientista inventa, no entanto, na imposição. Imposição em relação às regras (do patronato, do mecenato, do mercado, etc.) que definem sua condição. Imposição mais fundamental ainda em relação às determinações ignoradas que habitam cada obra e que fazem com que ela seja concebível, transmissível, compreensível.<sup>25</sup>

Pensar em tais estruturas podem nos esclarecer quanto às noções de *obra* e de *autor* que, de uma forma ou de outra, estiveram presentes no cinema brasileiro durante a década de 1960. Dentro do campo cinematográfico, tais noções assumem outras variações semânticas que, adornadas com uma teoria crítica, evidenciam a relação de forças estabelecidas entre um determinado campo artístico e a sociedade que lhe viu florescer.

Neste sentido, fez-se necessário buscarmos os elementos textuais, dentre outros que relacionam a um só tempo, em Sganzerla, ações cinematográficas e escritos críticos. No âmbito da crítica de cinema e de suas variantes, tanto os escritos quanto as ações se imiscuem num contexto dinâmico e persuasivo, no qual a descontinuidade no tratamento das variações históricas encontra-se presente em níveis diferenciados nas “formas de pensamento” expressas pelo cineasta. Em outras palavras, mergulhar na seara crítico-analítica e nas concepções cinematográficas de Rogério Sganzerla requer do pesquisador desvencilhar-se de conceituações historiográficas clássicas que, ou avançam sobre totalidades ou, por outro lado, definam a história como um espaço onde a teleologia seria o horizonte teórico de uma afirmação conceitual.

No segundo capítulo deste trabalho, a análise fílmica pretende alcançar um horizonte sócio-histórico das influências cinematográficas de Rogério Sganzerla diante das condições de produção dos seus filmes. *Cidadão Kane* (1941), *O bandido da luz vermelha* (1968) e Jean-Luc Godard, de um lado, *A mulher de todos* (1969), *Boca do Lixo* e a censura, de outro, compõem dois triunviratos que formam um quadro estrutural no qual podemos delinear tanto o panorama cinematográfico perseguido por Sganzerla em 1968/1969, quanto o ambiente sócio-histórico que circundou a produção de seus primeiros longas-metragens. Para tanto, procuramos apreender as “citações” explícitas de Welles e Godard em *O bandido da luz vermelha*, averiguar as mudanças conceituais

---

<sup>25</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre inquietude e incertezas*. – Tradução: Patrícia Chitoni Ramos – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.93-94.

ensejadas por Sganzerla com o advento de seu segundo longa-metragem, *A mulher de todos*, e analisar o panorama histórico da Boca do Lixo, região da cidade de São Paulo em que foram produzidos em grande medida *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*. Ademais, o regime político de exceção no qual o país estava mergulhado na segunda metade da década de 1960 lançou fagulhas em direção às produções artísticas da época e, nesse ínterim, a censura foi um “precioso” instrumento de ação do governo militar que também esteve às voltas da cinematografia nacional.

No terceiro capítulo são analisadas as investidas de Rogério Sganzerla pelo “cinema experimental” e suas interlocuções com a Embrafilme. Portanto, foi preciso avaliar qual o papel desempenhado pela Embrafilme dentro de um contexto sócio-histórico peculiar (o regime ditatorial instaurado no país), e os seus reflexos mais imediatos nos trabalhos de Sganzerla. Aqui, a produtora cinematográfica Belair, criada por Sganzerla e Júlio Bressane, acaba trazendo à baila quais foram as alternativas encontradas por Sganzerla para continuar produzindo. Mais que isso, com a *fase* da Belair, tornaram-se mais evidentes quais os (parcos) recursos utilizados por Rogério Sganzerla para continuar produzindo (dentro de determinados parâmetros conceituais e cinematográficos sempre explicitados pelo cineasta). Diante dessa assertiva, intentamos compreender a importância da produtora Belair no que concerne às radicalizações estéticas propostas por ambos os cineastas. As condições de produção ganham significativo destaque, pois vão se relacionar diretamente com as concepções estéticas dos cineastas. A análise dos filmes produzidos pela Belair *Sem essa*, *Aranha* e *Copacabana mon amour* (ambos de filmados por Rogério Sganzerla em 1970), permite-nos colocar em evidência aspectos da “identidade nacional” que tangenciam ambos os filmes, apontando para uma discussão acerca da cultura brasileira que será retomada pelo cineasta na década de 1980. Diante das análises dos filmes supracitados, de algumas críticas referentes a esses filmes e do próprio posicionamento de Sganzerla diante de sua produção, foi possível estabelecer um diálogo analítico com questões latentes presentes nos filmes. Assim, a discussão acerca da identidade, que já houvera sido realizada por Jean-Claude Bernardet no tocante aos personagens dos filmes *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*<sup>26</sup> desloca-se, em nossa perspectiva, para outros espaços. Com *Copacabana mon amour* e *Sem essa*, *Aranha*, Sganzerla, além de modificar o “ritmo” das filmagens (em comparação, por exemplo, com *O bandido da luz vermelha*), adentra a metáfora

---

<sup>26</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

chanchadesca com mais acidez e, por que não dizer, com um ligeiro pessimismo. A centralização nos personagens (como ocorrera com Jorginho, *O bandido da luz vermelha*, e Ângela Carne-e-Osso, em *A mulher de todos*), sofre uma diluição e o espaço cênico adquire certa proeminência. Em ambos os longas-metragens da fase Belair, a sociabilidade dos personagens parece estar entrelaçada com a angústia do diretor (aludindo a uma “boçalidade” presente no *Bandido...* e na *Mulher...*), e com as nada acalentadoras condições de produção dos filmes. O Brasil (em *Sem essa, Aranha*) e a cidade do Rio de Janeiro (em *Copacabana mon amour*), são “pensados” pelo cineasta à luz de uma realidade pouco convencional. Ora, diante dessas observações, há uma recorrente busca em ambos os filmes acima citados que remontam ao slogan “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha! Avacalha e se esculhamba!”, presente em *O bandido da luz vermelha*. Há um *continuum* “melancólico” na confecção dos personagens e, apesar de apresentar certos traços cômicos, não conseguem suplantar uma imagem panorâmica mais ampla: a sociedade brasileira, aqui, é representada perante algumas de suas *carências*.

É neste período, também, que Sganzerla se reaproxima de Glauber Rocha, causando certo espanto na crítica de cinema à época. Essa reaproximação de Glauber e Rogério parece apontar para a superação dos conflitos “ideológicos” travados entre ambos os cineastas através da imprensa na década anterior, principalmente após o lançamento do *Bandido da luz vermelha*.

O retorno de Sganzerla à crítica jornalística no final da década de 1970, e alguns temas de suas missivas críticas, são abordadas ao final do capítulo, (como as suas severas críticas ao papel desempenhado pela televisão no Brasil), colocando em evidência todo o descontentamento do crítico e cineasta com os rumos da cinematografia feita no país à época.

O último capítulo procura apreender o “elogio” que Rogério Sganzerla faz a alguns artistas (Jimi Hendrix, Noel Rosa, João Gilberto, Oswald de Andrade e Orson Welles) à luz do cinema e da cultura brasileira. Presentes em suas críticas jornalísticas ou na composição de seus filmes, essas “personalidades” serão fundamentais para Sganzerla colocar em movimento todas as suas expectativas e frustrações acerca do cinema e da cultura do país. O som das guitarras de Hendrix vai encontrar, em Sganzerla, uma correlação conceitual com os sambas de Noel Rosa, com a singularidade estilística de João Gilberto, sob o caldeirão antropofágico de Oswald de Andrade.

Com Orson Welles, a “obsessão” de Sganzerla é de outro tipo: ao compor uma tetralogia fílmica “dedicada” ao cineasta americano (composta pelos filmes *Nem tudo é verdade* [1986], *Linguagem de Orson Welles* [1991], *Tudo é Brasil* [1997] e *O signo do caos* [2003]), Rogério Sganzerla procura reavivar a importância tanto de Welles quanto das esferas culturais filmadas pelo cineasta americano quando de sua passagem pelo Brasil na década de 1940.

Relacionar tais dimensões da escrita historiográfica a uma teorização do cinema que nos possibilite encetar análises concernentes aos trabalhos de Rogério Sganzerla revelar-se, nessa perspectiva, não apenas uma oportunidade factível em colocarmos em evidência alguns aspectos da cinematografia produzida no Brasil ao longo no século XX, mas, sobretudo, reavivarmos de alguma forma um pouco da história do país sob a égide dos processos que envolvem o cinema e vice versa. Rogério Sganzerla, crítico e cineasta, fez parte dessa história.

## CAPÍTULO I: INQUIETUDES

*“O cinema é um organismo intelectual demasiadamente sensível.”  
Júlio Bressane, cineasta.*

## Da partida à chegada: de Joaçaba a São Paulo, de São Paulo a Joaçaba

Naquela sexta-feira, 09 de janeiro de 2004, o cinema brasileiro recebia a triste notícia do falecimento no Hospital do Câncer, em São Paulo, do cineasta Rogério Sganzerla, aos 58 anos. Um câncer silenciou o cineasta que fizera estremecer, na segunda metade da década de 1960, as estruturas conceituais e estéticas do cinema brasileiro. Já acometido pela doença, mas com um faro incomum para a técnica cinematográfica, Sganzerla, mesmo hospitalizado, trabalhou até uma semana antes de sua morte no roteiro de *Luz nas trevas – revolta de Luz Vermelha*, “(...) um filme que pretendia rever o seu longa de estréia, *O bandido da luz vermelha* (1968), um clássico do cinema brasileiro.”<sup>27</sup> *Luz nas trevas*, ao contrário do que poderíamos imaginar num primeiro momento, não seria apenas uma continuação *ipsis literis* de *O bandido da luz vermelha*. Helena Ignez, esposa de Rogério Sganzerla explica:

É um filme que se passa no início dos anos 70 e vai até os nossos dias. *Luz nas trevas* não é uma continuação de *O bandido da luz vermelha* (...), embora o personagem *Luz* atravessasse todo o filme, desde os 70 até hoje. Por isso o subtítulo *Revolta de Luz Vermelha*.<sup>28</sup>

Para além de *Luz nas trevas*, Rogério Sganzerla deixou também, segundo Helena, cerca de vinte e cinco roteiros inéditos prontos. A inquietude que acompanhara Rogério Sganzerla em sua saída de Joaçaba, Santa Catarina, lá pelos idos da década de 1960, continuava presente quase quarenta anos depois no espírito irrequieto do catarinense. Helena Ignez afirma que “até os cinco anos de idade, Rogério não falava”<sup>29</sup> e o próprio Sganzerla sempre afirmou que a infância foi um período conturbado em sua vida mas que, ainda assim, o cinema já rondava os seus interesses:

Eu sempre fui muito desadaptado, introvertido, agressivo. Aos sete anos de idade, quando morava em Santa Catarina, eu fiz um livro de histórias infantis e eu mesmo levei até uma tipografia.”<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Cinema brasileiro perde o radical Rogério Sganzerla, aos 58 anos. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 jan. 2004. Caderno Ilustrada, p.E1.

<sup>28</sup> GHETTI, Bruno. Ladrão de cena. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 fev. 2004. Caderno Ilustrada, p.E4.

<sup>29</sup> Helena – A Mulher de Todos – e seu homem: Jornal *O Pasquim* entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 5-11 fev. 1970. Nº.33.

<sup>30</sup> FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar de seu filme?. Entrevista realizada em 15 de dezembro de 1969. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.44.

O cineasta Júlio Bressane reforça as afirmações de Sganzerla quando afirma que o talento literário deste foi revelado aos sete anos de idade, quando Sganzerla publicou um livro de poesias.<sup>31</sup> Sganzerla esteve às voltas com a cinematografia desde criança e, apesar das condições adversas que encontrou em Joaçaba para ter acesso aos filmes, iniciou de forma incipiente o seu contato com a Sétima Arte:

Eu era um menino muito barulhento, diferente dos padrões catarinenses. Com dez anos comecei a fazer roteiro de cinema. Fazia um atrás do outro. Em 1959, com 12, 13 anos, não tinha meio nenhum de ir mais longe. Não tinha cineclube, não tinha nada. Para mim foi um momento meio chato porque estava muito preso pelos padres, no internato em que estudava.<sup>32</sup>

Santa Catarina, sua terra natal, sempre pareceu constituir-se num constante incômodo para Sganzerla. Não foram raras as vezes em que Rogério Sganzerla colocou-se em declarada rejeição ao Estado em que nasceu. Segundo Rubens Machado Jr., Sganzerla,

Costuma referir-se à mediocridade e pequenez de sua formação interiorana em contraste com a vida metropolitana que passa a ter em São Paulo, desde o começo dos anos 60 (...).<sup>33</sup>

As poucas opções para usufruir o cinema em Santa Catarina levam Rogério Sganzerla a estabelecer uma relação ambígua, tensa, quando o cineasta se reporta ao seu Estado de origem. Tal sentimento externado pelo cineasta parece indicar sua necessidade, à época premente, em procurar as grandes cidades brasileiras para ter, de fato, acesso ao cinema de forma mais abrangente. Neste sentido, Sganzerla é enfático ao se referir às suas origens:

Eu sou uma pessoa de péssimas origens. Eu não tenho origens ruins, tenho origens médias, o que é pior ainda, Eu nasci em Santa Catarina, numa cidadezinha do interior. (...) Num estado que cultivou toda uma civilização de classe média. Eu tenho origem italiana por parte de pai e de mãe. Eu tenho uma grande aversão pelas minhas origens e sou uma pessoa obviamente recalcada. Eu não escondo os meus conflitos.

<sup>31</sup> LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6.

<sup>32</sup> FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar de seu filme?. Entrevista realizada em 15 de dezembro de 1969. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.44.

<sup>33</sup> MACHADO Jr., Rubens. SGANZERLA, Rogério In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.510.

Acho péssimo ter nascido em Santa Catarina e ao mesmo tempo maravilhoso porque é muito pequeno. O Brasil no fundo é uma grande Santa Catarina. (...) É meio trágico. Não pela grandeza, mas pela pequenez.<sup>34</sup>

Essa ojeriza do cineasta à Santa Catarina talvez tenha alguma relação com o caráter cosmopolita que Sganzerla vê no cinema e que não se apresentava na “província” catarinense. Destarte tais considerações, o estilo cinematográfico “inovador” de Rogério Sganzerla, gestado sobretudo no período em que desempenhou a atividade de crítico de cinema, escrevendo para jornais e revistas na cidade de São Paulo nos anos 60 do século XX, faz de Sganzerla, sem dúvida, uma figura peculiar no tocante à cinematografia até hoje produzida no país.

Tais aspectos do Rogério/cineasta mantêm uma estreita relação com o homem/Sganzerla. Se à primeira vista há uma dualidade entre o homem e o cineasta, ela logo se desfaz quando adentramos, a um só tempo, nas concepções cinematográficas de Sganzerla e em aspectos de sua personalidade. Aos perscrutarmos com rigor analítico as nuances pessoais e profissionais do cineasta, mergulhamos em um mundo onde a complexidade de seus trabalhos (escritos e fílmicos), exprimem, em certo sentido, os anseios do homem Sganzerla. Segundo seu “amigo” Gilberto Felisberto Vasconcellos<sup>35</sup>,

A vida de Rogério não foi fácil. Ele comeu o pão que o diabo amassou por levar a sério o envolvimento com o cinema e sua função pública, brigando e se arrastando em polêmicas pesadas nos jornais. Teve a sorte na vida de ter encontrado Helena Inês (sic) que lhe deu duas filhas adoráveis e delicadas. Não fosse a precariedade do nosso subdesenvolvimento, material e mental, ele poderia ter feito mais de vinte filmes de alto nível, além de ter sido aproveitado como exímio repórter no jornalismo brasileiro. E que repórter! À Orson Welles! É aquele lance melancólico de que a minerva só alça vôo ao entardecer.<sup>36</sup>

É aspecto recorrente, em algumas fontes pesquisadas, a emergência da precocidade artística na formação pessoal de Rogério Sganzerla. Tal aspecto apresenta, como veremos adiante, uma estreita relação com a não menos importante precocidade artística

<sup>34</sup> Helena – A Mulher de Todos – e seu homem: Jornal *O Pasquim* entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 5-11 fev. 1970. nº.33.

<sup>35</sup> Gilberto Felisberto de Vasconcellos é professor de Ciências Sociais na Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), autor de *A salvação da lavoura* (Ed. Casa Amarela, 2002), e articulista da revista *Caros Amigos*.

<sup>36</sup> VASCONCELOS, Gilberto F. Sganzerla era um brasileiro que amava o cinema. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 jan. 2004. Caderno Ilustrada, p.E2.

de outro cineasta, Orson Welles, com o qual Rogério Sganzerla estabelecerá, ao longo dos anos, um importante diálogo crítico-cinematográfico.

O cinema como vida e crítica, pulsando a todo instante na ação do cineasta. Sganzerla discute o cinema dentro do próprio cinema. Contra o senso comum, a criatividade faz da história uma possibilidade para a reflexão cinematográfica. Na seara da crítica cinematográfica, Rogério Sganzerla iniciou cedo as suas atividades em disputados meios de comunicação paulistanos. Segundo Samuel Paiva,

Quando chega em São Paulo, no início da década de 1960, Rogério Sganzerla começa a freqüentar as sessões promovidas pela Cinemateca Brasileira. Inicia-se na atividade cineclubista graças a Almeida Salles, e logo é conduzido ao espaço onde se reunia parte significativa da intelectualidade brasileira, o Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*.<sup>37</sup>

Todavia, antes mesmo de freqüentar as sessões da Cinemateca Brasileira<sup>38</sup>, Rogério Sganzerla passou por situações difíceis em São Paulo:

Morei numa pensão durante cinco ou seis anos. A pensão foi um negócio que me abriu, porque é um negócio sórdido brasileiro. Tem aquilo que os filmes do Glauber Rocha não tem. Um negócio totalmente visceral, sórdido. Morando na pensão eu deixei de ser um cara preconceituoso para ser um cara liberal. Nessa época é que houve o grande momento de transformação de 62, 63, 64.<sup>39</sup>

Neste ambiente em constante transformação sócio-cultural ensejado pela metrópole paulistana, Sganzerla vai encontrar espaço em meio a uma intelectualidade que, atenta às mudanças culturais, inserem o jovem catarinense aficionado pelo cinema no seio da crítica jornalística cinematográfica. O Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* tornava-se, dessa forma, o ponto de partida de Rogério Sganzerla no mundo do cinema ou, quem sabe, o seu ponto de chegada ao cinema do mundo.

<sup>37</sup> PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.32.

<sup>38</sup> “Por iniciativa dos membros do segundo Clube de Cinema de São Paulo, entre eles o crítico Paulo Emílio Salles Gomes, instala-se no final dos anos 40 a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, embrião da futura Cinemateca Brasileira.” HEFFNER, Hernani. Cinemateca. In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.146.

<sup>39</sup> Ibid., p.146.

## O Suplemento Literário

O Suplemento Literário surge, a princípio, como o *locus* de ação de Rogério Sganzerla no tocante, principalmente, ao período de reflexão crítica que desenvolve sobre o cinema. À sombra da intelectualidade paulistana, Sganzerla começa a ensaiar perspectivas estéticas e teóricas, posteriormente evidenciadas em alguns de seus filmes. Segundo Samuel Paiva,

O Suplemento Literário, onde o Sganzerla crítico pôde desenvolver seu trabalho durante um intervalo de tempo amplo, surge ao que tudo indica como uma espécie de laboratório conceitual, uma escola de cinema, se se propõe o debate entre os envolvidos com essa publicação. Reflexos desse debate ou, mais propriamente, das idéias defendidas por Sganzerla (que trazem também indícios da edição de seus mestres) nas páginas do jornal chegarão mais tarde aos seus filmes.<sup>40</sup>

Ao adentrarmos o “mundo” da crítica cinematográfica e, com isso, realizar mediações analíticas com os textos críticos produzidos por Rogério Sganzerla, levamos em consideração uma relação em que a produção de significados entremeia-se, a todo instante, tanto na observação das imagens quanto na leitura dos textos. Assim, ao privilegiarmos os escritos críticos de Sganzerla e, posteriormente, nos valermos da crítica de cinema para avaliar a recepção dos filmes produzidos pelo referido cineasta, buscamos retratar apenas uma, dentre várias possibilidades analíticas em entendermos a produção de Sganzerla à luz da história.

Neste sentido, faz-se necessário ressaltar que essa relação estabelecida entre a crítica de cinema e os filmes abordados nesse trabalho encontra-se entremeada pelo “papel” social e cultural adquirido pelos escritos críticos numa determinada conjuntura sócio - histórica. Em outras palavras, a concepção da crítica de cinema transita em concomitância com as variadas maneiras em que um filme pode ser visto pelos mais diversos “tipos” de espectadores, permitindo que o trabalho fílmico possa espriar-se por espaços diferenciados do corpo social. Assim, o processo de significação inerente à própria gestação da crítica pode se relacionar, em alguns casos, de acordo com o espaço social em que foi “produzido”.

---

<sup>40</sup> PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.32.

À luz dessas considerações, as intermitências oriundas do posicionamento do crítico de cinema passam, dessa forma, a adquirir certa proeminência, pois podem entrar em contato com o público espectador. No esteio de uma metalinguagem, a crítica de cinema elabora dois movimentos que, em conjunto, contribuem para a reorientação dos significados de um filme: de um lado, a crítica, ao materializar-se no texto, engendra uma possibilidade, dentre várias, de dizer uma “interpretação” do filme; de outro, ao estar à mercê do leitor/espectador, a crítica adquire “validade” quando somente é reapropriada na instância da recepção de quem a lê.

Ao iniciar suas atividades no Suplemento Literário, Sganzerla o faz de maneira a se sintonizar com as expectativas culturais “fundantes” no caderno jornalístico em questão. E, para além dessa perspectiva, o jovem crítico procurou estabelecer um intenso diálogo com aqueles intelectuais que já refletiam sobre o cinema, há algum tempo, nas páginas do periódico. Devemos salientar que, por tratar-se do âmbito cinematográfico, os referenciais estéticos presentes nos escritos de Rogério Sganzerla num primeiro momento e, em seus filmes, posteriormente, estão lastreados numa das várias possibilidades em se teorizar sobre o cinema. Assim, à luz dos estudos de Jacques Aumont, entendemos que o componente estético, longe de ser um apanágio para a concretização de um determinado estilo, acaba por compor um quadro “informativo” no tocante à constituição das formas e à composição dos conteúdos que os filmes possam ter. Para Aumont,

A estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos. A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela subentende uma concepção do “belo” e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico. Ela depende da estética geral, disciplina filosófica que diz respeito ao conjunto das artes.<sup>41</sup>

Em se tratando dos filmes produzidos por Rogério Sganzerla, entendemos que o componente estético é um fator que se sobrepõe às próprias aspirações do diretor. O filme ganha uma sugestiva autonomia em relação às intenções do cineasta ao concebê-lo e cria, ao mesmo tempo, um campo de tensão ao dialogar com outros filmes. Aqui, a análise da estrutura estética, aliada ao contexto sócio-histórico em que o filme foi

---

<sup>41</sup> AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. – Tradução: Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papirus, 1995. p.15.

produzido, permite-nos apreender tanto a proposta cinematográfica do cineasta quanto aquilo que ele “não previu”, e que se encontra em cada fase da constituição do filme.

Ao imiscuir-se na crítica cinematográfica através dos jornais, Sganzerla realiza um movimento crítico no qual serão relevantes a história do cinema e suas variadas possibilidades interpretativas. Em certo sentido, os escritos críticos de Sganzerla perpetrados nos jornais, no início da década de 1960, dirigem-se à composição e à construção dos filmes em concomitância com uma constante preocupação em revelar ao leitor o “estatuto” do cinema, sua função e sua gênese.



**Figura 1 - Fac-símile do caderno Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, 1966.**  
**Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.**

A passagem de Rogério Sganzerla pelo *Estadão*, traz em si uma postura reflexiva do crítico permeada pela influência da intelectualidade paulistana que elaborava a crítica cinematográfica àquela altura dos acontecimentos. Almeida Salles<sup>42</sup>, Paulo Emílio Salles Gomes<sup>43</sup> e Décio de Almeida Prado<sup>44</sup> compõem, num primeiro momento, um

<sup>42</sup> “Francisco Luís de Almeida Sales. Formado pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, a tradicional escola do largo de São Francisco, onde foi orador da turma de 1938. Assessor do governador Abreu Sodré, sua atuação foi decisiva em 1970 na criação do Museu da Imagem e do Som (MIS), concebido para absorver o acervo e as atividades da Cinemateca Brasileira. Foi um dos organizadores do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (realizado em 1954, em São Paulo, por ocasião do seu quarto centenário de fundação), membro da Comissão Federal de Cinema (1956), do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (1958), e presidente do segundo Clube de Cinema de São Paulo (1946), da Filmoteca do Museu de Arte Moderna (1949), da sua sucessora Cinemateca Brasileira, a partir de 1956, e da Comissão Estadual de Cinema, no decênio de 1970. Por essa constante liderança à frente de iniciativas culturais, era chamado carinhosamente por amigos e colaboradores de ‘presidente.’” In: CALIL, Carlos Augusto. SALLES, Almeida (Francisco Luís de Almeida Sales). In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.482.

<sup>43</sup> “(...) Com a criação do segundo Clube de Cinema de São Paulo, em 1946, Almeida Salles foi eleito presidente. Dois anos depois, com a fundação do Museu de Arte Moderna (MAM), abriu-se um departamento de cinema, a Filmoteca do MAM. Paulo foi credenciado para responder na Europa pelo Clube e pela Filmoteca. (...) Quando Décio de Almeida Prado assumiu a direção do Suplemento Cultural

triumvirato conceitual/analítico que dá suporte e vazão aos escritos de Sganzerla<sup>45</sup>. Essa gama de intelectuais exerceu um papel fundamental na formação de uma cultura cineclubista de Sganzerla. O próprio Rogério Sganzerla tem uma versão para a sua incursão na seara cinematográfica através da crítica de cinema:

Eu já fazia crítica desde os 17 anos, escrevia no Suplemento Literário do Estado de S. Paulo. Tinha um cara lá que achava que eu era bom, o Décio de Almeida Prado, que é um ótimo crítico de teatro. Ele gostava de mim e me deu uma colher-de-chá e eu comecei a escrever. Depois eu fui redator de cinema na Visão, Folha da Tarde, Última Hora. Então, foi um negócio que me abriu. Quando eu fui fazer cinema tinha, apesar de uma grande ingenuidade, uma malícia que os outros caras não tinham.<sup>46</sup>

Do movimento da câmera à perspectiva estilística do cineasta, as críticas elaboradas por Rogério Sganzerla vislumbram, a um só tempo, poesia e técnica. Versando sobre o cinema moderno, Sganzerla lança luz a um estilo de filmagem na qual a experimentação dá o tom da *mise-en-scène* analítica. Em oposição a um tipo de cinema dito “tradicional” ou “clássico”, as críticas desferidas pelo então crítico se imiscuem num contexto imagético em que uma “estética da visão” dialoga a todo instante com a técnica do cineasta no momento da filmagem.

É interessante observarmos que, transitando pela crítica cinematográfica e pelo ato de filmar propriamente dito, Rogério Sganzerla adentra um espaço artístico, um

---

do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1956, Paulo ficou encarregado da seção de cinema, mantendo-a até 1966. Foi a oportunidade de exposição para os leitores brasileiros de toda a bagagem adquirida nos seus oito anos de permanência na Europa, escrevendo sobre Jean Renoir, Orson Welles, Eisenstein, mas também sobre o seu novo interesse pelo Brasil e seu cinema (...).” In: SOUZA, José Inácio de Melo. GOMES, Paulo Emílio Sales. RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.274-275.

<sup>44</sup> “Autor de mais de uma dezena de livros sobre teatro, Décio de Almeida Prado (1917-2000) foi uma dos fundadores da revista *Clima*, editor do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, professor da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo e membro do Conselho Consultivo do Instituto Moreira Salles.” Disponível em: <http://acervos.ims.uol.com.br/php/level.php?lang=pt&component=37&item=24>; Acessado em 16 jan. 2006.

<sup>45</sup> “José Inácio de Melo Souza, por exemplo, diz que ‘o Suplemento foi pensado e planejado originalmente por Antônio Cândido.’ Como, entretanto, Antônio Cândido não tinha interesse em assumir a coordenação do projeto, indicou Décio de Almeida Prado. No mesmo jornal, entre 1950 e 1961, Almeida Salles também ‘exerceu a crítica quase diária’, voltando a escrever especificamente para o Suplemento Literário em 1965 e 1966, quando voltou de Paris, onde estivera como adido cultural desde 1962. Por sua vez, Paulo Emílio Salles Gomes passou a colaborar escrevendo semanalmente, de 1956 a 1960, e posteriormente com artigos intermitentes até 1965.” In: PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.32-33.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.33.

campo<sup>47</sup> cultural específico. Assim, Sganzerla perscruta as ambiências da crítica cinematográfica através da conceituação, realiza a análise fílmica atrelada às intenções de diretores, sem nunca deixar de lado os processos constitutivos, as estruturas organizacionais que, de diferentes aspectos, estão a influenciar a produção cinematográfica. O “interesse”<sup>48</sup> de Sganzerla (a *illusio*, para Bordieu) imiscui-se num jogo sistêmico, na importância legada pelo crítico e pelo diretor de cinema que, agindo dentro do campo cinematográfico, o faz diante de diferentes perspectivas. Política, estética, discurso, apontam para os diferentes movimentos trilhados pelo diretor no âmbito de uma determinada esfera cultural. Ao travar ásperas discussões com integrantes do Cinema Novo (especialmente com Glauber Rocha); ao estabelecer um diálogo com o mesmo Cinema Novo através de uma estética que primava pela transgressão e pela influência do cinema “estrangeiro”; ao debater, por vezes de forma ríspida, com a crítica especializada, Sganzerla gravita em torno de um campo de forças próprio que, também este último, não se vê isolado de outros espaços artísticos e intelectuais. Neste sentido, Bordieu esclarece, com propriedade, as relações estabelecidas no interior de um campo:

Todo campo social, seja o campo científico, seja o campo artístico, o campo burocrático ou o campo político, tende a obter daqueles que nele entram essa relação que chamo de *illusio*. Eles podem querer inverter as relações de força no campo, mas, por isso mesmo, reconhecem os alvos, não são indiferentes. Querer fazer a revolução em um campo é concordar com o essencial do que é tacitamente exigido por esse campo, a saber, que ele é importante, que o que está em jogo aí é tão importante a ponto de se desejar aí fazer a revolução.<sup>49</sup>

Com efeito, dentro da própria cinematografia, a noção de “campo” adquire um sentido mais técnico-conceitual que coaduna, quase sempre, com as reflexões ensejadas por Bordieu. No âmbito do cinema, a relação estabelecida entre a imagem veiculada na tela e a recepção do espectador pressupõe uma materialidade espacial que, em certo sentido, lega ao filme uma “impressão de realidade”. Assim,

(...) a experiência, mesmo a mais breve, de assistir a um filme, basta para demonstrar que reagimos diante dessa imagem plana como se

<sup>47</sup> Aqui, tomamos como referência a noção de “campo” ensinada por Pierre Bordieu. Cf. BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. – 8ª. Ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p.37.

<sup>48</sup> BORDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papirus, 1996, p.137.

<sup>49</sup> Ibid., p.140.

víssemos de fato uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. Apesar de suas limitações (presença do quadro, ausência de terceira dimensão, caráter artificial ou ausência de cor, etc.), essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma “impressão de realidade” específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade.<sup>50</sup>

Diante desse quadro panorâmico, a estrutura do campo cinematográfico começa a ser forjada. Os aspectos imagéticos da projeção do filme na tela consubstanciam-se com as limitações impostas pela própria técnica cinematográfica no momento da exibição. A idéia de “espaço imaginário” passa a levar adiante uma relação não apenas visual, mas também cognitiva, em que verossimilhança e representação dividem o mesmo espaço de atuação. Segundo Aumont,

O importante neste ponto é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo. Mais precisamente, como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço. É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de *campo*.<sup>51</sup>

Rogério Sganzerla adentrou aos “campos cinematográficos” realizando reflexões acerca dos trabalhos de outros diretores por um lado e, por outro, colocando sob suspeição conceitos e práticas cinematográficas. É importante salientar que, nesse espaço intersticial entre a crítica cinematográfica e o a ação do cineasta, a confluência ao campo cinematográfico não se circunscreve, a nosso ver, apenas a um jogo de interesses utilitaristas<sup>52</sup>, no que se refere aos cineastas brasileiros mais abordados no âmbito deste trabalho (Rogério Sganzerla e Glauber Rocha). Entendemos que tal análise seria redutora no que diz respeito tanto às aspirações das condicionantes sociais que

<sup>50</sup> AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. – Tradução: Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papyrus, 1995. p.20-21.

<sup>51</sup> Ibid., p.20-21.

<sup>52</sup> O historiador François Dosse faz uma crítica análoga ao analisar o trabalho de Pierre Bordieu *Homo academicus*. Segundo Dosse, ao analisar o campo dos intelectuais no âmbito da Academia, Bordieu o faz “(...) segundo seu esquema do utilitarismo generalizado, ou seja, reduzindo toda a vida intelectual a uma tentativa de cada um em maximizar seu próprio interesse.” Conquanto a análise de Dosse possa ser verossímil para algumas instâncias da intelectualidade, ela parece não levar em conta as produções acadêmicas e a simbologia adquirida por estas no seio da própria intelectualidade. No caso do cinema, tal analogia seria muito mais problemática na medida em que mesmo a idéia de uma “indústria de cinema” não pode prescindir de significações sociais e culturais que vão além do jogo “maniqueísta” de interesses entre este ou aquele cineasta. Cf. DOSSE, François. Balizas para uma história intelectual: dos *Annales* a Ricoeur e Certeau. In: **História & Perspectivas**. n.º.27 e 28, jul./dez. 2002 – jan./jun.2003. Uberlândia/MG. Universidade Federal de Uberlândia. Curso de História e Programa de Pós-Graduação em História, p.47-49.

envolvem o meio cinematográfico quanto aos processos de criação que, via linguagem, esboçam a necessidade do “recurso” estético para uma topologia das interpretações fílmicas. Neste sentido, é preciso perceber a obra de Rogério Sganzerla, também, através de suas contradições, de seus conflitos oriundos no espaço da crítica e do cinema, no campo das significações e representações.

O espaço da crítica no jornal *O Estado de São Paulo*, num primeiro momento, parece ter sido a garantia mínima dentro de um outro campo, o intelectual, para Sganzerla externar suas posições de crítico e, ao mesmo tempo, delimitar e legitimar a emergência de seus atos. Ao cotejar em suas críticas a dicotomia nacional/estrangeiro e procurar caracterizar o aspecto “moderno” dentro do cinema, Sganzerla parece fazê-lo à luz de uma ótica internalista (quando volta seu olhar crítico para o “destino” das personagens, diante da recorrente idéia do “fracasso” que será abordada mais adiante) e também externalista (quando vê na técnica cinematográfica aspectos que se pretendem “universais”)<sup>53</sup>. Com isso, o crítico procura, nos meandros da arte cinematográfica, tecer e diferenciar as formas de filmagem através da composição cênico/narrativa. Sganzerla retoma uma discussão que, já na década de 1950, freqüentava as críticas cinematográficas escritas por Paulo Emílio Salles Gomes para o Suplemento Literário.

Versando sobre os diretores de cinema estrangeiros, Paulo Emílio já indicava quais preceitos conceituais caracterizariam um filme moderno. Com efeito, o crítico não se prende apenas a uma faceta do cinema (arte, linguagem, estética ou processo social), mas procura estabelecer um diálogo entre tais aspectos que, certamente, viessem a dar vida à modernidade no cinema. Ao atrelar o surgimento do cinema ao aparecimento da técnica e ao arrefecimento das “formas tradicionais de divertimento”, o cinema chegou num ambiente moderno para “sintetizar expandindo”, retirar das outras artes elementos de diálogo e ser, ao mesmo tempo, acessível às “massas”:

O cinema nasceu em um período que as outras artes se desenvolviam anemizadas pela autonomia e pela especialização, e seus primeiros teóricos desejaram imprimir-lhe um estatuto semelhante. Era desconhecer a verdadeira originalidade e a grandeza do cinema. A nostalgia do ocidente pela idade de ouro do teatro grego, as artes fundidas num espetáculo, suscitou no século passado na tentativa wagneriana. Tratava-se porém da justaposição de elementos artísticos

<sup>53</sup> Um bom exemplo dessa perspectiva em Sganzerla encontra-se em alguns de seus escritos para o Suplemento Literário onde o crítico busca mesclar a ação técnica cinematográfica e as suas implicações com a utilização destas pelos cineastas (“A câmera cínica diante do herói vazio”; “O herói fechado em um tempo solto”, etc.), originando diferentes leituras fílmicas e, posteriormente, novas conceituações teóricas.

diferenciados. Nascido à margem das artes oficiais, a tendência do cinema desde os seus verdes anos foi a de tatear essas possibilidades de síntese, de forma ingênua e plebéia. Desde logo ele adquiriu, e conservou, uma primeira condição para o papel que iria representar, o de ser uma arte popular. O aspecto de grande indústria a que chegou, a partir das primeiras décadas do século, não é necessariamente repugnante. Digerindo e destruindo boa parte das formas tradicionais de divertimento, o cinema exprime a revolução industrial na diversão, a fabricação em massa e para a massa. O fenômeno só seria deplorável se na nova situação não tivessem surgido as condições para o constante desenvolvimento das atividades de criação e registro.<sup>54</sup>

Tal apontamento de Paulo Emílio encontraria reflexos, posteriormente, em alguns posicionamentos de Sganzerla enquanto cineasta. Superando a discussão acerca do cinema se relacionar apenas a uma concepção de arte ou ser, antes, tão somente um “componente” da indústria, Paulo Emílio procura extrair desse conflito um caminho interpretativo para identificar a qualidade nos filmes. Unindo “razão e sensibilidade”<sup>55</sup>, Paulo Emílio escapa com galhardia ao dilema arte/indústria que, por determinado tempo, circunscreveu o ambiente cinematográfico. Voltado para o povo, o cinema estaria galgando, naturalmente, os espaços “em branco” deixados pelas outras artes. O aspecto moderno, gestado no interior de uma sociedade que se voltava, cada vez mais, para os princípios da técnica e do progresso, não poderia ausentar-se de uma “arte moderna” sob pena de se criar um axioma inútil. Como nos lembra o filósofo Walter Benjamin, a propósito da emergência do cinema no mundo moderno,

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo. Através de seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeito espaço de liberdade.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. A arte impura. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Volume 1, 1981. p.204.

<sup>55</sup> Para uma interessante descrição acerca da importância dos conceitos de “razão” e “sensibilidade” para o historiador e para a história, ver a instigante apresentação realizada por Jacy Seixas e Stella Bresciani em NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil do século XIX**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: 2004. p.9-11.

<sup>56</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política: obras escolhidas**. – Tradução: Sérgio Paulo Roaunet – São Paulo: Brasiliense, Volume I, 2ª edição, 1986. p.189.

Assim como Paulo Emílio, Sganzerla também procura, no cinema produzido majoritariamente fora do Brasil, os elementos básicos constituintes do cinema moderno: “(...) sua relatividade voluntária, a desarticulação do discurso tradicional e uma evidente vocação neo-barroca.”<sup>57</sup> Em um de seus primeiros artigos publicados no Suplemento Literário, versando sobre o filme *Os cafajestes* (1962), do diretor Ruy Guerra, Sganzerla, parece evitar contextualizações históricas, inclusive, não levando em conta a própria produção do filme e, desta forma, o crítico não levaria em consideração o momento histórico vivenciado pelo Cinema Novo à época, quando a discussão temática em torno da *frustração* já se fazia presente.<sup>58</sup> Ao analisar a trama de Guerra, Sganzerla observaria no filme que “o fracasso tem uma dimensão metafísica, fatalista, um destino irremediavelmente trágico a ser vivido pelo homem.”<sup>59</sup>

Essa dimensão existencial, por vezes “a-histórica”, ensejada por Sganzerla em relação à leitura das personagens no âmbito dos filmes vai, posteriormente, se materializar no atrito semântico percebido por Rogério Sganzerla presente na dramatização (cinema tradicional) ou na “desdramatização” (cinema moderno) dos personagens.<sup>60</sup> Entretanto, Sganzerla revisita os seus conceitos e em 1980, num artigo intitulado “Passagem ao relativo”, vê uma clivagem segura entre o cinema moderno e a História.<sup>61</sup>

A influência dos escritos de Paulo Emílio Salles Gomes sobre as críticas de Sganzerla baseia-se nas interlocuções críticas ensejadas tanto por Paulo Emílio quanto por Sganzerla no tocante à cinematografia produzida fora do país. As incursões analíticas de Paulo Emílio acerca de cineastas como Sergei M. Eisenstein, Jean Renoir e Orson Welles, externadas no Suplemento Literário entre os anos de 1956 e 1958, indicam o espaço conceitual e teórico no qual se imiscuía o olhar do crítico. A detida

<sup>57</sup> SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p.11.

<sup>58</sup> PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.37.

<sup>59</sup> Ibid., p.37.

<sup>60</sup> “O cinema tradicional pretende ser ideal e absoluto. Focaliza algumas personagens numa determinada época de suas existências. Mas fornece um juízo extra-temporal sobre suas atividades. Constrói uma intriga, desenvolve-a até um ‘clímax’ e a finaliza dentro de rígidos princípios de narração e descrição (...). O cinema moderno parece estar baseado nas atuais noções de relatividade. Ao invés de pretender um ‘ângulo absoluto’, impossível na vida real, busca o ‘melhor ângulo possível dentro de uma situação dada’. Assim, já não há a idealização da realidade, mas uma integração com o real. A câmera procura captar os objetos tais como são – destituídos de qualquer aura romântica ou de ‘seus corações românticos’. In: SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p.13-14, 17-18.

<sup>61</sup> “(...) o cinema clássico praticamente filma o Destino, enquanto o moderno filma a História. Destino (documentário tratado como ficção) versus História (vice-versa). Ibid., p.22.

apreensão da vida e da obra de Eisenstein, que Paulo Emílio faz nas páginas do Suplemento Literário tinham como objetivo principal, a nosso ver, criar via jornais uma “cultura cinematográfica” (que seria reforçada com as intensas missivas do próprio Paulo Emílio acerca do fomento e da sustentação da Cinemateca Brasileira em São Paulo). Tal procedimento encetado por Paulo Emílio encontra lastro nas práticas culturais adotadas por determinados intelectuais que, após o término da Primeira Guerra Mundial, deram vazão, no âmbito do cinema, ao Impressionismo francês. Segundo Fernanda A. C. Martins,

Em face da hegemonia americana, a França tenta reformar a sua produção e imprimir às imagens fílmicas um poder de expressão que só se realizará na forma de uma arte. Até então considerado um espetáculo essencialmente popular, o cinema deveria adquirir um novo estatuto, o de uma arte tão legítima quanto a literatura, o teatro, a pintura, a música. De início, foram poetas como Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars, além de outros artistas e críticos, que começaram a perceber o cinema não mais como um simples entretenimento, mas como uma rica fonte de inspiração. Mas foi com a adesão do poeta, dramaturgo e crítico de teatro Louis Delluc, ao qual se uniram o escritor Marcel L’Herbier, o também poeta Jean Epstein e os cineastas Abel Gance e Germaine Dulac, que o ideal se realizou. Eles não somente fizeram filmes e escreveram sobre cinema, como constituíram o chamado Impressionismo francês.<sup>62</sup>

Em torno do crítico e escritor Louis Delluc e do poeta italiano Ricciotto Canudo, constituiu-se uma considerável empresa formadora de opinião que, à luz do “estilo” impressionista<sup>63</sup>, fomentaram discussões mais aprofundadas sobre o cinema. Neste sentido, é interessante observar que há um paralelismo entre as práticas culturais ensejadas pelos franceses na década de 1920 e as atividades engendradas por uma parcela de intelectuais brasileiros nas décadas de 1920 e 1930<sup>64</sup> e retomadas,

<sup>62</sup> MARTINS, Fernanda: Impressionismo francês. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p.89

<sup>63</sup> Segundo Fernanda Martins, “(...) os filmes impressionistas se caracterizam por um sem-número de proezas técnico-estilísticas, que abrangem sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos. Acrescente-se a isso a importância dada à duração dos planos, ao enquadramento e ao ritmo da montagem. Doravante, além disso, os personagens e a trama narrativa deixam de exercer um papel preponderante, uma vez que também os objetos e cenários vêm concorrer com a ação do filme.” Ibid., p.89.

<sup>64</sup> Ao abordar a importância das revistas *Selecta* e *Paratodos* no que concerne a uma pretensa “tomada de consciência” no cinema brasileiro, Paulo Emílio Salles Gomes observa que “Pedro Lima em *Selecta*, e Ademar Gonzaga em *Paratodos*, ambos mais tarde na revista *Cinearte*, procuraram orientar e conjugar a ação de grupos em geral jovens, ignorando-se uns aos outros, dispersos pelo país. É desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda, teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar de um movimento de cinema brasileiro.

posteriormente de forma mais específica, pela intelectualidade paulistana nas décadas de 1950 e 1960. No caso francês,

A mudança substancial de estatuto do cinema se fez acompanhar de um processo cultural. A fundação de periódicos dedicados ao cinema, cineclubes e salas especializadas objetivou persuadir um público cada vez maior. Em meados da década de 1920, o estatuto do cinema não era mais o mesmo, a “sétima arte” passou a desfrutar de um reconhecimento oficial nos meios literário e artístico.<sup>65</sup>

Em se tratando de Brasil, Paulo Emílio Salles Gomes aponta que outros esforços foram envidados por críticos e cineastas<sup>66</sup> no intuito de evocar com mais veemência o “estatuto do cinema” no país. A necessidade em se alargar o “estatuto” cinematográfico no Brasil parece ter encontrado relativo êxito nas páginas da revista *Cinearte*<sup>67</sup>. A influência da referida revista no espaço da cinematografia nacional se consubstanciou na elaboração de um diálogo imagético intentado por Adhemar Gonzaga e o cinema hollywoodiano. As páginas que o periódico dedicará ao cinema brasileiro vão ganhando vulto e importância de forma gradativa e fez da revista, num curto período de tempo, o veículo de comunicação que defendia com mais consistência as produções cinematográficas locais:

A influência exercida por *Cinearte* no ambiente cinematográfico brasileiro foi enorme. *Cinearte* fez a primeira campanha sistemática de defesa do cinema brasileiro, que sofria várias restrições da imprensa e da crítica da época. Defendendo a implantação da indústria cinematográfica no Brasil, *Cinearte* procurava exercer a função de porta-voz dos interesses da classe dos produtores locais. Além de divulgar toda e qualquer produção nacional, por mais modesta e desprezível que fosse, *Cinearte* procurava orientar os

---

Mesmo as manifestações hostis – justas ou injustas – contra o filme de enredo, revelaram o interesse pela nossa produção, praticamente ignorada num passado próximo.” In: GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980. p.54.

<sup>65</sup> MARTINS, Fernanda: Impressionismo francês. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p.95.

<sup>66</sup> Paulo Emílio observa que somente em 1931 Canuto Mendes de Almeida viria a ser “o autor do primeiro livro importante sobre cinema publicado no Brasil: Cinema contra cinema.” Ibid., p.59.

<sup>67</sup> “*Cinearte* não foi a primeira revista dedicada exclusivamente ao cinema publicada no Brasil, mas foi sem dúvida a primeira editada em bases rigorosamente modernas, adaptando à realidade brasileira os padrões estabelecidos para a imprensa cinematográfica por seus modelos americanos, como *Classic* e *Photoplay*. Fundada em 1926 por Adhemar Gonzaga e Mário Behring, *Cinearte* foi um instrumento fundamental na estratégia de implantação da indústria cinematográfica no Brasil.” RAMOS, Lécio Augusto. *Cinearte*. In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.126

produtores sobre a técnica cinematográfica e sobre a arte da realização cinematográfica.<sup>68</sup>

Guardada a devida distância temporal e histórica, o grupo de intelectuais formado em torno do Suplemento Literário buscou, em certos aspectos, dar prosseguimento aos debates acerca do “estatuto do cinema” no país originado em meados da década de 1920 e, mais do que isso, apreender, dentro de um contexto histórico específico (às vésperas do golpe militar que assolou o país em 1964), as transformações pelas quais teria passado o cinema realizado até então no Brasil.

Essa constante busca em direção ao *status* do cinema brasileiro foi, em suas diferentes matizes conceituais e estéticas, a pedra-de-toque para o estabelecimento de periodizações históricas que pudessem lançar luz sobre a cinematografia nacional. À análise dos conteúdos das películas somava-se uma necessidade premente em serem avaliadas as formas com as quais os filmes ganhavam “vida” diferenciando estilos estéticos e propostas políticas.

Esta empreitada em conceituar as “formas” de cinema realizadas no país no intuito de “forjá-lo” e caracterizá-lo, também se fez presente em 1963, nos escritos críticos de outro cineasta, Glauber Rocha. Trazendo para o centro do debate a dicotomia cinema de autor<sup>69</sup> *versus* cinema comercial<sup>70</sup>, Glauber Rocha remonta às décadas de 1920 e 1930 para, efetivamente, tentar encontrar as bases para a “fundação” do cinema brasileiro moderno. Entretanto, o crítico Ismail Xavier, ao analisar o advento do cinema no século XX, observa que, de início, a idéia de uma modernidade no cinema estaria vinculada, exclusivamente, a um rompimento com a tradição. Segundo Xavier,

O elogio estético ao cinema, num primeiro momento, ocorre em função de sua direta filiação técnica e industrial, bem como pela sua sintonia com as novas condições da experiência sensível, testemunhada no dinamismo de sua imagem. A positividade do cinema estaria depositada na sua “modernidade”, dentro de um

<sup>68</sup> RAMOS, Lécio Augusto. Cinearte. In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.127.

<sup>69</sup> Em seu artigo, Fernanda A. C. Martins sugere que o a preocupação com a “autoria” no cinema pode situar-se no âmbito do Impressionismo francês. In: MARTINS, Fernanda: Impressionismo francês. MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p.92-93.

<sup>70</sup> É de Glauber Rocha a seguinte afirmação: “No Brasil (...), na medida que o cinema de autor é um cinema político e na medida que o cinema comercial reflete as idéias evasivas do capitalismo reformista, os problemas de nossa indústria, em nosso atual período histórico, é igual a todos os outros que vivem as demais classes produtoras e trabalhadoras do Brasil.” In: ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.40.

pensamento que entendia esta modernidade como “esquecimento” e oposição à tradição, como ruptura radical com o passado.<sup>71</sup>

Tal “esquecimento” em relação ao passado colocava em suspeição as demais artes. A tradição perdia espaço na mesma medida em que se estabelecia um duplo jogo de sentidos, quando o passado era guindado ao centro das discussões: a “nova arte”, o cinema, deveria se ajustar a um mundo em transformação, portanto, distante da tradição. A princípio, têm-se, diante dessas considerações, uma necessidade visível em se criar um campo de afirmação homogêneo acerca do advento do cinema. Poderíamos mesmo evocar que tais considerações também trabalhavam, na esteira de uma legitimação artística factível, em concomitância com a proeminência dos “novos tempos” que, em seu bojo, ensejariam novas formas em se apreender as artes.

Dessa forma, os auspícios da modernidade, que tinham no cinema um ícone implacável de mudanças culturais, coadunavam com uma reverência, nem sempre velada, ao avanço da técnica (por ser esta última, com efeito, constantemente suplantada pela “inventividade” própria do cinema). Esse panorama sugeria a relevância da “interação” entre o filme e o espectador. A fruição não estaria vinculada apenas à objetividade da “mensagem fílmica” mas, sobretudo, na relação intermitente gerada no âmbito da recepção. Ora, compõe-se dessa forma, um quadro cognitivo em que a leitura fílmica realizada pelo espectador não estaria, necessariamente, vinculada à rigidez das determinações sociais. Não há, aqui, a afirmação racional de uma memória coletiva<sup>72</sup>, como a sugere Halbwachs, uma vez que o cinema, na condição de “nova arte” imiscuiu-se tanto no âmbito dos sonhos quanto nas bordas da imaginação.<sup>73</sup>

A modernidade entremeia-se ao urbano, numa simbiose histórica que se projeta nas telas de cinema. As transformações sócio-históricas interligam-se mutuamente às artes e o cinema não ficaria imune às mudanças estruturais da cultura ocidental. Ao analisar os efeitos da modernidade no término do século XIX, Ben Singer assevera:

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio

<sup>71</sup> XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p.33.

<sup>72</sup> HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

<sup>73</sup> Para uma análise interessante acerca da noção de memória coletiva encetada por Maurice Halbwachs, ver o esclarecedor artigo de Jacy Alves Seixas, **Revista de História**, São Paulo, 2001. p.93-108. nº.20., no qual a autora analisa com propriedade algumas incursões teóricas de Halbwachs sobre a instituição da memória coletiva.

à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem.<sup>74</sup>

No caso brasileiro, a peculiaridade analítica de preceitos modernos no cinema residiria, quase sempre, numa ruptura na linguagem estética atrelada à “necessidade” de um retorno às origens da modernidade no nosso cinema.

## Humberto Mauro

Se o Cinema Novo procura romper com a Chanchada e busca em Humberto Mauro uma inspiração “modernista”, Sganzerla, na esteira do Cinema Novo, verá também em Mauro e na Chanchada os elementos constitutivos de uma modernidade no cinema nacional. Será na figura do cineasta Humberto Mauro que Glauber Rocha vai procurar os elementos constitutivos de “formação” de uma cultura cinematográfica moderna. Mesmo considerando que Mauro estava, no final dos anos 20, afastado do já estabelecido movimento modernista, Glauber Rocha considera-o precursor no que concerne a um estilo de filmagem, próxima ao cinema de autor, que desembocaria no caminho trilhado pelo Cinema Novo na década de 1950, através dos trabalhos do cineasta Nélson Pereira dos Santos<sup>75</sup>. Ao analisar a importância de Humberto Mauro para a cinematografia brasileira, Glauber Rocha afirma:

Humberto Mauro é a primeira figura deste cinema (novo) no Brasil; assim como esquecer Gregório de Mattos, Gonçalves Dias, Cláudio Manuel da Costa, Jorge de Lima, Drummond e Cabral na evolução de nossa poesia; assim como esquecer José de Alencar, Raul Pompéia,

<sup>74</sup> SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. – Tradução: Regina Thompson – São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.96.

<sup>75</sup> Recentemente, durante a realização da Mostra Cinematográfica “Revisão do Cinema Novo”, exibida no Centro Cultural Banco do Brasil, no período de 31 de janeiro a 25 de fevereiro de 2007, o cineasta Nélson Pereira dos Santos não permitiu que o seu filme “Vidas Secas” (1963), participasse da Mostra: “(...) o diretor Nélson Pereira dos Santos vetou a exibição de “Vidas Secas” (lançado no Rio em 1963), versão cinematográfica para o clássico livro de Graciliano Ramos (1892-1953) e considerado por parte maciça da crítica como pedra fundamental do cinema novo. Santos disse aos organizadores da mostra que nunca fez parte dessa corrente.” GIOIA, Mario. Identidades do cinema novo são tema de mostra e debates no CCBB. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 jan. 2007. Caderno Ilustrada, p.E4.

Lima Barreto, Machado de Assis, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Adonias Filho na evolução do nosso romance. Esquecer Humberto Mauro hoje – e antes não se voltar constantemente sobre sua obra como única e poderosa expressão do *cinema novo* no Brasil – é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante.<sup>76</sup>

Neste contexto proposto por Glauber Rocha, Humberto Mauro é visto como um cineasta que, em meio às adversidades no que se refere à obtenção de recursos para a realização dos seus filmes, conseguiu fazer “cinema com qualidade”. Assim, Glauber Rocha se debruça sobre a composição fílmica de Humberto Mauro para, posteriormente, apontar com segurança o caminho estético/ideológico encerrado pelo Cinema Novo.

A historiadora Sheila Schvarzman observa que Humberto Mauro não estava, de fato, tomando parte no movimento modernista nos idos da década de 1920. Ao analisar o início das atividades de Mauro na cidade de Cataguases, Minas Gerais, Schvarzman assevera:

Expressão mais conhecida das tendências vanguardistas que ali se impuseram com força nos anos 20, havia na cidade (de Cataguases/MG) um grupo de escritores e poetas que criou a revista *Verde*. Seus integrantes eram amigos de Mauro e até haviam colaborado em seus primeiros trabalhos: Enrique Resende escreveu as legendas de *Na primavera da vida*, e Rosário Fusco ajudou nas filmagens. Apesar da camaradagem, nem Mauro se abeberou no modernismo nem os modernistas enxergaram naquilo que fazia o amigo manifestações que poderiam se conjugar a seus interesses literários.<sup>77</sup> [Grifo nosso].

Entretanto, a referida historiadora observa que, se Humberto Mauro não enveredou por um “ideal” modernista em seus filmes, isso não significa que o diretor, radicado por certo tempo na cidade de Cataguases, Minas Gerais, não tivesse interesse por aspectos modernos próprios da cinematografia. Para Schvarzman, a caracterização de um Humberto Mauro “provinciano” deve-se mais a uma construção analítica do crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes do que a ausência de elementos modernos em seus filmes:

<sup>76</sup> ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.54.

<sup>77</sup> SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p.28.

Paulo Emílio (...) minimiza o próprio interesse de Mauro pela modernidade, como se ele fosse apenas o interiorano, brasileiro, puro, e preservado de todo contato alienígena. Visão idealizada e projetiva sobre um sujeito que supõe íntegro, resguardado e conservador ainda na juventude quando é nítido nos filmes o interesse do diretor por tudo que é moderno, inclusive o cinema, o seu conhecimento de vários diretores americanos e europeus e da própria técnica cinematográfica, dentro das condições restritas que dispunha. Como se a influência americana ou estrangeira (vista unicamente como perniciosa) existisse apenas a partir dos grandes centros, como Rio de Janeiro, e não chegasse a Cataguases.<sup>78</sup>

E Schvarzman não pára por aí. Adiante, a autora complementa:

*Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (Gomes, 1974), livro instituinte de praticamente toda discussão sobre cinema no Brasil, ainda hoje cria o divisor de águas entre o que seria o autêntico e o inautêntico no Brasil. Ali, Mauro é instituído no papel de paradigma do autor que, apesar das contingências e do colonialismo dominante, resiste e readquire sua verdadeira identidade brasileira.<sup>79</sup>

Assim, elabora-se um quadro conceitual/teórico no qual são marcados e remarcados os interesses de críticos de cinema e cineastas a respeito da instituição (ou não) do moderno cinema brasileiro. Ismail Xavier observa que no período compreendido entre a década de 1950 e início da década de 1970, ocorreu uma espécie de “cristalização”, materialização discursiva e estética do cinema brasileiro moderno. Os embates travados entre cinemanovistas e os cineastas ditos “marginais” dariam vazão crítica a essa sempre “invocada” modernidade no cinema nacional. Para Ismail Xavier,

As polêmicas da época (travadas entre cinemanovistas e “marginais”) formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e idéias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a “política de autores, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial.”<sup>80</sup>

Ora, Rogério Sganzerla adentrou nesse debate de forma pouco casual pois, ao analisarmos as fontes, verificamos os artifícios retóricos, num primeiro instante, e estéticos, posteriormente, que serão utilizados pelo crítico-cineasta quanto à discussão acerca da modernidade do cinema. O diálogo encetado por Rogério Sganzerla com

<sup>78</sup> SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p.66.

<sup>79</sup> Ibid., p.67.

<sup>80</sup> XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.14.

questões conceituais e estéticas a respeito do cinema ficará no âmbito da análise, em sua maioria, de filmes estrangeiros que chegam ao Brasil. Fazendo o caminho oposto em relação aos preceitos que compunham um cinema “brasileiro” ou, ainda, uma forma de se fazer cinema no Brasil, Sganzerla vai ver nas “fitas” estrangeiras, num primeiro momento, os elementos essenciais para a realização de um cinema livre de amarras, sejam elas ideológicas ou propriamente estéticas. Entretanto, as noções de cinema moderno debatidas pelo crítico Sganzerla no Suplemento Literário dar-se-ão, basicamente, entre os anos de 1964-1967:

Nesse período, predominam as atenções à produção européia e norte-americana, embora haja exceções significativas, como “Humberto Mauro autor” (publicado no Suplemento Literário em 16.fev.1965), texto no qual o diretor mineiro é reconhecido como um referencial do cinema brasileiro, precursor da moderna concepção de um “cinema físico”, ou seja, daquele cinema em que “os objetos estão valorizados na mesma medida que os homens e as mulheres”, como o “personagem concreto” do carro-de-bois em *O Canto da Saudade* (1950). Contudo, nesse primeiro bloco (de críticas), o interesse pelos estrangeiros se sobressai.[Grifos nossos]<sup>81</sup>

A referência a Mauro, em Sganzerla, parece estar mais próxima das definições do então crítico de cinema no tocante à ação fílmica do cineasta, a postura deste diante dos objetos e dos seres, da busca em direção ao “mito das origens” do moderno cinema brasileiro. Aqui, o “cinema físico” de Mauro ganha relevo na ótica do crítico Sganzerla por representar o prelúdio do cinema moderno brasileiro<sup>82</sup>.



**Figura 2 - Humberto Mauro durante as filmagens de *Carro de bois*, 1974, em Volta Grande/MG. Fonte: <http://www.cinemabrasil.org.br/hummauro/index.html>**

<sup>81</sup> PAIVA, Samuel. “Nem tudo é Brasil na crítica de Sganzerla”. Disponível em: <<http://www.antiga.bibvirt.futuro.usp.br/texto/hemeroteca.htm>>. Acessado em 20 de maio de 2006.

<sup>82</sup> “Nessa defesa de Humberto Mauro como precursor do cinema físico, Sganzerla considera e reconsidera dialéticas como universal/regional, ficção/documentário, drama/comédia, passado/presente, rural/urbano, centro/periferia, entre outras. Mas, principalmente, ele está perfeitamente afinado com o ideário do Cinema Novo, reconhecendo a relevância do diretor mineiro como uma espécie de primeiro criador de uma linguagem brasileira moderna no *campo* audiovisual, assim como fizeram críticos como Paulo Emílio Salles Gomes e Glauber Rocha. [Grifo nosso]. In: PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.50.

Se a analogia for válida, Sganzerla elabora, em seus escritos da segunda metade da década de 1960, uma “transposição” entre a operação mecânica da câmera e o desejo criativo do cineasta. A câmera, aqui ou ali, adquire diferentes funções e passa, da “referência ao falso mistério”<sup>83</sup>, a indícios de cinismo:

Para melhor possibilidade da visão pura dos objetos, a câmera afasta-se deles, observa-os de longe, procurando não alterá-los. Assim, como na distanciação brechtiana, este recuo impõe uma certa indiferença em relação aos seres e objetos enfocados: é a câmera cínica. A câmera cínica é a câmera que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele; olha-o indiferentemente, olha-o apenas.<sup>84</sup>

Essa teorização ensejada por Sganzerla não é fortuita. Na esteira de um processo técnico que engendra um “modo de ver” cinematográfico, Sganzerla vê neste moderno cinema uma predisposição à liberdade de filmar. Tal assertiva entremeia-se na composição das cenas, a saber, na configuração dos personagens:

A câmera realiza, então, um trabalho difícil: o esvaziamento do heroísmo das personagens. São esvaziadas de qualquer inteligência, de moral, de psicologia, de sociologia, de utilitarismo, de dependência ao espaço e ao tempo.<sup>85</sup>

Impressiona a concatenação que Sganzerla procura estabelecer entre os variados elementos estruturais que compõem um filme. A “aparência” passa a ser capaz de trazer reflexão ao espectador, sem floreios ou desvios cênicos:

As coisas surgem na tela sem serem precedidas de juízos ou apriorismos estetizantes. Aí estão; elas agem – e é o espectador quem vai concluir sobre tudo (a sociedade burguesa, os conflitos de classe, a política).<sup>86</sup>

Tais premissas, para Rogério Sganzerla, serão originadas a partir do lançamento de *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*) em 1941 por Orson Welles. Na ótica de Sganzerla,

---

<sup>83</sup> SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p.36.

<sup>84</sup> Ibid., p.36-37.

<sup>85</sup> Ibid., p.38.

<sup>86</sup> Ibid., p.54.

Welles abre as perspectivas do cinema moderno, fechando definitivamente o período mudo do cinema e do clássico sonoro que, lá por 1935, segundo alguns críticos, alcançou seu apogeu.<sup>87</sup>

Ora, se o cinema moderno tem em *Cidadão Kane* o seu precursor (na análise de Sganzerla), a existência das “coisas” passa, então, a estar dispersa pelo filme de forma a causar uma ruptura com a narrativa clássica e os planos-seqüências tradicionais. A “virada” operada por Welles no cinema, ainda antes do término da Segunda Guerra Mundial, parece operar num espaço conceitual e fílmico onde a fragilização da tradição e, paradoxalmente, um retorno a ela, torna-se o combustível necessário para a inovação na linguagem cinematográfica. Sobre *Kane*, Sganzerla é enfático:

Estão lá, na fita de 1941, todas virtudes e vícios do cinema contemporâneo: o excesso de diálogos, a câmara subjetiva, a multiplicação de pontos de vista, *flashbacks* em cadeia, plano-seqüência e plano-flash, montagem descontínua, ritmo variável, mistura de estilos, corte sonoro, abuso da lente grande-angular, complexidade dos personagens, o protótipo do “herói fechado”, a confusão da história, inúmeros personagens anônimos, voz *off* e os tempos mortos, desdramatização pelo humor, os *travellings* e movimentos de câmara intermináveis, foto-fixa e presença de anúncios luminosos, *diplays*, *out-doors*, cartazes e efeitos tipográficos, cine-jornal e falso-documentário, o filme dentro do filme com a reflexão sobre o cinema (...).<sup>88</sup>

Todavia, se *Cidadão Kane* estabelece as bases para um cinema moderno, Welles é por vezes citado por Sganzerla como um cineasta relacionado a fitas antigas e antiquadas, quando se trata da produção de filmes que “abrem mão” do cinismo como fazia Godard. Assim, em meio às contradições, Sganzerla vai traçando as suas concepções de cinema moderno lastreadas em observações de filmes estrangeiros, com certa predominância às fitas de Godard e Welles.

A objetividade no espaço/tempo das filmagens dita o ritmo dos escritos críticos de Rogério Sganzerla a todo instante. É notória a preocupação de Sganzerla em, ao avaliar o trabalho de diferentes diretores de cinema, tais como Orson Welles, Samuel Fuller, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Howard Hawks, entre outros, estabelecer uma concatenação entre o sentido pretendido por tais diretores ao conduzirem seus filmes e

<sup>87</sup> SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p.56.

<sup>88</sup> Ibid., p.56-57.

os significados alcançados após a “ação” da câmera: são os “cineasta do corpo”<sup>89</sup>. Os objetos e os seres passam a ser o que realmente são: não há, nos trabalhos desses diretores, segundo Sganzerla, nenhum recurso técnico ou artístico que pudesse estabelecer com o espectador um diálogo em que o aspecto “ilusório” fosse o elemento norteador da trama. Sganzerla parece antever na forma ficcional cinematográfica uma objetividade da câmera materializada na referência direta a seres e objetos em sua existência diante do “olho técnico”:

Os diretores modernos não se preocupam com a essência do real mas com a sua existência. Chegam ao universo sólido e imediato das coisas que estão no mundo antes de significarem alguma coisa.<sup>90</sup>

Apesar de salientar tais aspectos, ora técnicos, ora estéticos do cinema, nos quais a objetividade na forma de filmar está diretamente relacionada à realidade do objeto/ser filmado, não devemos concluir, apressadamente, que Sganzerla estivesse descartando o “universo” do cinema clássico ou os trabalhos dos chamados “cineastas da alma”<sup>91</sup>. Na definição de Sganzerla:

Os cineastas da alma. Ou o cinema que pensa. Ou, ainda, que procura pensar. Justamente aquele proclamado como “adulto” e que “leva o cinema à verdadeira condição de sétima arte.”<sup>92</sup>

Ao referir-se aos diretores que “enquadram-se” nesse grupo (Antonioni, Fellini, Robert Bresson, Bergman, Visconti, Resnais), Sganzerla persiste em suas críticas:

Usam eles de argumentos sempre semelhantes: “preocupo-me com os conflitos interiores do homem, não me interessam os exteriores. Acredito que o seu drama está na consciência...”. Bresson diz que “o cinema é movimento interior”, enquanto Fellini considera-o a “arte em que o homem se reconhece da maneira mais imediata: um espelho no qual deveríamos ter a coragem de descobrir nossa alma.” Tais argumentos situam e aproximam entre si estes realizadores, e, ao contrário do que possa parecer, não primam pela originalidade.<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> SGANZERLA, Rogério. Cineastas do corpo. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 jun. 1965. Suplemento Literário.

<sup>90</sup> SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p.53.

<sup>91</sup> SGANZERLA, Rogério. Cineastas da Alma. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 jun. 1965. Suplemento Literário.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Ibid.

Mesmo diante de tais assertivas, Rogério Sganzerla promove recuos em suas análises críticas e, posteriormente às avaliações acerca tanto de “cineastas do corpo” quanto de “cineastas da alma”, procura fundir os diferentes estilos cinematográficos.

As críticas e os posicionamentos de Sganzerla devem ser historicizados para entendermos, posteriormente, as transformações evidenciadas em sua filmografia ao longo dos anos. Ainda assim, ao estabelecer um diálogo com o cinema dentro de seus filmes, Sganzerla mergulha no “não-real”<sup>94</sup> cinematográfico, fazendo dos recursos técnicos do cinema panfletagem e negação.<sup>95</sup>

Outro aspecto relevante a ser observado é que, em seu início na atividade da crítica cinematográfica, Sganzerla mantinha um apreço por filmes do Cinema Novo. Sganzerla, no transcorrer da década de 60, engajou-se no Cinema Novo, com o qual em seguida rompeu, passando a defender um Cinema Marginal (do qual *O bandido da luz vermelha* é um dos ícones fundamentais). Se é certo que, no início de sua atividade crítica no Suplemento, Sganzerla revelasse um certo apreço pelo Cinema Novo, tal sentimento de “reverência” logo iria se esvaír sendo, posteriormente, banido dos posicionamentos políticos de Sganzerla a partir da emergência do Cinema Marginal<sup>96</sup> e do lançamento do filme *O bandido da luz vermelha*. Em *Documentário* (1966), seu primeiro trabalho fílmico, Rogério Sganzerla já vislumbra uma linguagem cinematográfica que se afastava dos preceitos do Cinema Novo.

A rotulação de ser parte integrante (ou mesmo peça fundamental), do Cinema Marginal, nunca foi vista por Rogério com bons olhos. Jean-Claude Bernardet observa que, nesse aspecto, as rotulações Cinema Novo *versus* Cinema Marginal têm trabalhado, continuamente, para obscurecer o nosso entendimento acerca do cinema brasileiro. Dessa forma, Bernardet observa:

<sup>94</sup> Aqui, a idéia de “não-real” está baseada no pensamento do crítico Ismail Xavier. Para uma melhor apreensão da definição do “não-real” proposta por Ismail, Cf. XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p.10.

<sup>95</sup> Em polêmica entrevista ao jornal *O Pasquim* em 1970, Rogério Sganzerla afirmava: “Eu não chegaria a dizer que o cinema é uma arte, entende? (...) Eu, inclusive, gosto no cinema desse lado panfletário, esse lado quase vulgar, esse lado popular, visionário (...). In: Helena – A Mulher de Todos – e seu homem: Jornal O Pasquim entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 5-11 fev. 1970. n.º.33.

<sup>96</sup> “Quando se fala em ‘Cinema Marginal’, ninguém, ou quase ninguém, gosta da etiqueta. No entanto, ela persiste, em parte devido à associação problemática entre transgressão estética e violência de assaltantes, num transporte que, no entanto, sugere algo a respeito da produção e do seu contexto: um país marcado pela guerrilha urbana em resposta àquele que é o período mais negro da ditadura.” XAVIER, Ismail. *O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90?* In: PUPPO, Eugênio & HADDAD, Vera. **Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p.21.

(...) são recortes hoje ultrapassados e que, em vez de enriquecer a nossa compreensão dos filmes, a embotam. Aliás, essa insatisfação não é de agora. Já na época, Bressane e Sganzerla discordavam da expressão Cinema Marginal (atitude bem diferente do Underground norte-americano), mas um cinema que, com raras exceções (*O bandido da luz vermelha*), foi marginalizado pelos circuitos – e pela censura.<sup>97</sup>

A famosa pré-estréia de *O bandido da luz vermelha* já indicava em que medida se daria o rompimento entre Sganzerla e os integrantes do Cinema Novo. O boicote perpetrado pelos cinemanovistas ao filme de Sganzerla apontaria para uma distensão entre os cineastas que ultrapassaria o espaço do cinema, chegando a afetar, em alguns casos, a órbita dos relacionamentos pessoais. Ao comentar a primeira exibição de *O bandido da luz vermelha* no Rio de Janeiro, Helena Ignez afirma:

É, foi muito chato, isso foi chato... Isso também foi o lado de Glauber que pegou, um lado pessoal, não precisava do... é tão pequeno... Eu lastimo que eu possa ter sido, de alguma maneira, motivo de controvérsia, motivo de fazer que despertasse nele esse lado mais escuro, né? Por que realmente houve um tipo de... Uma sabotagem, uma coisa querer cobrir o brilho do *Bandido*...<sup>98</sup>

Sganzerla delimita, através de uma conceituação técnica que transita tanto pela estética da ironia quanto pela instituição do deboche, um campo de interseção de determinados elementos fílmicos que, dentro do cinema moderno, representam uma espécie de transição inerente à própria forma de filmar. Em outras palavras, o “real” passa a estar no centro de uma linguagem cinematográfica muito mais preocupada com a composição de um quadro objetivo/cênico. Se o cinema pode ter como premissa o aspecto ficcional, a objetivação do “real” dentro da ficção não pode ser escondida: ela faz parte de uma contraposição estética que não se prende, unicamente, a recursos metafóricos ou dramáticos, seja no plano da narrativa, seja no âmbito da montagem.

<sup>97</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Marginal? In: PUPPO, Eugênio & HADDAD, Vera. **Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p.27.

<sup>98</sup> “Entrevista com Helena Ignez”. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/42/entrevistahelenaignez.htm>>; Acessado em 26 de novembro de 2006.

## ***Documentário (1966/1967)***

*Documentário*, primeiro trabalho fílmico com a direção de Rogério Sganzerla, tangencia as discussões cinematográficas que eram levadas adiante nos jornais pelo (ainda) crítico de cinema em meados da década de 1960. As referências do crítico-cineasta passeiam por todo o curta-metragem, numa linguagem fílmica que mescla Howard Hawks, Samuel Fuller e Jean-Luc Godard, entre outros. Apesar de ter interesse pelas filmagens em si, situação que até então não era levada adiante em concomitância à atividade de crítico, *Documentário* “surtiu” na trajetória de Rogério Sganzerla de forma prosaica. É o próprio Sganzerla quem relata:

Nunca pensei em ser crítico. Sempre quis mesmo foi dirigir. Mas gosto do que faço porque enquanto pude, *fiz cinema com a máquina de escrever*. Não diferencio o escrever *sobre* cinema do *escrever cinema*. No ano passado, Maurice Legéard veio de Santos e me deu algum dinheiro para eu filmar o que quisesse. Resolvi fazer uns 16 mm. Os atores foram dois amigos meus a quem recorri na última hora. (...) A fotografia é a melhor coisa do filminho que ainda não está sonorizado – não tenho produção nem muito dinheiro, por isso, tudo vai devagar. Foi totalmente rodado nas ruas de São Paulo com paupérrimos recursos. Gosto entretanto do que fiz porque os seus 14 minutos (sic) estão narrados com *mise-en-scène*.<sup>99</sup>

Filmado em ruas centrais da cidade de São Paulo, *Documentário* versa sobre o tédio, a apatia de dois rapazes que, “sem ter o que fazer”, discutem cinema no “coração” da metrópole paulistana. As bancas de revistas, o trânsito de automóveis, as revistas em quadrinhos, os cartazes de filmes nas entradas dos cinemas do centro da cidade compõem um quadro cênico no qual a cultura de massa se imiscui ao ambiente urbano. O cinema, como mais um “ícone” da cidade que se transforma, torna-se um amálgama, uma referência sugerida no curta-metragem pelo diretor com o objetivo de proporcionar ação aos dois personagens.

O curta-metragem se inicia com a marcação do tempo e na tela surge a informação: “Três horas”. Em 10 minutos (tempo de duração do curta), chega-se às “Seis horas”, num “aviso” de encerramento na tela que nos remete a uma efeméride temporal que dá um indício das “futuras” opções cinematográficas de Sganzerla: fusão de elementos e

---

<sup>99</sup> ALENCAR, Miriam. As promessas do tédio e da coragem. Publicada originalmente no *Jornal do Brasil* em 1966. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p15.

experimentação de linguagens. Cinema russo, inglês, americano, italiano, brasileiro: todos os “cinemas” alocados numa mesma lente da *mise-en-scène* de Sganzerla, num estilo documental no qual os personagens “indecisos”, colocam em dúvida a todo instante o próprio estatuto do cinema. Em certo trecho do filme, um diálogo entre os personagens Marcelo e Vítor é sugestivo quanto a esse aspecto colocado em pauta por Sganzerla:

Marcelo pergunta: “E o documentário que você ia fazer pra televisão da Argentina?”

Vítor responde: “Não vamos mais falar de novo de cinema, vai...!! Vamos mudar de assunto, falar de outra coisa.”

Marcelo: “E do que você quer que eu fale aqui em São Paulo?”

Vítor: “É que cinema ta ficando sério demais.”

Há uma evidente incursão de Rogério Sganzerla pelos pressupostos teóricos e cinematográficos com os quais ele já dialogava nas páginas do Suplemento Literário. Em *Documentário*, percebemos traços das noções de cinema moderno discutidas pelo crítico em sua coluna jornalística:

Em primeiro lugar, o filme se localiza diante da realidade, muito vasta e profícua para ser abstraída e composta em doses, ou seja, obedecendo uma estrutura cartesiana. A câmera individualiza-se e toma posição frente à intriga; já não se situa em todos os lugares, posições, e até dois lugares ao mesmo tempo (montagem paralela).<sup>100</sup>

Diante de conceitos que remetem a aspectos modernos do cinema, Rogério Sganzerla elege *Documentário* como um primeiro lugar de experimentação. A necessidade em se desprender de fatores considerados ultrapassados (idéia de absoluto, narrativa linear, noção de clímax, etc.) presentes no cinema tradicional, faz com que o crítico-cineasta enverede pelo caminho da “exacerbação” das suas influências. As noções de cinema moderno apregoadas por Sganzerla no Suplemento Literário na década de 1960, voltam à cena com veemência em *Documentário*:

Verifica-se (...) uma busca do concreto. Grande parte dos filmes modernos passa-se em exteriores reais, localiza-se no contato com a realidade bruta. Invade objetos como automóveis, corredores, o

---

<sup>100</sup> SGANZERLA, Rogério. Noções de cinema moderno. **Jornal O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, 30 jan. 1965.

elevador e a rua, em movimento, onde se sente as limitações da captação do real.<sup>101</sup>

Em *Documentário* todos esses elementos encontram-se presentes, apesar de dispersos. A aproximação com o gênero documentário coloca em relevo, na opinião de Sganzerla, ao caráter relativista do cinema moderno.



**Figura 3 - Fotograma do curta-metragem *Documentário*, de Rogério Sganzerla, 1966.**

O desfile de referências a determinados longas-metragens no interior do curta-metragem de Rogério Sganzerla (explicitadas no olhar do diretor sobre os cartazes desses filmes), dimensionam as influências do crítico-cineasta catarinense: *O esporte favorito do homem* (Howard Hawks, 1964), *O diário de uma camareira* (Luís Buñuel, 1964), *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965), *Mosqueteiros do mal* (Leslie Fenton, 1949), além de referências explícitas a Alfred Hitchcock, Orson Welles, Jerry Lewis, entre outros, se justapõem às imagens da entrada de cinemas paulistanos, tais como o Cine Windsor, o Arizona e o Los Angeles:

Não há situações preconcebidas, estas nascem em contato com o espaço e tempo reais, determinados, concretos e individuais. Uma parede imprevista, um gesto não ensaiado, um reflexo solto, são instantes espontâneos e fugazes que, registrados pela objetiva, tornam-se preciosos e vitais: são instantes de liberdade.<sup>102</sup>

A “liberdade” sugerida pelo crítico pode ser percebida com mais sutileza com o seu primeiro longa-metragem, *O bandido da luz vermelha*. Até chegar à sua produção, Rogério Sganzerla vai rever o seu posicionamento sobre a importância do cinema moderno e, neste sentido, passará a criticar os mesmos pressupostos teóricos que

<sup>101</sup> SGANZERLA, Rogério. Noções de cinema moderno. *Jornal O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 30 jan. 1965.

<sup>102</sup> Ibid.

outrora defendia. Ainda em 1966, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Sganzerla vê o cinema moderno com “outros olhos”:

Penso que o cinema moderno está entrando numa nova fase. Chega ao fim a moda da câmera na mão, dos longos travellings, do acúmulo de diálogos, de um cinema redundante.

Mesmo no trecho final de *Documentário*, já é possível percebermos a guinada teórica intentada pelo cineasta. Enquanto os personagens Vítor e Marcelo dialogam, ouve-se ao fundo a voz do diretor Rogério Sganzerla, que afirma: “precisa acabar com esse estilo Nouvelle Vague importada. Cinema, nunca se consegue fazer o máximo, tem que se contentar com o que tá aí na tela, quebra o galho (sic). Da próxima vez vou fazer tudo diferente”. E fez.

## CAPÍTULO II: OS DOIS TRIUNVIRATOS DE SUSTENTAÇÃO

*“O cinema teria de ser escrito em uma folha em branco pegando fogo para poder registrar esse movimento de captação do pensamento de um filme, durante sua realização.”*

*Rogério Sganzerla*

## ***Cidadão Kane* (Orson Welles), *O bandido da luz vermelha* & Jean-Luc Godard**

Em meio às diferenciações conceituais descritas em suas críticas e, posteriormente, reformuladas em algumas revistas, Rogério Sganzerla parecia caminhar em direção a um propósito cinematográfico pouco convencional. A análise dos escritos críticos de Sganzerla no Suplemento Literário de 1964 a 1967 sugere alguns caminhos performáticos que, por não serem mecânicos, contribuíram de diferentes maneiras para a “autoria” cinematográfica de Sganzerla:

Ao término da leitura dos artigos escritos por Sganzerla para o Suplemento Literário, está delineada uma figura de Orson Welles um tanto controversa, paradoxal. (...) Welles como o criador de *Cidadão Kane*, é o precursor da construção narrativa moderna. É o criador do herói fechado (...). *Kane* introduz a questão da morte como saída (...). O Welles de *O processo* (...) encontra-se na síntese entre os cineastas da alma e os cineastas do corpo (...), estabelece julgamentos, evita a visão cínica.<sup>103</sup>

Diante de tais aspectos, percebemos uma crescente influência de Orson Welles nos escritos de Rogério Sganzerla. Essa influência, que terá outros desdobramentos históricos, será permeada também pela cinematografia do cineasta Jean-Luc Godard, ainda na década de 1960. A análise dos filmes *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*, ambos de Rogério Sganzerla, nos permite perceber uma mudança estrutural de um filme a outro, numa referência a um procedimento também adotado por Godard.

(...) Sganzerla percebe (...) uma passagem do domínio masculino para o feminino na filmografia de Godard, cujos primeiros filmes estão inscritos num universo masculino (por exemplo, *Acossado*), ocorrendo posteriormente um deslocamento para o universo feminino (*Uma mulher é uma mulher*, 1961, *Lê mépris*, 1963, *Viver a vida*, 1962). E aqui é tentadora uma comparação com a passagem de *O bandido da luz vermelha* para *A mulher de todos* (1969), filmes que marcam a passagem de Helena Ignez de coadjuvante a protagonista, estabelecendo uma tensão a partir da atriz que passa de musa do Cinema Novo à musa do Cinema Marginal.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.78.

<sup>104</sup> Ibid., p.42.

Em crônica escrita à época do lançamento de *A mulher de todos*, Ferreira Gullar também vê a influência de Godard no filme de Rogério Sganzerla:

Confesso que esse filme do Sganzerla me surpreendeu. (...) Claro, o filme não tem uma história que se desenvolve e embora se passe em S. Paulo não há nenhuma necessidade disso. Não exprime nem os costumes nem a situação social e psicológica de S. Paulo. Exprime uma disposição psicológica do diretor. Não afirma nada de revolucionário. Mostra apenas a personalidade “livre”, sexualmente voraz, da personagem vivida – com muito charme – por Helena Ignez. A construção é godardiana.<sup>105</sup>

Os apontamentos feitos acima indicam, de forma incipiente, a inserção de Sganzerla pelos trabalhos de Godard. A noção de “herói”, flagrante nos filmes de Godard (e também em Welles), parece encontrar alguma ressonância nos trabalhos de Sganzerla. Neste sentido, o “herói” do cinema moderno, segundo Sganzerla, está sempre à procura de uma saída, da liberdade. A morte torna-se o horizonte para a libertação de um espaço/tempo onde a fragmentação da narrativa fílmica suplanta a cronologia histórica. Ao acalantar o debate acerca da estruturação do cinema moderno em seus escritos jornalísticos, Sganzerla começou a desenhar a arquitetura cinematográfica da sua filmografia.

Todavia, se nos voltarmos mais uma vez para a influência dos escritos de Paulo Emílio Salles Gomes na formação crítica de Sganzerla, é com Orson Welles que encontramos as aproximações e os recuos entre ambos os críticos. Paulo Emílio recorre a uma “psicologia” de Welles para estabelecer os parâmetros artísticos que o referido cineasta legará ao cinema em 1941 com o lançamento de *Cidadão Kane*.



**Figura 4 - Fotograma do filme *Cidadão Kane*, Welles, 1941. Fonte: SGANZERLA, Rogério (Org.). *O pensamento vivo de Orson Welles*. São Paulo: Martin Claret, 1986, p.66.**

<sup>105</sup> Mulher de Todos. *Jornal O Pasquim*. Rio de Janeiro, 26 fev. 04 mar. 1970.

De garoto-prodígio a homem de rádio, TV e cinema, Welles colocaria pelo avesso as matizes cinematográficas que regiam o cinema mundial até a década de 1940. Para Paulo Emílio,

É difícil imaginar outro, que não esse filho da América, capaz de modernizar com tanta espontaneidade e desenvoltura a herança cultural do ocidente. Diferentemente do que acontece com os europeus, o vanguardismo não foi para Welles uma reação contra o peso de uma tradição ilustre, pelo contrário, significou amor pelo passado, desejo de absorvê-lo, interpretá-lo, comunicá-lo.<sup>106</sup>

Com a realização de *Cidadão Kane* e, conseqüentemente, com o ensejo de uma modificação na linguagem cinematográfica, Welles “inova”, na opinião de Paulo Emílio, atrelado ainda a aspectos do passado. Uma contradição explícita que, não obstante ser uma observação feita por um crítico de cinema, ganharia força posteriormente nos escritos e no posicionamento de Sganzerla diante da cinematografia nacional. Quando retoma a Chanchada em seus filmes, Sganzerla trilha também um caminho que, para romper com o “presente” cinemanovista, volta-se ao passado, revê a tradição, coloca em cena a importância do gênero chanchadesco como um dos elementos norteadores e estruturais de *O bandido da luz vermelha*. Rogério Sganzerla aponta, sutilmente, sua reverência a um cinema feito no Brasil entre as décadas de 1940 e 1950 que era visto pela crítica especializada como “algo menor”, de pouca apreciação estética. Com efeito, esse posicionamento “revisionista” em relação ao cinema nacional, presente tanto em Sganzerla quanto em Glauber Rocha, também se fez presente na década de 1950 em Paulo Emílio Salles Gomes. A preocupação com a continuidade do cinema brasileiro, presente no Glauber Rocha de 1963 ou em Rogério Sganzerla no ano de 1968, será exacerbada em Paulo Emílio no início da década de 1970. Segundo Ismail Xavier,

Paulo Emílio, em 1973, destaca o Cinema Novo e o Cinema Marginal como dois bons exemplos de criação na adversidade, mas lembra quanto a comédia popular – a chanchada de 1940 e 1950 – também soube, a seu modo lidar com o atraso econômico, encontrando uma fórmula comunicativa do filme de baixo orçamento em conexão com o mercado. Se há, portanto, na história do cinema brasileiro, essa reposição dos impasses na produção, há também um esforço de continuidade que ele ressalta, convocando todas as tendências a ter

<sup>106</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. Orson Welles, o americano, In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Volume 1, 1981. p.272.

um lugar no processo, de modo a desenhar as linhas mestras do que poderia se observar, liminarmente, como um sistema em movimento.<sup>107</sup>

Essa “continuidade” no cinema brasileiro apregoada por Paulo Emílio (apontando a relevância da Chanchada), talvez tenha, de fato, encontrado um incipiente respaldo nos escritos de Sganzerla após o seu encontro com Glauber Rocha. Em entrevistas concedidas a Sganzerla em 1966 ainda para o Suplemento Literário, Glauber Rocha discorre, em linhas gerais, sobre o Cinema Novo e a realidade sócio-histórica do país. Aludindo à importância do Cinema Novo para a emergência de um quadro formativo de cinema no país, Glauber Rocha vê na confluência sócio-histórica aliada à insurgência cinemanovista o início de um movimento, no âmbito das artes, em direção a rupturas de amarras culturais:

A idéia de cinema como política cinematográfica assume, para Glauber Rocha, um caráter prático, um engajamento explícito. No esforço de construção da história dessa “revolução cultural”, ele situa, retrospectivamente, Mario de Andrade e a Semana de 22, o Concretismo, o Teatro de Arena, estabelecendo conexões entre uns e outros, assumindo claramente uma perspectiva nacionalista.<sup>108</sup>

A entrevista concedida por Glauber Rocha causou parece ter causado forte impressão em Sganzerla na medida em que, a partir de então, “Sganzerla passa a contextualizar de uma forma mais visível os eventos que apresenta, situando referências da política cinematográfica.”<sup>109</sup> O diálogo constante efetuado por Rogério Sganzerla com a obra de Orson Welles indica, a princípio, não apenas a opção fílmica/estética de Sganzerla, mas o interesse do cineasta em “estabelecer” o seu estilo.

Um dos aspectos mais importantes das observações de Paulo Emílio sobre Orson Welles, quando está em pauta a presença deste como figura na obra de Sganzerla, se relaciona com a seguinte citação, parte final de um artigo sobre Charles Foster Kane escrito para o Suplemento Literário: “Obra profundamente americana, esse primeiro filme de Orson Welles é um convite para meditarmos sobre o sucesso e a frustração.”<sup>110</sup>

<sup>107</sup> XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.10.

<sup>108</sup> PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.42.

<sup>109</sup> Ibid., p.42.

<sup>110</sup> Ibid., p.34.

Na concepção de Samuel Paiva, a dicotomia “sucesso e frustração” apontada por Paulo Emílio Salles Gomes seria assumida no cinema de Rogério Sganzerla perpassando a dialética “um gênio ou uma besta”, frase presente com frequência no filme *O bandido da luz vermelha* e que, de alguma forma, se estenderia enquanto uma perspectiva pessimista às demais obras de Sganzerla. Poderíamos apreender a afirmativa conceitual de Paiva relacionando-a a um fato histórico referente ao primeiro longa-metragem produzido por Sganzerla. Quando da indicação de *O bandido da luz vermelha* como o filme representante do Brasil a concorrer no Festival de Cannes (França) em 1969, evidencia-se certa relação entre “sucesso” e “frustração” no que se refere à postura do cineasta Sganzerla, externada na matéria jornalística levada a cabo no *Jornal do Brasil*:

*O bandido da luz vermelha*, “chanchada sobre o Terceiro Mundo”, segundo seu autor, foi escolhido para representar o Brasil no Festival de Cinema de Cannes, mas seu diretor, Rogério Sganzerla, não tem a menor esperança de conquistar a Palma de Ouro.<sup>111</sup>

O cineasta Carlos Reichenbach observa que, à época, havia certo boicote contra o cinema que era produzido na cidade de São Paulo. Dessa forma, Reichenbach credita à “hegemonia” do Cinema Novo o fato de *O bandido da luz vermelha* não ter sido enviado para participar de nenhum Festival de Cinema fora do Brasil, colocando em suspeição a notícia veiculada pelo *Jornal do Brasil*:

Desconfio que naquela época, o cinema de São Paulo era meio desprezado. Nós, do cinema independente de São Paulo, tínhamos muita dificuldade de sair do estado. Tenho o maior apreço pelo Cinema Novo, mas o papado do Cinema Novo prejudicou nossa geração. Como explicar o fato de um filme como *O bandido da luz vermelha* nunca ter sido enviado a um festival importante no exterior? Ninguém paparicava nossa geração, os cineastas de São Paulo.<sup>112</sup>

Não obstante essa relação de “sucesso” e “frustração” encontrar certo lastro analítico na assertiva de Paiva, explicitada também na influência inegável de Welles sobre Sganzerla (que estaria presente em *O bandido da luz vermelha*), entendemos que tal assertiva pode ser associada a outras diretrizes conceituais ensejadas por Rogério

<sup>111</sup> ‘Bandido’ nacional vai a Cannes sem esperanças. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 mar. 1969.

<sup>112</sup> LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. p.126.

Sganzerla tanto no âmbito da crítica quanto na produção de cinema. Quando da análise de *O bandido da luz vermelha* e das críticas cinematográficas que cercaram o lançamento do filme, percebemos, além da influência latente de Welles, outras influências cinematográficas que perpassam o referido longa-metragem. Jean-Claude Bernardet vê uma ligação mais objetiva entre *O bandido da luz vermelha* e os filmes do cineasta francês Jean-Luc Godard. Ao analisar a última cena de *O bandido* (...), Bernardet esclarece:

(...) o suicídio do bandido está inspirado em outra cena de suicídio, o do personagem interpretado por Jean-Paul Belmondo em *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965) de Jean-Luc Godard. (...) Ainda outros traços dos filmes de Godard manifestam-se no *Bandido*, tal como a questão dos nomes. (...) O som do rádio está presente nos dois filmes (*O demônio das onze horas* e *Acossado*) de Godard, com uma finalidade mais ambiental que narrativa, diferentemente do que se dá com os locutores radiofônicos no *Bandido*. Assim mesmo, encontramos em *Pierrot* uma função narrativa da voz *off*. (...) Nos dois filmes de Godard, o personagem masculino é o primeiro a ser apresentado, e as apresentações começam sempre com a voz *off* do personagem, como no *Bandido*.<sup>113</sup>

Bernardet continua a realizar digressões em torno de *O bandido da luz vermelha* e de filmes realizados por Godard evidenciando, num primeiro momento, a primazia referencial godardiana no longa-metragem produzido por Sganzerla. O referido crítico aponta, no entanto, que tais análises comparativas estabelecidas entre Sganzerla e Godard não têm o intuito de fechar a obra de Sganzerla a outras influências, pelo contrário.

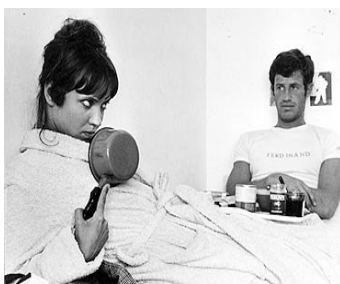


**Figura 5 - Fotograma do filme *Pierrot le fou*, Godard, 1965.**

Trabalhando com o conceito de “incorporação”, Bernardet visualiza um quadro no qual, tendo Godard como *parti pris* conceitual, outras facetas estéticas estariam

<sup>113</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.183-184.

presentes em *O bandido* (...) de forma paralela. Assim, à estética godardiana somar-se-iam, no longa-metragem de Sganzerla, a justaposição de um gênero: o filme policial americano.

Podemos aceitar que existam no *Bandido* duas formas básicas de incorporações, uma que chamaria de pontual e que absorve material de obras específicas, no caso determinados filmes de Godard, e outra que podemos qualificar de genérica por não sorver nesta ou naquela obra, mas um gênero.<sup>114</sup>

Adiante, Bernardet reconhecerá que, para além de Godard, há em *O bandido da luz vermelha* referências explícitas a Orson Welles. Seja numa referência clara a *Cidadão Kane* no início do referido longa-metragem, quando Sganzerla utiliza um letreiro luminoso para anunciar “um filme de cinema de Rogério Sganzerla...”, ou quando uma invasão de discos voadores possibilita uma analogia com a adaptação que Orson Welles fizera, em 1938, para uma emissora de rádio, de *Guerra dos Mundos* de H. G. Wells, com a invasão de Nova Jersey por marcianos. Bernardet salienta que o relacionamento estabelecido entre Welles e Sganzerla não é de fácil entendimento. Segundo o crítico,

À primeira vista, o vínculo do *Bandido* é bem mais intenso e preciso com Godard do que com Welles, que parece episódico. Mas talvez possamos ir um pouco mais longe e dizer que, de alguma forma, *Cidadão Kane* está presente no *Bandido*, como está presente, aliás, em inúmeros filmes, já que o primeiro filme de Welles foi uma grande fonte de inspiração para muitos cineastas depois da II Guerra Mundial.<sup>115</sup>

A incursão de Sganzerla por *Cidadão Kane* não é uma primazia, no Brasil, do longa-metragem *O bandido da luz vermelha*. A mescla de elementos constituintes de um cinema moderno ensejado por Welles com *Cidadão Kane* englobaria alguns filmes brasileiros de “correntes” cinematográficas distintas, tais como *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967).<sup>116</sup> Nesse jogo de influências mútuas que perpassa este ou aquele filme, mais uma vez a relação

<sup>114</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.185.

<sup>115</sup> Ibid., p.187.

<sup>116</sup> “O estilo expressionista, a força dos enquadramentos, o caráter antinaturalista, o enigma de uma personalidade cuja identidade não se chega a conhecer, o capitalismo e a atomização e reificação da personalidade, o retrato sócio-político de uma sociedade tensa, ecoaram em muitos filmes, entre os quais podemos citar, no caso brasileiro, tanto *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965), no qual a fragmentação da estrutura narrativa provém da crise do personagem central, quanto em *Terra em transe*. E *O bandido da luz vermelha*.” Ibid., p.187.

conceitual/formativa a rondar Paulo Emílio e Sganzerla volta a carga também aqui. Segundo Paulo Emílio, mesmo antes de dar início às filmagens de *Cidadão Kane* em Hollywood, Welles,

Assistiu a um número considerável de fitas, algumas delas seis ou sete vezes seguidas, contando-se entre as obras mais analisadas as de Fritz Lang, Hitchcock, King Vidor, René Clair, John Ford e Frank Capra. *Citizen Kane* conserva traços dessa assimilação maciça de películas alheias, diluídos porém numa linguagem não só pessoal e brilhante mas sobretudo aderida de forma indescutível ao tema: a vida de Charles Foster Kane, eminente cidadão norte-americano.<sup>117</sup>

Rogério Sganzerla, enquanto crítico de cinema do Suplemento Literário e freqüentador de cineclubes, também tinha acesso às fitas de cineastas estrangeiros. Dessa forma, Sganzerla não deixa de invocar a leitura que realizou dos trabalhos de diferentes cineastas ao referir-se à consecução de seus próprios filmes. Assim, as aproximações personalísticas e conceituais entre Welles e Sganzerla dar-se-ão de forma gradativa, porém constante. Com efeito, é mesmo com o lançamento de *O bandido da luz vermelha*, em 1968, que as inter-relações geradas entre Sganzerla e o cinema vão ganhar maior visibilidade.



**Figura 6 - Fotograma do filme *O bandido da luz vermelha*, Sganzerla, 1968.**

Em seu livro *Cinema de Invenção*<sup>118</sup>, o crítico Jairo Ferreira, ao analisar a produção de filmes de alguns diretores realizados na Boca do Lixo, em São Paulo, não deixa de abordar o lançamento do *Bandido da luz vermelha*. O referido crítico transcreve, então,

<sup>117</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. Orson Welles, o americano, In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Volume 1, 1981. p.277.

<sup>118</sup> FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

o Manifesto denominado Cinema Fora-da-Lei<sup>119</sup>, escrito por Sganzerla acerca da emergência do *Bandido*:

Meu filme é um far-west sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros pois para mim não existe separação de gênero. Então fiz um filme-soma; um far-west mas também musical, documentário; policial, comédia, ou chanchada (não sei exatamente) e ficção científica. Resumindo, do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennet, Keaton); do western, a simplificação brutal da narrativa (Hawks) assim como o amor pelos planos gerais e os grandes espaços (Mann).<sup>120</sup>

Nenhuma referência a Welles. Nenhuma referência a *Kane*. Claro está que, nesse primeiro instante de lançamento do *Bandido*, Sganzerla contempla as múltiplas influências cinematográficas em dois espaços analíticos distintos: num primeiro momento, a citação explícita a determinados diretores parece estar muito mais direcionada a estabelecer uma dimensão de afastamento de outros dois diretores, àquela altura dos acontecimentos, cultuados pela crítica cinematográfica: Godard e Welles.

Entretanto, a referência explícita a ambos em *O bandido da luz vermelha* indica, a princípio, uma provocação de Sganzerla à crítica jornalística e acadêmica que, à época, debruçava-se sobre os filmes do Cinema Novo. Não é fortuita, no Manifesto redigido por Sganzerla, a pouca influência de diretores brasileiros na “colagem” de fragmentos proposta esteticamente no primeiro longa-metragem do cineasta catarinense. Não obstante ter certa admiração por Cacá Diegues, Gustavo Dahl e pelo próprio Glauber Rocha, Sganzerla está, em 1968, procurando se desligar, ao menos no discurso, dos ditames estéticos do Cinema Novo. No Manifesto Cinema Fora-da-Lei, Sganzerla prossegue:

Não tive nenhum pudor em realizar tal plano inclinado, tal diálogo ou situação cafajeste. Fiz questão, inclusive, *de filmar como habitualmente não se deve filmar*; isto é, utilizando angulações preciosistas e de mau gosto, alterando a altura da câmera, cortando displicentemente, não enquadrando direitinho, sendo acadêmico quando me interessava. Nesse filme marginal há citações de Primo Carbonari e das peças dirigidas por José Celso Martinez (*O Rei da Vela e Roda Viva*), além de José Mojica Marins.<sup>121</sup>

<sup>119</sup> A íntegra do Manifesto Fora-da-Lei está no anexo I.

<sup>120</sup> FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000. p.52.

<sup>121</sup> Ibid., p.52.

Sganzerla embarca nas experiências de filmagem de Carbonari e Mojica, aliada aos trabalhos de José Celso Martinez para colocar-se à distância daqueles que o “rejeitaram”.<sup>122</sup> Na esteira da recepção a *O bandido da luz vermelha*, Jairo Ferreira explicita, em crítica, traços de Godard e Welles no longa de Sganzerla. Entrecruzando sua posição autoral acerca do filme e trechos do manifesto redigido por Sganzerla, Jairo Ferreira dispara:

O cinema filma letras, a linguagem escrita faz cinema. Vocabulário e sintaxe, *Pierrot Le Fou* & Godard. Isto é metalinguagem. “*Lunático causa explosão em Banco Latino*”. Uma persistente locução radiofônica organiza a mensagem rogeriana. “Fuzileiros navais”. Rogério Sganzerla não esconde uma retórica, mas mostra uma narração concreta. Como a frase “da forma nascem as idéias”, de Orson Welles, nasce no *Bandido* um *travelling* kaniano, JB da Silva (Pagano Sobrinho) é um político gordo e místico como Charles Foster Kane. Metacrítica: “Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime”. O diretor ambiciona demais, motivo pelo qual consegue bastante.<sup>123</sup>

Rogério Sganzerla vale-se do “caos” das referências que aborda presentes em *O bandido da luz vermelha* para fazer valer, efetivamente, uma nova proposta estético-agressiva dentro do cinema brasileiro. A “estratégia” de Sganzerla, se parece “suicida” num primeiro momento (renegando ao máximo os cinemanovistas), encontra-se, a nosso ver, muito mais preocupada em determinar (via um “discurso caótico” aliado a um “filme caótico”), um novo “nascimento” do cinema brasileiro. Neste sentido, poderíamos concordar com a afirmação de Jean-Claude Bernardet, num primeiro momento, no qual o crítico de cinema, ao analisar o surgimento do cinema no Brasil, remete-nos a uma contextualização histórica onde o cinema produzido desde suas origens (e atravessando também as décadas 1960 e 1970), teria que ser dividido em dois grupos: filmes ensejados pela comercialização e para a exibição e filmes apenas “preocupados” com a produção. Assim, Bernardet vê, no caso do cinema brasileiro, uma preocupação excessiva por parte dos cineastas em apenas elaborarem os seus filmes, sem levarem em conta os fatores de distribuição e exibição ao público espectador. Escrevendo em 1993, Bernardet afirma:

<sup>122</sup> RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal: a representação em seu limite**. São Paulo: Paz e Terra, 1989. p.52.

<sup>123</sup> GAMO, Alessandro (org.). **Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006. p.64-65.

Pode-se afirmar que a escolha de uma filmagem ou de um filme como nascimento é uma projeção do quadro ideológico em vigência quando da elaboração do discurso histórico. Este discurso está profundamente imbricado na filosofia de produção das últimas décadas, e podemos dizer que chegou ao fim. Este modo de escrever a história privilegia essencialmente o ato de filmar em detrimento de outras funções que participam igualmente da atividade cinematográfica como um todo, refletindo um comportamento de cineastas que, por mais que se preocupem com formas de produção e comercialização, se concentram basicamente nos seus filmes em si, ou melhor, se concentram em cada um dos filmes. Chegando à primeira cópia, considera-se que o essencial está feito.<sup>124</sup>

Se levarmos em conta a “aversão” de Sganzerla aos preceitos do Cinema Novo, a proposta estético-agressiva do cineasta e a necessidade (imperiosa para Sganzerla) em se produzir um “cinema livre” (remontando ao período em que o cineasta escrevia no Suplemento Literário), torna-se mais factível vermos na postura adotada por Sganzerla, (tanto crítica quanto cinematográfica), a preocupação em se realizar um cinema inovador aliado à expectativa em torná-lo popular. O próprio Sganzerla é enfático ao analisar a acolhida de público que *O bandido da luz vermelha* teve nos cinemas paulistanos:

*O bandido da luz vermelha* foi lançado em 42 salas de cinema em São Paulo. É um filme que se pagou em uma semana.(...) Chegaram a esconder seis mil cartazes do filme. Mas mesmo assim o *Bandido* se pagou. Só os filmes do Mazzaropi conseguiram mais público do que *O bandido da luz vermelha*. O meu cinema é popular.<sup>125</sup>

*O bandido da luz vermelha*, como trabalho pioneiro, estaria “incumbido” de colocar em questão o cinema produzido até então no país e, ao mesmo tempo, afirmar uma linguagem pouco usual na experiência do cinema brasileiro. Para o crítico de cinema José Wolf,

Filmando o óbvio, o perigo, o inusitado, a claridade, & a escuridão com a mesma intensidade de quem rasga bandeiras à procura de novos caminhos, Rogério soube criar uma nova linguagem cinematográfica; catártica, caótica, anarconilista. Ele não teve pudor de fundir a “5ª. Sinfonia” de Beethoven com “Asa Branca” de Luís

<sup>124</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Acreditam os brasileiros em seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens. **Revista USP**, São Paulo, 1993. Dossiê Cinema Brasileiro, p.22.

<sup>125</sup> SEVERINO, Francisco. A Luz do Bandido. **Jornal de Brasília**, Brasília, 1º de ago.1990. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br>>. Acessado em: 03 mai.2006.

Gonzaga, ou de misturar os espaços exteriores do western com os interiores gastos da chanchada ou do policial classe B, o rádio, a TV, o jornal.<sup>126</sup>

Wolf retoma, em poucas linhas, parte da perspectiva discursiva impetrada por Sganzerla no Manifesto Cinema Fora-da-Lei redigido um ano antes, em 1968. Em 1969, Rogério Sganzerla reivindica a novidade cinematográfica no Brasil: “O novo cinema deverá ser imoral na forma para ganhar coerência nas idéias.”<sup>127</sup> Todavia, ainda que Sganzerla proponha a se afastar do Cinema Novo, a crítica cinematográfica vê em *O bandido da luz vermelha* referências explícitas a Glauber Rocha. Em certa altura da trama, quando o cineasta coloca em cena o assassinato da personagem Janete Jane, Bernardet observa:

O assassinato de Janete Jane pelo bandido reveste-se de rara crueldade. Quando o cadáver de Janete atinge o chão, entram novamente os cantos afro-brasileiros de *Terra em transe* (...). O aproveitamento da música de *Terra em transe* parece ter assim um duplo sentido: uma citação homenageia Glauber, *Terra em transe* e o Cinema Novo; outra, celebra a morte de Glauber, *Terra em transe* e do Cinema Novo.<sup>128</sup>

Na seara da “violência” fílmica empregada em *O bandido da luz vermelha* por Sganzerla, o crítico Sérgio Augusto também aponta que,

O autor faz citações evidentes (nos primeiros 15 minutos, há três ou quatro planos extraídos de *A Marca da maldade*; a morte do bandido é mais que uma homenagem a *Pierrot le fou*) e sua selvageria tem em Samuelli Fuller e Glauber Rocha (o de *Terra em transe*) dois inegáveis pontos de referência.<sup>129</sup>

Tanto Bernardet quanto Sérgio Augusto observam a presença de elementos “glauberianos” na saga urbana moldada por Sganzerla e essa tendência também se verificará em outras críticas acerca do filme<sup>130</sup>. É interessante percebermos que, de uma

<sup>126</sup> WOLF, José. O filme em questão: O bandido da luz vermelha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1969.

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.190-191.

<sup>129</sup> AUGUSTO, Sérgio. O filme em questão: O bandido da luz vermelha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1969.

<sup>130</sup> Os demais críticos que escreveram nesta mesma edição do **Jornal do Brasil** (Wilson Cunha e José Carlos Avellar, Alberto Shatovsky e Aly Azeredo) caracterizam, de uma forma ou de outra, *O bandido da luz vermelha* da mesma forma que o fizeram Rogério Sganzerla e os demais críticos de cinema.

forma ou de outra, o próprio Sganzerla apontou à crítica cinematográfica da época, ao redigir o Manifesto Fora-da-Lei, elementos estéticos e políticos que estariam a nortear a “trajetória” do personagem-bandido. Com efeito, é nessa mesma edição do *Jornal do Brasil* que Sganzerla volta-se contra sua própria criação, *O bandido da luz vermelha*, e às críticas direcionadas ao filme. Ao reavaliar a sua condição de crítico de cinema, logo após o lançamento do longa-metragem, Sganzerla não poupa a crítica de cinema que se fazia em 1968:

Foi meu meio de dizer as coisas, de violentar o cinema durante quatro anos. Hoje, não consigo escrever mais de vinte linhas sobre um filme; antigamente, escrevia laudas e laudas. A crítica, agora, para mim serve como política de cinema; mais nada. Lamento que eu seja o único de minha geração a interessar-se pela crítica; todos os outros nem querem saber de jornalismo e crítica. A crítica brasileira continua ruim.<sup>131</sup>

Mais uma vez, a relação entre Godard e Sganzerla volta à cena. O cineasta francês, que também passara pela crítica cinematográfica antes de “aventurar-se” no mundo das filmagens, escrevia críticas cinematográficas para a revista francesa *Cahiers du Cinema*. Alguns anos depois de Sganzerla ter colocado a crítica cinematográfica brasileira na “berlinda”, Godard faz o mesmo tipo de afirmação quando se refere à crítica cinematográfica francesa. Ao analisar a relação estabelecida entre as “palavras e as imagens” no âmbito do cinema, Godard afirma que “a imagem é muito mais interessante, mas é preciso saber estudar, saber olhar, saber criticar. Não se sabe mais criticar.”<sup>132</sup>,

Mesmo que, na prática, Sganzerla tenha continuado a escrever algumas críticas para jornais, de forma intermitente, após ter concedido essa entrevista a Alex Viany o cineasta catarinense evidencia uma preocupação em realizar o debate cinematográfico no nível da crítica e, ao mesmo tempo, parece procurar um caminho “estético-político” e metalingüístico que destoasse do que vinha sendo exposto nas resenhas analíticas dos críticos.

<sup>131</sup> VIANY, Alex. Entrevista com Rogério Sganzerla. Publicado no *Jornal Tribuna da Imprensa* em 05 dez. 1968. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.28.

<sup>132</sup> FILHO, Luiz Rosenberg (Org.). **Godard, Jean-Luc**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985/1986. p.94.

Um ano depois do “surgimento” de *O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla volta aos escritos críticos para colocar em dúvida todas as análises perpetradas pela crítica por cerca de um ano:

Aos senhores críticos: definitivamente, queria esquecer *O bandido da luz vermelha* (rodado em abril-maio de 1968) de uma vez, já que foi feito para ser visto num *poeira*, esquecido ao fim da sessão, jogado no lixo enfim, ao invés de ser conservado na memória dos cineclubes e cinematecas. Em São Paulo tive também que fazer a crítica porque picharam ou elogiaram sem entender. Continuo esperando uma crítica inventiva, ao nível do provável e não da certeza idealista, das especulações sentimentais e perspectivas do passado (e do provincianismo, principalmente). Não dá pé escrever que “Helena Inês está genial, é uma personagem fatal.” É preciso repensar – no cinema como na crítica – a nova dimensão do ator, do diálogo; discutir as noções de *belo*, *talentoso*, *sensível*, etc. Pelo amor de Deus, senhores críticos, não publiquem o óbvio, que eu sou “um talento influenciado por Welles e Godard.” Falem da minha dívida a Mojica, que vocês detestam, por exemplo.”<sup>133</sup>

Em meio à crise vivenciada pelo cinema na cidade de São Paulo e às vésperas do lançamento do seu segundo filme, *A mulher de todos*, em 1969, Sganzerla não perde a oportunidade de provocar tanto os cineastas do Cinema Novo quanto uma “mentalidade cinematográfica” alimentada pelo *status quo*:

Hoje, meados de 1969, quando o mundo bombardeia o cinema e a cultura ocidental, em São Paulo – paraíso da mediocridade – os dois maiores produtores, Massaini e Galante, fazem fitas de cangaço; o visionário Mojica ensina a multiplicar terror com miséria, Lima Barreto bebe cachaça com Roberto Luna, imbecis analisam a temática de Bergman e Fellini, Khoury gerencia a Vera Cruz, Candeias recebe Sacis, Almeida Salles elogia *O Bandido da Luz Vermelha*, Anselmo Duarte lança mais um abacaxi embandeirado, Roberto Santos deflagra os rapazes da Escola de Comunicações Culturais, Capovilla sai do realismo crítico para uma aventura sanguinária à base de grande angular, Lima-Reinchenbach improvisam sem dinheiro, o desiludido Person medita diante do copo de conhaque, a intelectualidade reacionária da província continua a mesma, eu – mais um talento escorraçado pelo setor inteligente da direita e pelo setor imbecil da esquerda, radical perdido no Saara da inteligência – confesso que – ao contrário do Rio – aqui não se faz longa-metragem mas jingle, que nós lutamos contra as evidências, que ainda não perdemos a cara-de-pau (sic), continuamos fazendo fitas inofensivas, *mediócras* e pretensiosas.<sup>134</sup> [Grifo nosso].

<sup>133</sup> SGANZERLA, Rogério. O filme em questão: O bandido da luz vermelha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1969.

<sup>134</sup> BENEVIDES, Roberto. As definições de uma crise: cinema paulista. Revista **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 18 set. 1969. Ano XLI, n.º.38, p.96.

Tal assertiva de Sganzerla mantém, a nosso ver, uma relação direta com os posicionamentos críticos de Jean-Luc Godard. Ao analisar a genealogia da Nouvelle Vague, Godard remete o movimento a uma negação de um cinema elitista que era realizado na França no final da década de sessenta. Segundo o cineasta francês, era preciso radicalizar na linguagem fílmica, estabelecer um novo “tipo” de cinema:

Na época em que começou a Nouvelle Vague, eu estava muito de acordo com Truffaut: defendia-se um cinema francês medíocre, que não era o cinema francês *mediocre* elitista da época que era Delannoy, a fotografia de Roger Hubert, Carné ou coisas assim... (...). Acho que o cinema americano medíocre é infinitamente superior a um cinema francês médio, que um Scorsese, um Coppola têm a possibilidade de fazer melhor o que fazem do que um Verneuil ou Lautner...<sup>135</sup> [Grifo nosso].

### **Boca do Lixo, *A mulher de todos* e Censura em “anos de chumbo”**

Com o advento de *A mulher de todos*, *O bandido da luz vermelha*, responsável, sem dúvida, pela notoriedade adquirida por Sganzerla a partir de 1968, tornara-se um apêndice para o cineasta colocar em discussão, seja através de jornais e revistas, seja através das telas das salas de cinema, aspectos estéticos e estruturais que estavam levando à crise o cinema produzido na cidade de São Paulo.

Tal fato torna-se mais relevante à medida que, ao perscrutarmos o ambiente “intelectual” da Boca do Lixo, percebemos uma efervescência cultural que tem no cinema seu alicerce mais significativo. Ora, com *O bandido da luz vermelha*, Sganzerla joga com a denotação cênica, ao fazer da Boca do Lixo um sintoma do país. Ao “descer” ao submundo da Boca e colocar em evidência um “banditismo urbano” atrelado à corrupção política, Rogério Sganzerla parece procurar uma vinculação estético/social perene com a essa região da cidade de São Paulo, estabelecendo uma demarcação física para um novo panorama cinematográfico que buscava outros espaços (físicos e intelectuais) para a sua execução. A Boca do Lixo, como referência “produtiva” pouco convencional ganha, com o “Cinema Marginal”, ares de liberdade criativa na seara cinematográfica. Um “*underground*” às avessas, local de encontro de intelectuais, cineastas e jornalistas, a Boca do Lixo era agora uma saída para a experimentação, para um cinema de rupturas. Segundo o pesquisador Nuno César Leal,

<sup>135</sup> FILHO, Luiz Rosemberg (Org). **Godard, Jean-Luc**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985/1986. p.86.

Por volta de 1967 – 1968 o Soberano, um bar localizado à Rua do Triunfo, nº.145, a principal artéria da Boca do Lixo, começa a receber estudantes, cinéfilos (cineclubistas), jornalistas, profissionais e candidatos a profissionais, interessados em discutir e realizar cinema. Faziam parte desse grupo Jairo Ferreira (que, durante anos, exerceu a crítica na imprensa, principalmente no jornal *São Paulo Shimbun*), Antônio Lima (então no *Jornal da Tarde*), Carlos Oscar Reichenbach Filho, João Callegaro, Carlos Ebert, José Agripino, João Silvério Trevisan, entre outros. Era um pessoal jovem, disposto a ‘fazer cinema’ com a perspectiva de convivência com o mercado e, como bons enteados rebeldes, de ‘ruptura com a linguagem *européia e elitista* do Cinema Novo.’<sup>136</sup>

Sylvio Renoldi, o técnico responsável pela montagem em *O bandido da luz vermelha*, também lança luz sobre o cotidiano vivenciado na Boca do Lixo:

(...) O dia-a-dia na Boca era normal, entendeu? Puta misturado com ator, ator misturado com puto, era o Massaini que ficava lá em cima, era o outro que ficava lá embaixo... Tinham as produtoras mixurucas, tinha o Tony Vieira, tinha um monte de produtoras ali, tinha o Renato Grecchi... então, quer dizer, eram pessoas que arranjavam um dinheirinho e faziam filme, entendeu? Me lembro que o Renato Grecchi fez um filme com o Carlão Reichenbach chamado *Corrida em busca do amor* e, porra, os caras não tinham motor, entendeu? Então tinha que ficar cinco neguinhos na esquina empurrando o carro porque não tinha motor, entendeu? E daí o carro passava, terminava a cena, puxavam o carro de novo... um filme de corrida com carro sem motor! Então, quer dizer, uma loucura, entende...? Mas o pessoal fazia cinema. Filmavam com filme velho, com filme novo...<sup>137</sup>

A relação vivenciada na Boca do Lixo revela a face mais “dura” para a maioria dos cineastas. Na falta de um mecenas ou da aquiescência dos órgãos estatais para o fomento da produção, foram criados mecanismos interpessoais pelos quais os cineastas pudessem colocar em prática suas aspirações. No interior do círculo da Boca do Lixo, filma-se sem uma “subordinação estrutural”<sup>138</sup> que, se por um lado, não garantia o término das produções, por outro conferia maior autonomia aos cineastas.

<sup>136</sup> ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006. p.27.

<sup>137</sup> MELO, Luiz A. R.; FRANCIOLLI, André; GAMO, Alessandro. Sganzerla e Renoldi: um encontro. Publicado originalmente na revista *Contracampo*, em julho de 2001. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.178-179.

<sup>138</sup> BORDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Maria Lucia Machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.65.



**Figura 7 - "Cena" do Bar Soberano, Boca do Lixo, década de 1970. Fonte: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.591.**

A conjuntura do cotidiano da Boca do Lixo relatada por Renoldi remete-nos, também, a um posicionamento de Godard quanto à proeminência do cinema norte-americano sobre os demais “cinemas” espalhados pelo mundo. Adentrando ao dia-a-dia do *set* cinematográfico, Godard vê nas relações pessoais construídas nos estúdios norte-americanos alguns condicionantes para a realização dos filmes. Neste sentido, a interligação realizada entre produtores e técnicos de cinema no cotidiano da produção cinematográfica contribuiu, segundo o cineasta francês, para a consolidação do cinema americano:

Acho que a força do cinema americano nasceu, simplesmente, de que todo mundo comia no mesmo refeitório. Kazan se sentava ao lado de não sei quem, que estava sentado ali ou em outro salão de jantar... Havia filmes que se faziam juntos, em um certo conjunto, e as pessoas que o faziam estavam a par: “o que está fazendo?” Os cenaristas conversavam muito entre eles, no interior do lugar de trabalho.<sup>139</sup>

A produção cinematográfica oriunda da Boca do Lixo, colocando no mesmo patamar a estética “marginal” e, por vezes, a incipiente pornochanchada, gerou determinados rótulos que passaram, em certo sentido, a caracterizar o cinema feito na Boca do Lixo. Cinema da Boca<sup>140</sup>, Cinema de Invenção<sup>141</sup>, *Udigrudi*<sup>142</sup>, Cinema do Lixo<sup>143</sup>, Estética do Lixo<sup>144</sup>, são algumas das nomenclaturas que estiveram, de uma

<sup>139</sup> FILHO, Luiz Rosemberg (Org). **Godard, Jean-Luc**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985/1986. p.89.

<sup>140</sup> STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

<sup>141</sup> FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

<sup>142</sup> ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>143</sup> XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

forma ou de outra, ligadas às produções cinematográficas da Rua do Triunfo. Neste sentido, Ismail Xavier propõe uma diferenciação entre o Cinema do Lixo e o Cinema Marginal. Para o crítico,

O Cinema do Lixo, do período de 1969/73, carrega às vezes o rótulo de cinema marginal, motivado talvez pela idéia de que os filmes tendiam a se identificar com as figuras transgressoras, marginais, prostitutas, ou porque, dada a sua postura agressiva, foram alijados do mercado pela censura (o epíteto “marginal” às vezes induz à aproximação desses filmes com *À Margem* – Candeias, 1967 –, cuja, proposta na verdade é diferente, pois há nele um espírito de redenção, sublimação poética distante do teor corrosivo dos ditos marginais, apesar da semelhança de ambiente).<sup>145</sup>

Rogério Sganzerla sempre rejeitou o rótulo de “udigrudi” ao seu cinema. Dessa forma, dentro de uma perspectiva estritamente cinematográfica, torna-se pouco provável acatar a “resignação” como proposta estética no cinema de Sganzerla. Quando o seu cinema é colocado em termos de “udigrudi”, é o próprio Sganzerla quem assevera:

Eu rejeito essa palavra. Para mim, não diz nada, porque udigrudi é um barbarismo do Underground. O Underground está por baixo, o metrô. É o metrô de Nova Iorque. (...) Eu achei um lixo o Underground americano e nunca gostei.”<sup>146</sup>

A rejeição ao rótulo “udigrudi”, agora, não vem mais como uma resposta direcionada a Glauber Rocha, não se circunscreve mais à discussão envolvendo o Cinema Novo *versus* o Cinema Marginal. Os laços de circularidade estética que opunham/uniam as duas “tendências” cinematográficas são implodidos nesta outra ambiência histórica por Rogério Sganzerla. A discussão passa a romper as fronteiras das cinematografias mundiais e ganha o terreno da linguagem fílmica, da opção estética. A aversão ao “udigrudi” procura dissolver uma dicotomia colonialista, um pensamento “subserviente” que vê apenas na transformação do outro a possibilidade de afirmação de si mesmo. Não se trata de “não enxergar a realidade” ou, antes, de negar as influências e propostas cinematográficas mas, para Sganzerla, importa ir além dos limites, desatar as amarras que atam o cinema brasileiro a influências por demais “pesadas” para serem

<sup>144</sup> XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

<sup>145</sup> Ibid., p.68.

<sup>146</sup> LEAL, Hermes Filho. Eu nunca pensei ser dono da verdade: entrevista com Rogério Sganzerla. **Revista de Cinema Cisco**, Goiânia, ano I, n.3, p.11, 1986.

assimiladas. À negação ao “udigrudi” seguiu-se uma trilha, iniciada com *O bandido da luz vermelha*, em direção a um cinema de opções, experimental, sem limites:

(...) Achei que devia-se colocar toda essa complexidade, do concretismo, a poesia concreta, da fenomenologia, da física moderna, e botar isso em termos de cinema urbano, numa faixa sonora flutuante, ondulatória. Enfim, sujeira a mil flutuações do cotidiano. Nada preparadinho, nenhuma fórmula. Eu nunca pensei em ser o dono da verdade, mas achei que a arte deveria acompanhar essas variações da realidade e admitir essa mistura de estilo e uma certa preocupação com o *kitsch*, com o cafona, para tentar compreender a alma nacional. Agora o termo que eu sempre coloquei: a questão do cinema experimental, não o experimentalismo, uma coisa estéril.<sup>147</sup>

Que o “cinema experimental”, proposto por Rogério Sganzerla e outros cineastas, incomodou a alguns integrantes do Cinema Novo, isso não é novidade. Entretanto, mais do que externar uma oposição estética e conceitual ao “cinemanovismo”, o posicionamento crítico e político de Rogério Sganzerla aponta para “possíveis diálogos” que deixaram de ser estabelecidos durante as décadas de 1960 e 1970, entre o Cinema Experimental e o Cinema Novo. A idéia em se travar um diálogo estético através, entre outros aspectos, da linguagem cinematográfica, parecia ser uma vertente necessária para a efetivação de uma continuidade no cinema brasileiro. Rogério Sganzerla buscou esse “diálogo” cinematográfico tanto na retomada de alguns trabalhos de Welles quanto nas incursões do cineasta catarinense pela música.

Ao clima efervescente da Boca do Lixo, Rogério Sganzerla alcançou certo destaque. Frequentador dos bares da região, o cineasta lançou o ambiente da Boca do Lixo nas telas com as projeções de *O bandido da luz vermelha* tornando-se, de certa forma, uma “referência” cinematográfica:

Embora tenha feito vários de seus filmes no Rio de Janeiro, o catarinense Rogério Sganzerla acabou se tornando uma das principais referências do cinema da Boca. Isso porque seu primeiro longa, o festejado *O Bandido da Luz Vermelha*, é um filme sobre a Boca feito na Boca.<sup>148</sup>

Ainda que a afirmação de Sternheim possa ser mediada por outras análises que não “prendem” *O bandido da luz vermelha* exclusivamente ao espaço físico e cênico da

<sup>147</sup> LEAL, Hermes Filho. Eu nunca pensei ser dono da verdade: entrevista com Rogério Sganzerla. *Revista de Cinema Cisco*, Goiânia, ano I, n.3, p.11, 1986.

<sup>148</sup> STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. p.218-219.

Boca do Lixo, ela demonstra, entretanto, a força persuasiva contido no longa-metragem de Rogério Sganzerla e a relação que passou a ser estabelecida, tanto pela crítica quanto pelos cineastas, acerca da importância do referido longa-metragem (e da Boca do Lixo), para o cinema brasileiro:

Denominou-se Boca do Lixo o quadrilátero do bairro da Luz, no centro de São Paulo, formado pelas ruas do Triunfo e Vitória, nas imediações da Estação da Luz e da antiga rodoviária, ponto de referência da indústria cinematográfica, onde se localizavam os escritórios de distribuidores, exibidores e produtores. A origem dessa designação é incerta mas foi anunciada poeticamente no filme *O Bandido da luz vermelha*, em 1968.<sup>149</sup>

Entretanto, essa incursão de Rogério Sganzerla pelo espaço da Boca do Lixo, se foi reverberado num primeiro momento nas referências feitas pelo cineasta em *O bandido da luz vermelha*, não se consubstanciou, posteriormente, nas demais produções de Sganzerla. Segundo Fernão Ramos,

Em 1968, Rogério Sganzerla dirige em São Paulo o filme que pode ser considerado como ponto de transição entre a estética cinemanovista e a ruptura marginal: *O bandido da luz vermelha*. Filmado na Boca do Lixo (dentro de um estilo em ‘transe’, que lembra por diversas vezes a câmera de Glauber), *O bandido da luz vermelha* ainda possui traços da produção do Cinema Novo que gira em torno da representação alegórica do Brasil e de sua história.<sup>150</sup>

Se Sganzerla faz questão de “retratar” a Boca do Lixo em *O bandido da luz vermelha*, tal perspectiva está alocada, como salienta Bernardet, tanto na fragmentação do personagem/protagonista Jorginho (interpretado pelo ator Paulo Villaça), quanto pela fragmentação narrativa feita pelo diretor no interior da trama.<sup>151</sup> Todavia, o “espaço físico” da Boca do Lixo ganha relevo na medida em que desempenhou, também, o papel de “aglutinador” no que se refere à instalação de produtoras de cinema em São Paulo. Segundo Bernardet,

A área conhecida como Boca do Lixo é limitada por diversas avenidas, aproximadamente a São João, Ipiranga, Rio Branco e, ao

<sup>149</sup> ABREU, Nuno César. Boca do Lixo. RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ª.ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo 2004. p.59.

<sup>150</sup> RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990. p.381.

<sup>151</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.157-162.

norte, pelas estações Júlio Prestes e da Luz. Muitas seqüências foram filmadas nessa área onde, além da prostituição e do tráfico de drogas, localizam-se inúmeras distribuidoras de filmes e produtoras cinematográficas, inclusive a que produziu *O bandido da luz vermelha*. Ora, há várias cenas que são diegeticamente ambientadas na Boca, mas que na realidade do espaço paulistano foram filmadas fora da área acima assinalada (...). Os locutores comentam a Boca do Lixo, citando-a explicitamente, sobre um *travelling* vertical que descreve longamente a praça Roosevelt. Um plano do Museu de Arte de São Paulo aparece de repente no filme (...). A Boca não tem fronteiras, ela se expande, se espalha. Nada neste mundo tem fronteiras.<sup>152</sup>

A constatação de Bernardet se torna relevante na medida em que o próprio Sganzerla nunca se viu como um porta-voz da Boca do Lixo. A “cena” da Boca do Lixo, retratada por Sganzerla no *Bandido da luz vermelha*, se relaciona mais como uma espécie de denúncia, da “anunciação” de um novo cinema a ser feito no país:

Se escolhi o bairro para falar do Brasil é porque esse bairro se chama Boca do Lixo. Não é símbolo, é sintoma de uma realidade. Dentro de uma sinceridade total, tentei mentir e dizer a verdade, ser triste e violento, boçal e sensível, acadêmico e criador. Enfrentei uma parada diabólica: os maiores riscos para um estreante no longa-metragem com a simples certeza de que o cinema brasileiro é o cinema do risco, onde tudo é possível.<sup>153</sup>

Ao ambiente cinematográfico que grassava na Boca do Lixo se integrava não só o surgimento de filmes como também uma maior harmonia entre os cineastas quando à produção fílmica. Segundo Sganzerla, nos momentos de dificuldade, os cineastas da Boca do Lixo mostravam-se solidários uns para com os outros, revelando uma faceta peculiar, na qual as produções “mambembes” se revertiam, quase sempre, numa cinematografia agressiva na linguagem: “As pessoas emprestavam latas de filme, eu me lembro (...), e sempre devolviam, todo mundo se entendia ali... Eu acho que o Bar Soberano foi importante ali, né? (...).”<sup>154</sup> O crítico Jairo Ferreira também aponta para a importância da efervescência cultural que recobria a Boca do Lixo:

<sup>152</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.163.

<sup>153</sup> VIANY, Alex. Entrevista com Rogério Sganzerla. Publicado no Jornal *Tribuna da Imprensa* em 05 dez. 1968. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.29.

<sup>154</sup> MELO, Luiz A. R.; FRANCIOLLI, André; GAMO, Alessandro. Sganzerla e Renoldi: um encontro. Publicado originalmente na revista *Contracampo*, em julho de 2001. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.191.

Rua do Triunfo. Em meados de 1969, passamos a discutir cinema no restaurante Soberano. As vibrações eram as melhores possíveis. O sinistro AI-5 (dezembro 68) não nos assustou e enfrentamos os anos de horror com altas sintonias visionárias, vomitando Oswald de Andrade no tornozelo de Spengler e deglutindo as ótimas influências de Fuller, Godard, Welles, Hawks, Ray, Antonioni. As presenças mais constantes eram Carlão, Antônio Lima, João Batista de Andrade, Ozu Candeias, JS Trevisan, Márcio Souza, João Callegaro, Ana Lúcia Franco, Sebastian, Júlio Calasso Jr., Teresa Trautman, José Marreco, *Rogério Sganzerla*, Maurice Capovilla, Inácio Araújo, José Mojica Marins.<sup>155</sup> [Grifo nosso].

A Boca do Lixo, num primeiro momento, aparece como um espaço alternativo tanto para a germinação de idéias quanto para a própria consecução dos filmes. Não obstante esse quadro, a Boca delineia uma perspectiva de “liberdade” de criação, por parte dos cineastas e, ao mesmo tempo, coloca-se como um contraponto fílmico/estético ao que outrora havia sido produzido na cidade de São Paulo em termos de cinema. Não se vislumbravam mais quaisquer aspectos que fomentassem o surgimento de uma nova Vera Cruz<sup>156</sup> e, diante desse panorama pouco animador, a produção da Boca do Lixo alternava, em si, a gênese de um novo cinema que se queria transgressor e descompromissado. É interessante percebermos que, se esse “espírito” estético/contestador que cercava as novas criações da Boca tinha, a princípio, um diálogo intermitente com o Cinema Novo (ou com um cinema que buscava escapar das impositações hollywoodianas dos filmes da Vera Cruz), tal tendência se desfez de maneira fugaz. Em menos de cinco anos, o diálogo estético proposto por cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, João Callegaro, entre outros, deu lugar à vazão comercial externada pelas pornochanchadas. Segundo Nuno César Abreu,

A Boca do Lixo, como território cinematográfico, em seus vários sentidos possíveis, aparece como personagem e locação em dois filmes. Sua existência e seu cinema foram poeticamente anunciados em 1968, pelo filme *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, que marca uma transição, ou um rompimento, com os procedimentos éticos e estéticos propostos pelo Cinema Novo. O *Bandido* tornou-se uma interface para o Cinema Novo, para o cinema brasileiro e para a própria Boca do Lixo.<sup>157</sup>

<sup>155</sup> FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000. p.36.

<sup>156</sup> A Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) foi a principal tentativa de implantar uma indústria cinematográfica no Brasil, baseada nos sistemas de estúdio. PARANAGUÁ, Paulo Antônio. VERA CRUZ (Companhia Cinematográfica Vera Cruz). – EMPRESA Produtora. In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.561.

<sup>157</sup> ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006. p.34-35.

O outro filme a que se refere Nuno César de Abreu seria *As libertinas*, “filme de três episódios, dirigidos por Antônio Lima, Carlos Reichenbach e João Callegaro (...)”.<sup>158</sup> Uma vez mais a referência ao *Bandido da luz vermelha* está na ordem do dia para o “despontar” da Boca do Lixo enquanto um ambiente de criação cinematográfica de relevância para a cinema realizado no país. Todavia, os laços gerados entre críticos de cinema, cineastas e intelectuais das mais diversas áreas e tendências, esvaíram-se com a mesma velocidade com que foram forjados. As dificuldades oriundas das parcas condições de financiamento e produção dos filmes aliadas ao advento da popularização da pornochanchada<sup>159</sup> implodiram todo o diálogo transgressivo que estivera na aurora cinematográfica da Boca do Lixo no fim da década de 1960. Mas, se a Boca do Lixo tornou-se, em pouco tempo, o esteio para a experimentação fílmica dos cineastas, ela não pode ser considerada como o único espaço de fomento e aglutinação em torno de um cinema mais experimental. O cineasta Carlos Reichenbach, ao abordar o panorama vivenciado na Boca no final da década de 1960 (e sua relevância conceitual para o cinema brasileiro), relativiza a proeminência da referida região paulistana:

Tenho a sensação de que, de certa forma, em São Paulo, o Cinema Marginal, de invenção, pós-Novo, ou mesmo Boca do Lixo, nasceu nos arredores da Escola de Cinema da Faculdade São Luís, uma experiência do padre Lopes. A São Luís começa a juntar pessoas – na Avenida Paulista –, por causa de Luís Sérgio Person, Paulo Emílio Salles Gomes e Roberto Santos. A inteligência cinematográfica de São Paulo estava lá. Alguns cineastas que estavam começando a carreira freqüentavam a São Luís. A Boca já existia. Houve um contato entre a São Luís e a Boca. O pessoal trouxe para a escola o Mojica, o Candeias, e aquelas pessoas que freqüentavam a São Luís, mas não freqüentavam a Rua do Triunfo, começaram a ter contato, a ter admiração por esses cineastas formados pela vida, feitos pela técnica.<sup>160</sup>

<sup>158</sup> ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006. p.35.

<sup>159</sup> “O rótulo pornochanchada serviu como uma designação para filmes que, na passagem para a década de 1970, apresentavam uma confluência de fatores econômicos e culturais, produzindo uma nova tendência no campo cinematográfico: um cinema que apontava na direção do questionamento dos costumes, da exploração do erotismo. O gênero pornochanchada – conjunto de filmes com temáticas diversas mas com formas de produção aparentadas – identificado com comédias eróticas, rapidamente conquistou amplas parcelas do mercado.” ABREU, Nuno César. **PORNOCHANCHADA**. In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.431-432.

<sup>160</sup> Entrevista concedida por Carlos Reichenbach a Nuno César Abreu. In: ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006. p.37.

Mas a agonia da Boca do Lixo parecia estar mesmo a caminho. Em artigo publicado em 1º. de outubro de 1970, no jornal *São Paulo Shimbun*, intitulado “A Boca do Lixo vai acabar”, o crítico Jairo Ferreira já demonstrava toda a sua angústia perante a iminência desse processo:

No melhor estilo de subliteratura, o movimento do cinema da Boca do Lixo começou e vai acabar com fogo fátuo. Alastrando-se pelas calçadas imundas e pelos bares infestos da rua do Triunfo, lambendo com suas frias labaredas de alucinação os intelectuais que fazem “surf-cultural”. Ainda não se sabe o motivo do seu fim. É possível que os cineastas tenham se cansado dos garçons do Soberano, ou talvez, explicando de uma maneira mais científica, o fim se deva à extinção do adicional da prefeitura, ou até porque a cafonice voltou a ser cafonice.<sup>161</sup>

Com o costumeiro delineamento poético, Ferreira destilava todo o seu pesar diante de uma situação que parecia irreversível. Faz-se necessário salientar que, segundo o olhar de Ferreira, eram as quase inexistentes condições de produção que estavam levando ao declínio o cinema feito na Boca do Lixo. Em suas críticas acerca desse processo de “desmanche criativo”, Ferreira raramente cita a guinada que se operava no ambiente da Boca, mais precisamente em 1970, no tocante à produção de pornochanchadas. Suas críticas endereçam-se muito mais à falta de apoio estatal às investidas dos cineastas do ciclo experimental ou de invenção. Com sarcasmo e ironia, Jairo Ferreira aponta, paulatinamente, para o quadro de penúria que assolava a produção nacional de cinema. Voltando suas baterias verbais contra o INC (Instituto Nacional de Cinema<sup>162</sup>), Ferreira vê a Boca do Lixo agonizar por falta de recursos financeiros:

O cinema nacional nunca foi, nem será, se continuar como está. O INC procura conquistar um mercado externo, inclusive na TV, enquanto nosso mercado se degradingola rumo ao Mar das Tormentas, na Lua. Sob o aspecto de espectadores. O Brasil é considerado o quinto mercado do ocidente, com 400 milhões novos de renda bruta, 90% vai para os gringos marcyanos, e para nós a gorjeta é incluída na

<sup>161</sup> FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000. p.180.

<sup>162</sup> “A criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), uma autarquia federal, pelo Decreto-Lei nº.43, de 18 de novembro de 1966, ‘consolida um programa que concentra no Estado a possibilidade de desenvolvimento industrial do cinema, visto ser um órgão legislador, de fomento e incentivo, fiscalizador, responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais.’ Com o INC (...) – são criados instrumentos de intervenção no mercado que viriam a se aperfeiçoar com o tempo, como a obrigatoriedade do registro de produtores, exibidores e distribuidores (...), a obrigatoriedade da cópia de filme estrangeiro em laboratório nacional (...), e a competência para legislar sobre a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais.” In: ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006. p.17.

nota. Vivemos de descargas de imposto de renda das distribuidoras interplanetárias, possível explicação para os movimentos chamados Boca do Lixo, Boca da Fome e Boca da Fossa, que está nascendo em Manaus via satélite. Como se pode ver o cinema brasileiro entrou na era das comunicações em nível extraterrestre.<sup>163</sup>

Na contramão das lamúrias de Ferreira surgia, procurando responder à demanda de mercado (e com um discurso de aproximação com as “classes populares”), as comédias eróticas na Boca do Lixo, rapidamente denominadas de pornochanchadas. Na opinião de Nuno César Abreu, a Boca do Lixo “transmutava-se” em produções cinematográficas que destoavam das pretensões “marginais”. A fórmula “produção de baixo custo + erotismo + título apelativo”<sup>164</sup> ganharia cada vez mais espaço na Boca do Lixo. Ainda segundo Abreu,

Enquanto as práticas do cinema marginal paulista esmaeciam, germinava um cinema popular brasileiro, plantado no erótico, que logo seria enquadrado em um gênero abrangente rotulado por seus opositores de “pornochanchada”, alcunha depreciativa, utilizada inicialmente pela imprensa, pelos formadores de opinião e, depois, pela sociedade em geral.<sup>165</sup>

Segundo Inimá Simões, a pornochanchada englobava vários estilos e gêneros cinematográficos. Determinando um diálogo profícuo com o mercado, onde os resultados de bilheteria ditavam os ritmos de produções dos filmes, a pornochanchada não tolhia gêneros, não preconizava elaborar uma estética mais rebuscada, voltava-se, quase que exclusivamente, para atender à demanda do mercado, refletindo em salas de cinema lotadas pelo público espectador. Inimá Simões aponta que,

(...) na pornochanchada – chama-se pornochanchada o cinema erótico paulista – havia desde o faroeste erótico, que é até uma coisa muito engraçada; o drama caipira (erótico, também); havia o terror erótico, até o policial erótico. Enfim, todos os gêneros tradicionais do cinema, em certo momento, estavam com certa roupagem, com este tratamento erótico, porque a Boca, por exemplo, ligada ao mercado interior de São Paulo (...) e a outros Estados, de repente produzia qualquer tipo de filme.<sup>166</sup>

<sup>163</sup> GAMO, Alessandro (org.). **Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006. p.198.

<sup>164</sup> ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006. p.38

<sup>165</sup> Ibid.

<sup>166</sup> MORAES, Malú. **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário**. Brasília: Embrafilme, 1986. p.119.

Aos auspícios da pornochanchada na Boca do Lixo, contrapunham-se os brados de Jairo Ferreira no jornal *São Paulo Shimbun*. Contrário ao fim da produção experimental cinematográfica da Boca do Lixo, as críticas jornalísticas de Ferreira coadunam, quase sempre, com a intenção de diretores de cinema que viam-se, à margem da engrenagem cinemanovista, movidos por uma possibilidade de produzir filmes experimentais a baixos custos e, mais importante, com um certo retorno de bilheteria. Todavia, iniciava-se uma mudança de perspectiva cênica na Boca do lixo que, gradativamente, diminuiria o espaço para as produções que não se “enquadrassem” nas características da pornochanchada. Mesmo *As libertinas*, primeiro filme que, segundo Abreu, apontaria para uma maior “utilização” do fator-erotismo no cinema (e inauguraria, dessa forma, o ciclo da pornochanchada na Boca do Lixo), apresente um caráter dúbio na visão tanto dos críticos quando dos próprios cineastas. Para Fernão Ramos,

*As libertinas* foi produzido a partir de esquemas alternativos da Boca do Lixo, tendo como objetivo imediato seu lançamento no mercado e conseqüente retorno financeiro. Filme em episódios, com direção de Carlos Reichenbach, Antônio Lima e João Callegaro, explora uma temática capaz de atingir diretamente o grande público. Mulheres bonitas, pitadas de comédia e erotismo integram-se num filme que se aproxima, em alguns instantes, da *futura produção da pornochanchada*. No entanto, sente-se na fita uma certa postura lúdica, com relação ao sujeito narrado, que a singulariza. A evolução do grupo em direção a filmes como *Audácia* (direção de Carlos Reichenbach e Antônio Lima, 1970) e *O Pornógrafo* (direção de João Callegaro, 1970), enfatiza a presença de germes da avacalhação e deboche bem típicos do Cinema Marginal.<sup>167</sup> [Grifos nossos]

Na opinião de Nuno César Abreu, a produção de *As libertinas* deu vazão a um diálogo, logo interrompido, entre o Cinema Marginal e a pornochanchada. A própria divulgação do filme, segundo Abreu, “parecia criar um estilo”:

*As libertinas* buscou atrair o público com uma divulgação apoiada em frases promocionais apelativas, parecendo criar um estilo. Os anúncios publicados na imprensa escancaram: “Um filme SEXO de João Callegaro (sexo-diretor), Carlos Reichenbach (sexo-diretor) e Antônio Lima (sexo-diretor) (...). Três histórias: 1º sobre sexo; 2º sobre sexo; 3º sobre sexo (...). Todos gostam de beleza! Todos apreciam a ousadia! Todos vão gostar de... *As libertinas*”.<sup>168</sup>

<sup>167</sup> RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.382.

<sup>168</sup> ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006. p.35.

É sintomático que tais diretores (e entre eles Rogério Sganzerla), procurassem dialogar de alguma forma com o erotismo no cinema mas, sem dúvida, essa iniciativa, se procurava em algum instante consolidar uma aproximação maior com o público espectador, não deveria, entretanto, sacrificar os postulados de uma linguagem cinematográfica calcada na agressão estética ou na transgressão cênica.

Percebemos que, nessa transposição de gêneros cinematográficos ocorridos na Boca do Lixo, há um cadinho crítico e lingüístico que procura não render-se a uma linguagem “apelativa” e de pouca experimentação estética. Se o erótico imiscui-se em determinadas produções para chamar a atenção do público, ele também está presente, de uma forma menos apelativa, em alguns filmes “marginais”, mas longe de suscitar qualquer conotação que levaria, anos mais tarde, o mercado a ser invadido por produções pornográficas estrangeiras, fazendo com que também com que os produtores da Boca do Lixo voltassem suas atenções para esse gênero. A divisão de estilos operada na Boca do Lixo entre filmes experimentais e pronochanchadas parecia tornar-se insolúvel. A linha tênue que separa as diferentes perspectivas cinematográficas confundem-se com a necessidade iminente de diretores e técnicos de cinema em “sobreviver” diante dos ditames do mercado cinematográfico. Sacrificar a linguagem fílmica, nesse sentido, quase sempre estava associado também a uma postura, por vezes idealista, de fomentar o cinema no país. Portanto, perceber os elementos que operam na distinção de ambos os gêneros (“experimental” e pronochanchada), acaba colocando também em discussão a própria definição de Cinema da Boca do Lixo. Para Nuno César Abreu,

Uma questão recorrente e controversa, desde sempre, é que “nem tudo é Boca” – o que significa tentar marcar as diferenças entre tipos de produção, pretensões autorais; hierarquizar; separar o joio do trigo. (...) Ser ou não ser Boca do Lixo parece ter sido uma questão de procedimentos cinematográficos e de relação com o público. Ou uma ética.<sup>169</sup>

O recorte cinematográfico passa a ser problemático, na medida em que alguns cineastas não vêem seus trabalhos, mesmo sendo produzidos na Boca do Lixo, como originários de uma agitação cultural localizada que os levasse a um denominador comum. Para Ozualdo Candeias,

---

<sup>169</sup> ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006. p.40.

Cinema da Boca não existe. O que existe é um cinema paulista que se estruturou dentro de uma realidade e dentro de uma necessidade de mercado, que tem uma característica perfeitamente diferente da do Rio (...). A chamada Boca, a rua do Triunfo, nada tem a ver com o nível das produções. A rua, esse local, esse quarteirão, têm uma função que pode ser profissional e social, e cada um faz a fita que quer.<sup>170</sup>

Ora, em meio a tais dificuldades de rotulação, Rogério Sganzerla transitava com alguma “liberdade” tanto pela Boca do Lixo quanto pelo Rio de Janeiro. A esse aspecto, devemos observar que à gama de influências cinematográficas que já estavam no horizonte do ainda crítico de cinema se somaram aspectos sócio-culturais oriundos de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro que acabaram colaborando para o surgimento de um filme como *O bandido da luz vermelha* em 1968. Neste sentido, não podemos afirmar que os demais filmes produzidos por Sganzerla tenham, de fato, uma ligação objetiva tão somente com a Boca do Lixo. O cineasta Ozualdo Candeias observa:

Ninguém se reuniu para fazer um cinema, ninguém discutiu ‘vamos fazer isso’, não tinha nada de Cinema Novo, não. Não era nada, absolutamente nada. Cada um passou a fazer suas coisas à sua maneira, e isso deve ter durado muito pouco, porque depois cada um saiu fazendo a sua fita, atrás de público e tal... da censura e tal.<sup>171</sup>

A assertiva de Candeias pontua uma falta de organização, entre os cineastas, que pudesse levar adiante a criação de um “grupo” que objetivasse “combater” os preceitos do Cinema Novo. Mas, mais do que isso, ao analisarmos tanto a estética de *O bandido da luz vermelha* quanto as afirmações de Sganzerla na imprensa (após o lançamento do referido longa-metragem), verificamos que a estratégia metalingüística proposta por Sganzerla reverencia o próprio cinema com uma espécie de conotação social :

Eu queria um filme que não tivesse nada a ver com sociologia, psicologia e outras convenções da época. Eu queria um personagem que unisse as cenas. (...) O meu trabalho se propunha a ser uma comédia criminal. Era o primeiro esforço para se fazer o retrato falado da grande metrópole. É quase trágico este faroeste do Terceiro

<sup>170</sup> ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006. p.41.

<sup>171</sup> PUPPO, Eugênio & HADDAD, Vera. **Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, p.30.

Mundo. (...) O crítico Francisco de Almeida Salles chamou *O bandido da luz vermelha* de ópera – bufa da cidade de São Paulo.<sup>172</sup>

Vinte e dois anos depois, Sganzerla fez, dessa forma, uma releitura de *O bandido da luz vermelha* e de suas ambições ao lançá-lo em 1968. Contudo, a relação intermitente travada por Sganzerla com a Boca do Lixo refletia-se, quase sempre, na intenção do cineasta em fazer um “cinema popular” e, ao mesmo tempo, colocar em discussão a linguagem cinematográfica que estava em evidência desde meados da década de 1960, o Cinema Novo. Não obstante tais considerações, é importante salientar que Sganzerla sempre demonstrou certo apreço pelos filmes “classe B” e, com isso, evocou a Chanchada para a composição do *Bandido da luz vermelha*. Todavia, não há evidências de que Sganzerla nutrisse qualquer tipo de “simpatia” pelo cinema produzido na Boca do Lixo a partir do início da década de 1970. Por mais que buscasse travar uma discussão com o “popular” em seus filmes, Sganzerla estava, a nosso ver, também preocupado em “dialogar” com trabalhos de cineastas estrangeiros, criticar o cinema dentro do próprio cinema, exercer uma metalinguagem crítica a partir dos seus filmes: “Metacinema”, diria Jairo Ferreira.

Sganzerla trafega, ora pelo “cinema de autor” (quando se refere especificamente a Godard), ora pelo gênero cinematográfico, quando busca, por exemplo, na Chanchada uma vinculação direta com o cinema que produz. Uma parcela considerável da crítica cinematográfica, ao analisar *O bandido da luz vermelha*, também vê no trabalho de Sganzerla traços autorais que o condicionam a ser um realizador do “cinema de autor”.

Tal discussão, que não é recente<sup>173</sup>, nos remete às estratégias utilizadas por Sganzerla para transitar por diferentes campos da cinematografia brasileira. As citações a Godard em *O bandido da luz vermelha* são, além do reflexo imediato da influência do cineasta francês sobre o trabalho de Sganzerla, uma assertiva conceitual do diretor brasileiro na direção de uma filmografia também autoral. Segundo Ismail Xavier, essa

<sup>172</sup> SEVERINO, Francisco. A luz do bandido. Publicado originalmente no *Jornal de Brasília*, em 1º de agosto de 1990. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.114-115.

<sup>173</sup> Segundo José Mário Ortiz Ramos, “a origem desta dicotomia [cinema de gênero *versus* cinema de autor] é antiga e a “noção de autor”, como apontou Jean-Claude Bernardet, se cristalizou na França, em combinação perfeita com o desejo de legitimação cultural de ser “um escritor”, de integrar uma “nobreza literária” ou de pretender um domínio total sobre o texto-filme.” In: RAMOS, José Mário Ortiz. A questão do gênero no cinema brasileiro. **Revista da USP**. São Paulo, 1993. Dossiê Cinema Brasileiro, p.110.

prática mais “autoral” já poderia ser percebida desde o início do Cinema Novo.<sup>174</sup> Com uma “missão a cumprir”, o Cinema Novo pós-1964 teria a incumbência de levar aos extremos da criação uma política de autor que contivesse em seu interior uma relação objetiva com a realidade do país:

(...) o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social.<sup>175</sup>

Neste sentido e, valendo-se de algumas premissas do “cinema de autor”, Rogério Sganzerla parece, a princípio, abraçar a idéia da “política autoral” dentro de seus filmes. Entre tais premissas, a “repetição”<sup>176</sup> torna-se um elemento fundamental para a mimetização dos “rituais” estéticos e conceituais encetados pelo autor para a sua “auto-afirmação”. Em Sganzerla, a repetição, tão presente em *O bandido da luz vermelha*, encontra continuidade na montagem quando da “passagem” deste para a realização de *A mulher de todos*.

Se em seu primeiro longa-metragem Rogério Sganzerla evoca as citações a vários autores como um diapasão conceitual que aglutinasse suas influências cinematográficas e, concomitantemente, dialoga com gêneros tão díspares como a Chanchada e o filme *noir*, em *A mulher de todos* há uma ligeira inversão desse posicionamento, na medida em que o próprio ritmo do filme coloca-se como a anti-catarse presente no *Bandido da luz vermelha*.

E serão essas perspectivas estéticas ensejadas por Sganzerla que acabam se tornando mais evidentes logo após o lançamento do seu segundo longa-metragem, *A mulher de todos*. Se por um lado, *O bandido da luz vermelha* representou uma guinada no tocante ao rompimento com uma estética cinematográfica lastreada numa “conscientização política” (o Cinema Novo) e, concomitantemente, colocou em evidência o “cinema”

<sup>174</sup> Ismail Xavier observa que “Desde o Cinema Novo, a produção de maior valor tem resultado de um esforço de realização onde, de diferentes modos e acoplando-se a diferentes agentes (bancos, outros produtores, o Estado, sindicatos, televisão estrangeira), podemos encontrar a figura do diretor a definir as diretrizes do trabalho e imprimir um estilo na imagem e no som, o qual aparece com nitidez no produto final.” In: XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel; BERNARDET, Jean-Claude. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p.13.

<sup>175</sup> Ibid., p.14.

<sup>176</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **A noção de autor no cinema – domínio francês, domínio brasileiro: anos 50/60**. (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

produzido na Boca do Lixo, por outro lado não lançou bases seguras para a criação de um movimento cinematográfico. Assim, coube ao segundo longa-metragem, *A mulher de todos*, estabelecer um diálogo com a incipiente pornochanchada e, ao mesmo tempo “confirmar”, para o imaginário da crítica cinematográfica da época, Rogério Sganzerla como um cineasta a ser respeitado e levado em conta quando se tratava de discutir os rumos do cinema feito no Brasil. Contra as objeções messiânicas da crítica, Sganzerla se valeu da expectativa gerada em torno do lançamento de seu segundo filme para “surpreender” a crítica especializada. Assim, sob o holofote cultural da Boca do Lixo, Rogério Sganzerla dirige em 1969 *A mulher de todos*, seu segundo longa-metragem, marcado pela temática erótica como chamariz de público, juntamente com forte fragmentação narrativa.

Apesar de representar, a nosso ver, um corte tanto político quanto estético em relação à proposta visceral externada em *O bandido da luz vermelha*, há um diálogo intenso entre os dois longas-metragens. Assim, na concepção de Bernardet,

Além de Helena Ignez no papel principal, *A mulher de todos* retoma uma série de elementos presentes no *Bandido*, a começar pelos locutores *off* que dão informações sobre Ângela e a ilha. Até trechos de frases reaparecem: em “O tempo passa e a vida continua, *senhoras e senhores*” ecoa “É o lixo sem limite, *senhoras e senhores*” do *Bandido*.<sup>177</sup>

No interior da narrativa de *A mulher de todos*, de fato, podemos encontrar elementos que nos remetam a *O bandido da luz vermelha*. Sganzerla parece optar, nesse sentido, por mesclar narrativas que se aproximam dentro de linguagens diferentes. Assim, se dentro do *Bandido da luz vermelha* as colagens e citações dão o tom da construção visual e cênica, em *A mulher de todos* esses elementos se encontram dispersos ou, se preferirmos, ecoam de forma menos objetiva. Não se trata de não haver o jogo de influências cinematográficas; antes, Sganzerla parece, com seu segundo longa-metragem, colocar em evidência um novo ritmo às filmagens. A trama, neste aspecto, ganha contornos visuais mais “limpos”, na medida em que até mesmo o emblema do lixo (tão decantado no *Bandido da luz vermelha* e na contextualização sócio-histórica em que o filme fora realizado em 1968), perde espaço para a análise de um determinado grupo social à luz de uma proposta estética menos drástica. O filme causa um impacto

<sup>177</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.220.

dúbio perante a crítica. Jairo Ferreira, ao analisar o filme em sua coluna do jornal *São Paulo Shimbun*, avisa:

Sobre *A mulher* digo apenas que é um filme belíssimo, admirável por conseguir uma abordagem até requintada, mesmo filmando a cafonice e o ridículo. É um filme pessoal, no melhor sentido: como todo inventor que se preze, Rogério pode se neurotizar com sua problemática pessoal, mas para nós o importante é que ele assume e desenvolve tudo isso no plano crítico, no plano antropologicamente crítico.<sup>178</sup>

Por outro lado, há também uma tenaz rejeição ao filme, aos pressupostos de “novidade na linguagem” que teriam sido anunciados pelo próprio diretor antes do lançamento do filme. O crítico José Carlos Avellar não poupa críticas à investida de Sganzerla com *A mulher de todos*:

Um filme com todos os defeitos e preconceitos de cineclubista. *A mulher de todos* se preocupa em descobrir uma nova linguagem, em contribuir para a renovação da cultura nacional, sem ter exatamente o que dizer, sem saber exatamente definir a sua posição diante do cinema brasileiro. Sua pretendida renovação não passa de um verniz mal aplicado sobre (sic) o vazio, isto é, o suicídio e a avacalhação, porque para Sganzerla, diante do subdesenvolvimento, a gente não pode fazer nada. Um filme ruim, com o defeito comum do cineclubista que assimilou mal os filmes que viu, *A mulher de todos* se perde pela posição suicida que assumiu diante dos problemas brasileiros. Mas se perde, principalmente, na sua auto-adoração e num narcisismo injustificáveis.<sup>179</sup>

Como se vê, *A mulher de todos* causou controvérsias no seio da crítica especializada de cinema. Com efeito, esse parece ter sido o objetivo perseguido por Rogério Sganzerla.



**Figura 8 - Fotograma do filme *A mulher de todos*, Sganzerla, 1969.**

<sup>178</sup> GAMO, Alessandro (org.). **Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006. p.121.

<sup>179</sup> AVELLAR, José Carlos. *A mulher de todos: o filme em questão*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1970.

Outros críticos de cinema, que mantinham com Sganzerla uma relação amistosa, passam a “atacá-lo” nos jornais, desqualificando o seu trabalho de cineasta. Na mesma medida, Rogério Sganzerla responde às investidas dos críticos e, por vezes chega até mesmo a insultá-los publicamente. É recorrente, no meio cinematográfico, a citação da explosiva entrevista concedida por Sganzerla e por sua esposa Helena Ignez ao *Pasquim* em fevereiro de 1970<sup>180</sup>. Na ocasião, Sganzerla não poupa críticas ao Cinema Novo demarcando, a nosso ver, o campo de ação por onde Sganzerla passaria a colocar em prática as suas ações. Ao responder à pergunta do jornalista Sérgio Cabral, “Por que a guerra com o cinema novo?”, Sganzerla vai direto ao ponto nevrálgico, ao cerne do seu distanciamento estético e político para com os cinemanovistas:

Eu sou contra o cinema novo porque eu acho que depois dele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 62 a 65, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita. Hoje em dia, como eu estou num processo de vanguarda, eu sou um cineasta de 23 anos, eu estou querendo me ligar às expressões mais autênticas e mais profundas de uma vanguarda e eu acho que o cinema novo é exatamente anti-vanguarda. O cinema novo está fazendo exatamente aquilo que em 62 negava. O cinema novo passou pro outro lado. Como eu estou surgindo a pouco tempo, há exatamente dois anos, eu acho que tenho que romper também com esse condicionamento e partir pra uma outra jogada sem saber exatamente o que seja essa outra jogada mas, de qualquer maneira, fazendo o que eu acho.<sup>181</sup>

O tom “desafiador” vai nortear todo o restante da entrevista que, por vezes, é entrecortada com algum senso de humor. Na condição de “marginalizados”, mas devidamente reconhecidos no meio cinematográfico brasileiro, Helena Ignez e Rogério Sganzerla parecem demarcar, com essa entrevista ao *Pasquim*, o campo discursivo, político e estético de onde emanariam, posteriormente, outros trabalhos de Sganzerla. É interessante percebermos como a postura “agressiva” de Sganzerla, tanto contra o Cinema Novo quanto “contra” a crítica de cinema realizada no país, acaba gerando à

<sup>180</sup> Sobre essa entrevista concedida por Rogério Sganzerla ao jornal *O Pasquim*, Gilberto Felisberto de Vasconcellos afirma: “No Rio de Janeiro, foi um desastre a entrevista dada por ele ao jornal *O Pasquim*, em 1970. Desastre sobretudo para ele. Entrevistado por uma patota de má-fé que não assistiu a nenhum de seus filmes, interessada apenas em espetacularizar, em scandalizar e intrigá-lo com o seu natural interlocutor (...). Essa infortunada entrevista foi uma armadilha que acabou por inimizar os dois cineastas. VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. Rogério Sganzerla: Joaçaba, Oropa e Bahia. In: IGNEZ, Helena e DRUMOND, Mário. (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla. Fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.19.

<sup>181</sup> Helena – A mulher de todos – e seu homem. *O Pasquim* entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 5-11 fev. 1970. n.º.33.

época, uma série de “respostas” nos jornais em que Sganzerla é visto como um cineasta que está a destoar do “coro dos contentes.” Mas, também faz-se mister ressaltar que, ao se propor estar na “vanguarda” do cinema no país e, com isso, afrontar o *status quo* cinematográfico, Rogério Sganzerla acabou gerando, voluntariamente ou não, um corte epistemológico dentro da própria cinematografia. Se no *Bandido da luz vermelha* ainda há uma influência de uma parcela do Cinema Novo, com *A mulher de todos* Sganzerla procura distanciar-se em definitivo da influência cinemanovista.

Entretanto, essa questão de “estar na vanguarda” sempre foi problemática para Sganzerla. Vinte anos após a polêmica entrevista ao *Pasquim*, Sganzerla revê a sua “condição” de cineasta vanguardista. Questionado acerca dessa sua “condição”, Rogério Sganzerla, na década de 1990, revê seus posicionamentos:

Me considero um bom cineasta e informado sobre a história do cinema, que lê peças de teatro desde criança, que escreve para jornais desde a adolescência. A descoberta de uma nova linguagem é como uma piada contada muitas vezes e que perdeu a graça. A vanguarda, a meu ver, seria uma tradição revolucionária e não somente o modismo de meta-linguagem (sic) e sem cair no ridículo do pré e pós-moderno, que acho uma aberração. Se isso é vanguarda, quero outra coisa.<sup>182</sup>

O próprio Sganzerla, ao analisar o seu percurso cinematográfico que, em 1970, estaria respaldado com a produção de *A mulher de todos*, continua a destilar suas críticas diante do cinema feito no país e do posicionamento da crítica especializada:

Feliz ou infelizmente *A mulher de todos* é mais inteligente do que os críticos. Esse pecado ninguém perdoa. No entanto, é tão fácil fazer filmes mais inteligentes do que as opiniões da crítica. Compreendo perfeitamente que vocês não entendam. Ninguém precisa concordar comigo. Faz parte do jogo: eu proclamo o óbvio e poucos o percebem. Disso, sou o primeiro a saber, evidentemente. A culpa não é minha nem dos piedosos críticos sul-americanos, mas simplesmente dos preconceitos culturalistas que esta década se encarregará de destruir. Até lá, a burrice é gratuita. (...) Faz parte do jogo inglório: a crítica brasileira repudia toda (sic) criação marginal (Júlio Bressane, Neville D’Almeida, um filme como *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Campos), promovendo as manifestações do cinema novo e do expressionismo caipira. Principalmente dessa velha escola preocupada em falsificar nossa realidade com academicismos medíocres e orçamentos astronômicos.<sup>183</sup>

<sup>182</sup> SGANZERLA, Rogério. Essa dupla vale uma mostra. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 set. 1990.

<sup>183</sup> SGANZERLA, Rogério. *A mulher de todos*: o filme em questão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1970.

As análises de Sganzerla passaram, dessa forma, a gerar um “mal-estar” dentro da crítica cinematográfica. Partindo para “ataques” críticos de cunho mais pessoais, Sganzerla passou a ferir suscetibilidades, afrontar sensibilidades que, dentro de um processo que intentava “solidificar” o cinema no Brasil, sentiram-se ultrajadas. As respostas aos posicionamentos de Sganzerla viriam no mesmo nível em que o cineasta colocara o debate. Na mesma edição do *JB*, Alex Viany coloca em dúvida o “caráter” de Sganzerla e, conseqüentemente, seu viés estético:

Nunca pude enxergar coerência ou conseqüência na reação de Glauber Rocha diante de crítica de seus filmes – como posição e proposta – procuram demolir. Agora, Rogério Sganzerla, que se propõe combater as deformações do cinema novo, reage de maneira semelhante, confundindo os inimigos, mandando bala em amigos e aliados, desperdiçando munição com múmias e fantasmas. No plano em que ele coloca, o debate simplesmente não me interessa, a mim que me proclamo seu amigo e aliado. (...) Pois, em verdade, em *O bandido da luz vermelha* como agora com *A mulher de todos*, Sganzerla termina por fazer um cinema (refinado) sobre o lixo: e não sei, sinceramente, se suas razões mais profundas e legítimas chegam aos espectadores, além de uma pequena camada de pessoas mais alertas.<sup>184</sup>

Nas palavras de Viany, há um rancor, uma descrença no caminho estético perseguido por Sganzerla. Todavia, é sintomático que Viany, mesmo sendo “duro” para com o cineasta e com os seus trabalhos, não deixe de apontar um “refinamento” nos trabalhos de Rogério Sganzerla. Tal perspectiva que está relacionada não somente à estética, mas também ao diálogo que Sganzerla pretendia realizar com o público através de seus filmes, volta à cena cerca de trinta e seis anos depois numa entrevista de outro cineasta, Júlio Bressane. Ao analisar a trajetória de Sganzerla no cinema brasileiro, Bressane refere-se ao trabalho de Sganzerla como “um cinema popular sofisticado”<sup>185</sup>: “Rogério transitava com facilidade por esses compartimentos do teatro da cultura. Criou algo que deveria ter sido seguido ardentemente no Brasil, sobretudo pela indústria, mas não foi.”<sup>186</sup>

<sup>184</sup> VIANY, Alex. *A mulher de todos: o filme em questão*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1970.

<sup>185</sup> “O Rogério era talvez um dos cineastas mais eruditos de todo o cinema. O Rogério é maior que o Godard. Mas teve que fazer a costura da bolsa do lado contrário. Ele inventou no Brasil uma coisa que até hoje não se conseguiu fazer, que é o cinema popular sofisticado. Ele criou isso com *O bandido da luz vermelha* e sobretudo com *A mulher de todos*. In: COUTO, José Geraldo. Bressane convoca Eros contra o tempo. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 mai. 2004. Caderno Ilustrada, p.E2.

<sup>186</sup> Machado de Assis inspira próximo filme de Bressane. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada> > . Acessado em 29 nov. 2006.

A conceituação de “cinema popular sofisticado” talvez aponte para o diálogo estético proposto por Sganzerla ainda na década de 1960 e que, posteriormente, não resultou em pornochanchadas. Torna-se mais plausível a idéia de que, ao se valer de uma estética “agressiva” e, ao mesmo tempo, transitar com elementos da cultura popular (refletidos na reverência de Sganzerla à Chanchada), o cineasta catarinense estivesse a caminho de uma leitura cinematográfica mais aberta a novas influências sem deixar de valorizar determinados estilos fílmicos. Aqui, o discurso de Sganzerla enaltecendo a Chanchada parecia deixar de ser mera retórica crítica ao “pedantismo” (segundo Sganzerla), do Cinema Novo: “Faço questão de pesquisar a Chanchada como um gênero provocador para o cinema brasileiro.”<sup>187</sup>

As críticas desferidas ao filme *A mulher de todos* foram logo eclipsadas por outras críticas que viram no novo filme de Sganzerla um corte transversal e estético em relação a *O bandido da luz vermelha*. O caráter inovador do filme parece ter surpreendido parte da crítica especializada. A esse respeito, o jornalista Carlos Frederico, do jornal *O Dia* é enfático:

O fato é que diante do corajoso cinema “ruim” de Sganzerla, diante do peculiar filme “comercial” que é *A mulher de todos*, pouca gente soube falar alguma coisa que fizesse sentido. É bastante lógico que grande parte da crítica tenha investido furiosa contra o filme de Sganzerla, pois ele ameaça exatamente toda a sua lógica de raciocínio, todos os seus padrões de julgamento tão arduamente construídos durante anos e anos. Elementar, meu caro Watson. Para um filme ser bom, segundo consta, ele precisa, em primeiro lugar, se prestar a citações, revelar influências desses ou daqueles cineastas, desses ou daqueles filmes. Já *A mulher de todos* é um filme muito mais sobre o novo que qualquer outra coisa. O que é imperdoável.<sup>188</sup>

Carlos Frederico aponta em seu artigo, de forma implícita, o caráter popular que estaria presente em *A mulher de todos*. Neste sentido, o “público classe C” a que o filme se destinaria nos incita a perceber, na proposta estética de Sganzerla, uma preocupação, ainda que por vezes perene, em qualificar o seu cinema como “popular.” Dessa forma,

*A mulher de todos*, portanto, jamais seria um bom filme: é excessivamente anárquico e excessivamente cafona; não analisa o cafonismo e a anarquia, mas envolve-se com eles e torna-se neles próprios. É um filme por demais classe C. É um filme debochado e, o

<sup>187</sup> ‘Bandido’ nacional vai a Cannes sem esperança: entrevista de Rogério Sganzerla. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 mar. 1969.

<sup>188</sup> FREDERICO, Carlos. *A mulher de todos*. **Jornal O Dia**, Rio de Janeiro, 1º. mar. 1970.

que é pior, o deboche no caso atinge mais que qualquer outra classe dita “intelectual”, exatamente por ser realizado fora dos padrões por ela consagrados. É um filme que atinge e, à sua maneira, comunica barbaridades, com um público também classe C (de pouca ou nenhuma preocupação intelectual e também de menor poder aquisitivo), podendo mesmo dizer-se que é dirigido a ele (já viram maior desaforo!?).<sup>189</sup>

Ademais, Sganzerla, com *A mulher de todos*, parece ter radicalizado no seu diálogo com o público espectador. Não se tratava de valer-se dos atributos pornográficos para atingir uma dada “bilheteria”. Mas, antes, uma forma de estabelecer com o público uma espécie de simbiose cênica onde esse mesmo público pudesse se ater ao filme sem a preocupação de prender-se a quaisquer aspectos intelectualizantes. Neste sentido, outro crítico de cinema, José Lino Grünewald, ao analisar *A mulher de todos*, assevera:

Inexistem, na fita, coisas casuísticas, como charadas políticas e participantes. Tudo é feito a partir do mau-gosto intencional, da chanchada e, isto, afinal, na verdade é *A mulher de todos*: metachanchada.<sup>190</sup>

As referências ao “popular” dentro de *A mulher de todos* não são fortuitas. Os aspectos estilísticos do diretor são cotejados, agora, a partir da necessidade em se operar uma transformação na cultura cinematográfica do país. O crítico José Wolf aponta uma vertente possível para o cinema feito por Sganzerla:

Creio que *A mulher de todos* (e *O bandido...*) não deverão sobreviver como filmes definitivos; não servirão de lições aos pósteros, nem deverão dormir nas prateleiras das cinematecas; mas, a meu ver, a importância fundamental de sua cinematurgia é o da reivindicação (ou procura) de novos modelos de cultura. E isto ele o faz instintivamente, sem qualquer preocupação de restaurador. *A mulher de todos*, de novo, põe em dúvida a própria existência de uma cultura de reflexão.<sup>191</sup>

*A mulher de todos* seguiu suscitando reações adversas na crítica especializada. Em algumas avaliações, a forma de filmar de Rogério Sganzerla é colocada à prova, e a ironia passa a ser um porto seguro para as assertivas críticas. Nesta linha de pensamento, o crítico José Carlos Monteiro, debruçando-se sobre *A mulher de todos*, é taxativo:

<sup>189</sup> FREDERICO, Carlos. *A mulher de todos*. **Jornal O Dia**, Rio de Janeiro, 1º. mar. 1970.

<sup>190</sup> GRÜNEWALD, José Lino. *A mulher de todos*. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, s/d.

<sup>191</sup> WOLF, José. *A mulher de todos*: o filme em questão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1970.

Neste *happening* cafono-tropicalista, como observou um crítico, há referências (ou plágios?) a Buñuel, Fellini, Ruy Guerra, Godard e Glauber Rocha, mas as situações se conflitam sob a égide de José Mojica Marins (*Esta Noite Encarnarei Teu Cadáver*, *À Meia-Noite Levarei Tua Alma*), a quem Sganzerla considera padrinho artístico. Inútil observar que péssimo resultado adveio dessa filiação espiritual espúria e nociva. O importante é dizer que, quando decidir dar novos rumos a sua carreira, Sganzerla terá condições de ser um cineasta razoável. Por enquanto, é apenas um candidato a “gênio” sem ter nenhuma condição criativa para atingir sua meta.<sup>192</sup>

Como se vê, os dois primeiros longas-metragens de Sganzerla suscitaram as mais diversas reações. É dentro desse cenário histórico, em que o cinema brasileiro buscava encontrar caminhos para uma execução factível de seus anseios, que percebemos como Sganzerla vai definindo determinados elementos estéticos que estiveram latentes, em certo sentido, na maioria dos seus filmes.

De suas entrevistas, são retirados os elementos discursivos que, na contramão do que diz o cineasta, revelam facetas fílmicas que Sganzerla faz absoluta questão de mostrar. A modernidade em seu cinema volta a dar o tom: têm-se a impressão que, ao longo de sua trajetória fílmica, Sganzerla procura “testar” os próprios conceitos, lançar às telas todas as suas influências, exigir das citações o máximo que elas podiam oferecer.

As referências ao Tropicalismo passam a ser mais constantes em *A mulher de todos*. Ora visto de forma pejorativa, ora guindado à condição redentora - conceitual da música brasileira, o Tropicalismo adentra os trabalhos de Rogério Sganzerla, a nosso ver, como uma maneira encontrada pela crítica para balizar a linguagem cinematográfica pouco usual adotada pelo cineasta. Não se trata de negar a influência tropicalista, seja no *Bandido da luz vermelha* ou em *A mulher de todos*. Importa-nos perceber como, neste aspecto, o Tropicalismo passou a gracejar como uma influência estética que ia além de suas variantes musicais. Ao avaliar *A mulher de todos*, o jornalista Alberto Silva aponta uma possível afluência “positiva” do Tropicalismo sobre o trabalho de Sganzerla:

O filme, escrito, produzido e dirigido por Sganzerla, seria um quase fracasso cinematográfico se visto isolado de seu contexto, esgotado em si, apenas uma fita de circunstância – mas há que lembrar suas relações com o Tropicalismo liderado por Caetano Veloso, e aqui já é

---

<sup>192</sup> MONTEIRO, José Carlos. *A mulher de todos*: pretensioso e irritante. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, s/d.

obrigatório um crédito de confiança a Sganzerla, pois se Caetano triunfou, ele também pode levar o cinema brasileiro a uma nova renascença.<sup>193</sup>

Ao realizarmos uma contextualização histórica entendemos que há, de fato, uma mescla de elementos tropicalistas no cinema realizado por Sganzerla. Em *A mulher de todos*, tal influência tropicalista poderia estar mais evidente na participação do escritor e diretor de teatro José Agripino de Paula e de sua esposa, Maria Esther Stokler, no interior da trama<sup>194</sup>. Autor de *Panamérica*, livro de “cabeceira” para a maioria dos músicos que faziam parte da Tropicália, José Agripino de Paula flertava, a um só tempo, com elementos da Tropicália e com o “descompromisso” dos cineastas experimentais. Ademais, como veremos adiante, a incursão de Caetano Veloso e Gilberto Gil nas trilhas sonoras de dois filmes posteriores realizados por Sganzerla, respectivamente *Sem essa*, *Aranha* e *Copacabana Mon Amour*, podem nos revelar outras facetas na relação estabelecida entre Rogério Sganzerla e os tropicalistas.

O próprio Sganzerla sempre fez questão de negar a relação existente entre os seus filmes e o tropicalismo. Ao se defender de um “ataque” de Glauber Rocha na imprensa, em que o cinemanovista acusava-o de realizar uma “parafernália tropicalista”, Sganzerla afirma:

(...) ele (Glauber) falou no meio da entrevista que os jovens cineastas brasileiros estão fazendo uma parafernália tropicalista, quer dizer, me acusando, a mim e a outros talentos, de fazerem tropicalismo, quando quem faz tropicalismo são os velhos como Joaquim Pedro de Andrade e Walter Lima Junior. Tentaram fazer tropicalismo e não conseguiram. Ainda nem chegaram ao tropicalismo. O que não é o meu caso, que pô, desde o início estava dito que não era essa a jogada.<sup>195</sup> [Grifo nosso]

É sintomático, portanto, que Sganzerla procure, a um só tempo “agredir” o *staff* do Cinema Novo com o claro intuito de adquirir certa notoriedade. Isto não quer dizer, em nenhum momento, que os longas-metragens produzidos pelo cineasta até aquele momento (início da década de 1970), fossem filmes obsoletos, sem relevância para a

<sup>193</sup> SILVA, Alberto. *A mulher de todos*. **Jornal do Comércio**, Recife, 25 fev. 1970.

<sup>194</sup> Para Jean-Claude Bernardet, “(...) o que parece ter sido uma poderosa fonte de *A mulher de todos* é o *Rito do amor selvagem*, espetáculo teatral montado na segunda metade dos anos 60 por José Agripino de Paula, autor de um dos melhores filmes do cinema marginal, *Hitler Terceiro Mundo*, com Jô Soares no elenco.” In: BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.231.

<sup>195</sup> Helena – A Mulher de Todos – e seu homem: Jornal O Pasquim entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 5-11 fev. 1970. n.º.33.

cinematografia brasileira. Muito pelo contrário. No âmbito do campo cinematográfico há entre Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, guardadas as diferenças conceituais de ambos, um “fundo comum”: a busca de uma permanência do cinema brasileiro na “cena” cultural do país:

Entre duas pessoas que ocupam posições opostas em um campo, e que parecem radicalmente opostas em tudo, observa-se que há um acordo oculto e tácito a respeito do fato de que vale a pena lutar a respeito das coisas que estão em jogo no campo. O apolitismo primário, que não cessa de crescer, já que o campo político tende cada vez mais a fechar-se sobre si mesmo e a funcionar sem se referir à clientela (isto é, um pouco como um campo artístico), apóia-se sobre uma espécie de consciência confusa dessa cumplicidade profunda entre os adversários inseridos no mesmo campo: eles se enfrentam, mas estão de acordo pelo menos a respeito do objeto do desacordo.<sup>196</sup>

A importância de filmes como *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos* para a cinematografia nacional, se ficarmos apenas no plano da linguagem, já aponta para uma nova dimensão do cinema feito no país. Excluídas os “condicionantes sociais” (condições de produção, formas de financiamento, mercado consumidor, etc.), ambos os filmes caminham numa insular autonomia no tocante, a nosso ver, às suas respectivas condições de objetos estéticos. Portanto, Sganzerla, como indicam as fontes, parecia ter pleno conhecimento desse jogo “existencial” fílmico, em que as contradições “discursivas” e políticas do diretor versam, quase sempre, aos sabores de uma pretensa continuidade do cinema nacional.

Rogério Sganzerla “joga” com tais aspectos: a discussão com o Cinema Novo, antes de ser uma questão meramente ideológica (haja visto a influência cinemanovista no filme *O bandido da luz vermelha* e a reverência que o Sganzerla-crítico fazia a alguns filmes do movimento), é também um ponto de partida para que pudesse ser feita uma nova leitura do cinema brasileiro. Devemos levar em consideração, com efeito, que em torno do Cinema Novo polarizava-se, entre as décadas de 1960 e 1970, a discussão em torno de cinema feito no Brasil. Ora, ao inserir-se nesse debate, Sganzerla lançou suas próprias produções (e idéias) numa ambiência crítica-cinematográfica que ainda estava voltada para uma “pedagogia política” ao espectador. Rogério Sganzerla faz questão de demarcar o seu campo de ação nesse processo e não se furtou ao debate quando questionado a respeito desse aspecto:

<sup>196</sup> BORDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papirus, 1996. p.141.

Falando mal do cinema novo eu me esculhambo, eu me estrepo, é um negócio, inclusive, um certo tom suicida, mas também eu ganho uma projeção que me interessa. Eu preciso jogar com isso.<sup>197</sup>

Portanto, as investidas de Rogério Sganzerla (e também de Helena Ignez) não são fortuitas. Devemos salientar que tais posicionamentos, em algumas ocasiões, resvalam para o campo pessoal. As discussões, que giram sobretudo em torno dos filmes e de concepções de cinema, mesmo que realizadas num ambiente tenso através da imprensa, numa ou noutra oportunidade acabam resvalando em aspectos pessoais das vidas dos cineastas em questão. A nosso ver, a riqueza do debate cinematográfico envolvendo integrantes do Cinema Novo e outros cineastas (ligados ou não a correntes cinematográficas), reside, justamente, na sempre importante discussão que vê na estética dos filmes possibilidades verossímeis em podermos discutir aspectos da “realidade” na ação metalingüística do cinema, intercalando os elementos internos e externos dos filmes, seus aspectos de representação e de arte pois, como sugeriu Antônio Cândido, “(...) a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*.”<sup>198</sup>. Aqui, o movimento estético, a estrutura do cinema, consegue dialogar com certa virulência, com questões sócio-históricas sem haver, no entanto, uma relação de dependência mútua que direcione a discussão para dicotomias ou maniqueísmos. O pêndulo cinematográfico, assim, continua o seu movimento contínuo, sem desviar-se em demasia para este ou aquele campo. A relação de dependência deixa de ser *per si* para tornar-se uma relação de confluência. A obra e o artista passam a caminhar cercados de determinantes múltiplos, sem nenhuma camisa-de-força a tolher tanto a forma quanto o conteúdo:

A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição. Por motivo de clareza, todavia, preferi relacionar ao artista os aspectos estruturais propriamente ditos; quanto à obra, focalizemos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável. Aceita, porém, a divisão, lembremos que os valores e ideologias contribuem

<sup>197</sup> Helena – A Mulher de Todos – e seu homem: Jornal O Pasquim entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 5-11 fev. 1970. Nº.33.

<sup>198</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. – 8ª. Ed. – São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000. p.13.

principalmente para o *conteúdo*, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na *forma*.<sup>199</sup>

Em Sganzerla, essa junção entre forma e conteúdo caminha tanto no sentido estético quanto na direção do sócio-histórica. O cineasta transita entre a boçalidade dos personagens (reflexo de um país do Terceiro Mundo), um “cinema péssimo”, “filmecos”, enquanto conteúdo, e uma concatenação de colagens, fragmentações cênicas e estruturais, ou seu oposto, longos *travellings*, força dos planos-sequência e das angulações da câmera enquanto formas. Entre tamanha diversidade de alternativas a compor o fazer fílmico, Sganzerla foi, precipuamente, abrindo caminho na cinematografia brasileira.

A conjuntura política pela qual passava o país em fins da década de 1960 também influía, direta ou indiretamente, nos diferentes processos do cinema no país. Sob os auspícios da censura, os cineastas viam-se diante de mais uma dificuldade no que concerne à “liberdade” de criação: seus trabalhos teriam que passar, necessariamente, pelo crivo do censor. *A mulher de todos* não ficou imune a esse quadro político-institucional. Com o Golpe Militar de 1964, uma nova “ordem” cultural seria colocada em marcha no país. O esgarçamento social promovido, sobretudo, pelas diferenças sócio-históricas oriundas da sempre desigual distribuição de renda, engendrava sobremaneira uma sociedade cada vez mais plutocrática:

A “Revolução de 64”, ao banir pela violência, as forças do igualitarismo e da democracia, produziu, ao longo de seus 21 anos de vigência, uma sociedade deformada e plutocrática, isto é, regida pelos detentores da riqueza.<sup>200</sup>

Nos estratos culturais, a “mão-de-ferro” dos militares procurou ditar rumos, estabelecer caminhos “nacionalistas” dentro de um escopo cultural diversificado, que abrangia da música ao cinema, do teatro à TV. No caso específico do cinema realizado por Sganzerla, ocorreu uma mudança no posicionamento da censura frente ao dois primeiros longas-metragens do diretor. *O bandido da luz vermelha* não sofreu uma interferência mais brusca por parte da censura quando de seu lançamento. Entretanto, para ser liberado para exibição na televisão, a partir de 1974, o referido longa-metragem

<sup>199</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. – 8ª. Ed. – São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000. p.27.

<sup>200</sup> NOVAIS, Fernando & MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.618.

encontrou forte resistência por parte dos censores. Visto como um filme que emitiria uma “mensagem negativa”, *O bandido da luz vermelha* não obteve, logo num primeiro momento, a autorização para ser exibido nas telas das emissoras de TV. Neste sentido, é sintomático o parecer dos censores Vilma Duarte do Nascimento e Humberto Ruy de A. Soares, sobre a saga do *Luz*:

O filme em questão não apresenta nada de útil ao telespectador adulto, muito embora possa prejudicar o público menos esclarecido, pois o local onde se desenrolam as cenas é um âmbito de perversão do homem. Notamos a presença de políticos corruptos e policiais relapsos, denegrindo a imagem da pessoa humana. Dado o exposto, opinamos pela não liberação para a TV. Brasília, 14 de fevereiro de 1974.<sup>201</sup>

O parecer dos censores denota, com certa clareza, qual o ambiente político do país após a instauração do regime militar. Com efeito, se não podemos generalizar, entendendo o trabalho dos censores como um bloco monolítico a impedir a criatividade dos artistas nas variadas esferas culturais e, por outro lado, se não podemos também legar ao período repressivo a responsabilidade unilateral para o ensejo de produções culturais que procuraram esquivar-se dos laços da censura, há que reconhecermos o quanto as estratégias repressivas utilizadas pelos militares conseguiram, de alguma forma, penetrar com considerável força no imaginário sócio-histórico da sociedade brasileira. Como observa Ismail Xavier,

A censura teve um peso considerável no período 64/84, mas é necessário lembrar que o efeito desse fator na qualidade não é automático, assim como não o são os efeitos da abertura; a curva de criação, os momentos densos da produção de trabalhos de maior significação cultural, os lances mais ricos de debate apresentam uma configuração que surpreende a quem se apóia demais no fator repressão para explicar a pobreza de certas obras ou de toda uma safra de filmes.<sup>202</sup>

Entretanto, mesmo levando em conta as observações de Xavier salientamos que, no domínio das “significações”, os militares agiam, perpetrando ações tanto no campo do “real” quanto no campo do “simbólico”. Não há, com efeito, nenhuma intenção, nesse

<sup>201</sup> **Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas.** Parecer acerca da liberação (ou não) do filme *O bandido da luz vermelha* para a exibição na TV. Disponível em: <<http://www.memoriadacensura.com.br>>; Acessado em 12 de novembro de 2006.

<sup>202</sup> XAVIER, Ismail. PREREIRA, Miguel; BERNARDET, Jean-Claude. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p.10.

caso, em reduzirmos ao nível da “abstração” as atrocidades cometidas durante a vigência do regime militar. Ao contrário. O duplo movimento de repressão, realizado através da força física, de um lado, e da supressão das liberdades políticas, de outro, coloca mesmo em jogo como tais significações sociais se imiscuíram no cotidiano das pessoas. Para Cornelius Castoriadis,

Denomino imaginárias essas significações porque elas não correspondem a – e não se esgotam em – referências e elementos “racionais” ou “reais”, e porque elas somente existem enquanto são instituídas e compartilhadas por um coletivo impessoal e anônimo.<sup>203</sup>

Aqui, é interessante percebermos como recursos discursivos que, no caso brasileiro, procuravam refletir-se na ação “firme” do Estado, ganham corpo e sentido para diferentes camadas da população. Dos grupos sociais menos favorecidos economicamente às elites abastadas, a instituição militar espalhou, de diferentes formas, os seus objetivos. O cerceamento à liberdade dos artistas exprimia-se da forma mais latente através do “braço” estatal do censor. A edição do Ato Institucional nº.5 (1968), levou à aceleração das medidas repressivas que, no âmbito da cinematografia brasileira, fez-se presente das mais diferentes maneiras. Se nos três primeiros anos do regime militar a Censura ainda deixava espaços para a ação dos cineastas “dentro” dos filmes, esse quadro sócio-cultural mudaria drasticamente com a instituição do AI-5:

A situação se altera dramaticamente a partir de 13 de dezembro de 1968, quando é editado o Ato Institucional nº.5 (AI-5), que suspende as garantias individuais e coloca sob suspeita toda a produção cultural e artística não afinada com preceitos da Lei de Segurança Nacional. Os dez anos seguintes marcam o período de maior arbitrariedade da Censura na história do país, e centenas de obras são mutiladas ou impedidas de chegar até o público.<sup>204</sup>

Se o cinema adentra a sociedade como uma “instituição instituinte”, ele incomoda ou acomoda. Com Sganzerla, entretanto, o incômodo direcionado a determinada parcela do corpo social refletiu-se, em parte, na ação da censura sobre seus filmes. Se com *O bandido da luz vermelha* ainda podemos dizer que houve um “abrandamento” do censor para com o longa-metragem, o mesmo não podemos afirmar em relação ao filme *A*

<sup>203</sup> CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem**. Tradução: Oscar de Almeida Marques – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p.231.

<sup>204</sup> GATTI, André, SIMÕES, Inimá. CENSURA. In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.114

*mulher de todos*. Em 1969, o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Ministério da Justiça emitiu um primeiro parecer acerca do segundo longa-metragem produzido por Sganzerla: o filme exploraria o erotismo em demasia na pele da protagonista Ângela Carne-e-Osso (Helena Ignez) e, portanto, não teria nenhum valor educativo. Um primeiro parecer, de 15 de setembro de 1969, emitido pelo censor Paulo Leite de Lacerda já indicava as dificuldades pelas quais o filme iria passar antes de ser lançado às telas. Segundo tal parecer,

Trata-se de um drama existencialista focalizando a vida desregrada de determinada dama, que, de todas as maneiras, insurge-se contra os padrões morais vigentes, quer pelo seu proceder livre e desenfreado, quer pela sua filosofia de viver. A problemática é apresentada sob uma perspectiva inteiramente contrária à nossa formação moral, considerando o realismo excessivo das seqüências, que, ao longo de toda a fita, nos trazem cenas de nudismo, ferocidade, erotismo e sexo numa dosagem bastante acentuada. Por outro dado (sic), a linguagem recorre ao uso do palavrão a cada instante. Nestes termos, entendo que a película não tem condições de ser exibida comercialmente, motivo pelo qual voto por sua interdição total. Data vênha, sugiro (...) submetê-la à apreciação de uma comissão de Censores a fim de que se forme consenso definitivo sobre a mesma.<sup>205</sup>

As orientações de Leite de Lacerda parecem que, de fato, foram seguidas à risca. Montou-se, portanto, uma comissão de censores para avaliar *A mulher de todos*. Os pareceres subseqüentes são mais detalhados e condicionam a exibição do filme à realização de cortes de cenas e seqüências. A 17 de setembro de 1969 constituiu-se a comissão integrada pelos censores Wilson de Queiroz Garcia, José Augusto Costa e Constâncio Montebello. Quase um mês depois de constituída a comissão, o censor Constâncio Montebello, baseado nos relatórios dos dois outros censores, elabora o seu parecer definitivo acerca do filme:

(...) Toda a película, enfim, tem um cunho satírico, através de símbolos imaginados pelo autor (...). Quanto aos cortes (...) são os seguintes: 1ª.parte: cortar a cena em que aparece um jornal exibindo o título “DELFIN NETO DIZ QUE 69 SERÁ UM ANO DE OURO”; cortar a cena em que a mulher aparece dansando (sic), com os seios nus; cortar a cena em que a mulher aparece mordendo o pescoço de seu amante, queima-lhe as costas com um charuto e lhe suga o sangue (...). 2ª.parte: cortar a cena em que a mulher é filmada no

<sup>205</sup> **Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas.** Parecer do censor Paulo Leite de Lacerda, datado de 15 de setembro de 1969, acerca da liberação (ou não) da exibição do filme *A mulher de todos* nas salas de cinema. Disponível em: <<http://www.memoriadacensura.com.br>>; Acessado em 12 de novembro de 2006.

barco com os seios nus. Cortar as cenas das nudistas, em que as mesmas são filmadas ora apresentando só os seios nus, (...) trilha sonora: retirar as palavras “peitudas” e “bundudas” (...), retirar a frase: “não existe liberdade individual sem liberdade coletiva”. Cortar a cena em que a jovem aparece de cócoras dando a impressão de estar urinando (...). Deixar a apenas 24 fotogramas da cena total em que aparece um jovem cortando o pulso.<sup>206</sup>

Atendendo às determinações da censura, a Servicine, produtora de Antônio Pólo Galante (responsável pela produção e exibição do referido longa-metragem), localizada na Boca do Lixo, efetuou as alterações indicadas pelos censores. Em correspondência endereçada na data de 1º. De outubro de 1969 à Divisão de Censura, a Servicine esclarece:

Excelentíssimo Senhor Chefe: a Servicine – Serviços de Cinema Ltda. – vem respeitosamente perante V.Excia. expor para a final solicitar o que se segue: I. Essa digna Chefia determinou cortes no filme *A Mulher de Todos*. II. Os cortes feitos na cópia em poder desse Serviço ficarão em poder desse Serviço, de acordo com a lei. III. Por outro lado, a signatária se compromete a enviar a essa digna Chefia, todos os demais cortes a serem efetuados nas cópias restantes, em número de nove, assim que as mesmas saiam do laboratório, sendo certo que os cortes deverão ter a mesma metragem dos cortes efetuados por esse Serviço. IV. Finalmente, solicita a signatária um crédito de confiança dessa digna Chefia, para determinar sejam expedidos os dez certificados do drama e trailer das cópias, cujos cortes deverão ser enviados a V.Excia. Outrossim, queremos lembrar a V.Excia., que em outra oportunidade esse crédito foi aberto à nossa firma e o nosso compromisso foi rigorosamente seguido, no que se refere ao filme “O cangaceiro sanguinário”.<sup>207</sup>

Finalmente, *A mulher de todos* consegue a liberação para ser exibido por parte da censura. A 7 de outubro de 1969, a Servicine recebe um certificado de liberação do filme, sendo que o mesmo só teria validade “(...) quando acompanhado do seu anexo com os cortes impostos pelo SCDP.”<sup>208</sup>

<sup>206</sup> **Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas.** Parecer do censor Constâncio Montebello, datado de 06 de outubro de 1969, acerca da liberação (ou não) da exibição do filme *A mulher de todos* nas salas de cinema. Disponível em: <<http://www.memoriadacensura.com.br>>; Acessado em 12 de novembro de 2006.

<sup>207</sup> **Correspondência da Servicine – Serviços de Cinema Ltda. – endereçada ao Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas,** datada de 1º. De outubro de 1969, pedindo a liberação da exibição nas salas de cinema do filme *A mulher de todos*. Disponível em: <<http://www.memoriadacensura.com.br>>; Acessado em 12 de novembro de 2006.

<sup>208</sup> **Certificado de liberação** do filme *A mulher de todos*, expedido em 07 de outubro de 1969 pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). Disponível em: <<http://www.memoriadacensura.com.br>>; Acessado em 12 de novembro de 2006.

Diante de todo esse panorama que alternava, a um só tempo, os distúrbios políticos-sociais que assolavam o país e as supressões das liberdades civis, as produções cinematográficas ficavam, como pôde ser atestado com o segundo filme de Sganzerla, à mercê dos referenciais políticos de órgãos institucionais. Rogério Sganzerla, ainda que soubesse que os seus trabalhos seriam tolhidos invariavelmente pelos censores, procura se manter coeso com um “tipo” de cinema que se propusera a realizar. Se há mudanças estéticas em *A mulher de todos*, elas não deixam de ser, todavia, diferentes abordagens cinematográficas que ganhariam destaque através do olhar da crítica. Tanto a imprensa quanto o público espectador referendam, de alguma forma, o cinema realizado por Rogério Sganzerla. O “anonimato”, já praticamente extinto quando do lançamento de *O bandido da luz vermelha*, parecia estar definitivamente suplantado. O mordaz crítico de cinema efetuara, num curto espaço de tempo (dois anos), uma transformação significativa que o guindara, rapidamente, à posição de “promissor” cineasta do cinema nacional. Avesso a esse tipo de “badalação”, o final da década de 1960 veria Sganzerla traçar um novo caminho, tanto em relação à sua cinematografia quanto no que concerne à sua vida pessoal. As restrições financeiras, o “braço” forte da censura, o “desencanto” com as produções cinematográficas nacionais fazem com que Rogério Sganzerla busque outras alternativas viáveis para a execução dos seus filmes. A criação da Belair, produtora de cinema, ao lado de outro cineasta, Julio Bressane, parecia lançar luz sobre a névoa que recobria o cinema nacional no início da década de 1970.

### CAPÍTULO III: PROVOCAÇÕES

*“Quando a gente não pode fazer nada, avacalha! Avacalha e se esculhamba!”  
Frase dita pelo Bandido da Luz Vermelha em longa-metragem homônimo*

## Cinema “oficial” *versus* Cinema “experimental”

A década de 1970 começou, para Rogério Sganzerla, com desafios não menos relevantes do que aqueles vivenciados pelo cineasta no final dos anos 1960. Agora visto como um cineasta com certo prestígio no seio da cinematografia nacional, Sganzerla parecia seguir na contramão das produções cinematográficas que alcançavam algum destaque àquela altura dos acontecimentos.

No campo estritamente cinematográfico, ocorria uma guinada nas produções desenvolvidas no Brasil. Se, por um lado, a pornochanchada avançava a passos largos nas salas de cinema (com consideráveis bilheterias), por outro, o Cinema Novo parecia ter chegado ao “canto do cisne”. O quadro conceitual, tão caro ao Cinema Novo durante a década de 1960, cedia lugar às pressões por filmes que, de alguma forma, “agradassem” ao mercado cinematográfico. Segundo Ismail Xavier,

No fim do Governo Médici, o dito cinema marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto a Embrafilme, do que uma estética. Na política da produção e no debate cultural, o dado mais evidente é a consolidação da polaridade entre o *cinemão*, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa – metragem.<sup>209</sup>

Mesmo Rogério Sganzerla<sup>210</sup> aparenta ter, num primeiro momento, um ponto-de-vista otimista quanto a ação da Embrafilme. Segundo Sganzerla,

(...) para a direção da Embrafilme foram nomeados diplomatas que além de lutar contra o boicote econômico dos mercenários, devem formar uma frente ampla contra a ignorância – dando todo poder aos criadores – e assim transformando a burrice voluntária ou não, a levandade e o elitismo, naquilo que realmente é: tigre de papel.<sup>211</sup>

<sup>209</sup> XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.80.

<sup>210</sup> Segundo Samuel Paiva, “Ao falar da Embrafilme, Sganzerla está situado em um período, a segunda metade da década de 1970, no qual a Empresa Brasileira de Filmes S/A era uma peça fundamental na produção e distribuição de cinema no Brasil.” In: PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.146. É importante salientar que a opinião de Rogério Sganzerla acerca da Embrafilme vai mudar radicalmente posteriormente.

<sup>211</sup> SGANZERLA, Rogério. O joio e o trigo. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 out. 1979. Caderno Ilustrada, p.36.

Em artigo publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em 1980, Sganzerla coloca em evidência a necessidade em se entender a Embrafilme como um importante passo na trilha de uma possível segmentação de mercado para os filmes brasileiros:

Fique claro o seguinte: ataquem, se puder, funcionários, e não a empresa oficial de hipotético apoio democrático ao cinema brasileiro, tão carente desde que seus representantes mais criativos foram cassados, expulsos ou exilados das telas e circuitos de exibição, do boicote à inteligência exercido durante certo período de obscurantismo totalitário.<sup>212</sup>

Enxergando no cinema um caminho possível para o “esclarecimento” da opinião pública diante da nossa cultura e, atacando produtores e diretores de cinema que estariam a fazer dessa mesma opinião pública uma propriedade privada, Sganzerla é incisivo:

Corrigindo-nos, a nossos filmes, reconquistamos a opinião pública que mais do que ninguém sabe que os filmes são ruins mesmo em épocas de vacas gordas e mesmo assim prestigia-os. O vôo cego da mediocridade cerceia o trabalho de reconstrução cultural. Não o confundamos com moda. O deslumbramento continua sendo a causa principal do rebaixamento, atraso, marcha-a-ré ou vôo rasante da cultura brasileira, escamoteando, hoje como há dez anos, a questão vital da forma-conteúdo revolucionário (novas formas para novos conteúdos), em nome de uma falsa moral como a que ostenta os exibidores.<sup>213</sup>

Aqui, uma vez mais, Sganzerla coloca em cena a necessidade em serem democratizados os recursos disponíveis na Embrafilme para o financiamento às produções nacionais. Numa clara aos remanescentes do Cinema Novo que, à época, detinham certa hegemonia sobre os recursos oriundos da Embrafilme, Sganzerla vocifera contra a tal centralização de divisas:

A Embrafilme que pretende assumir-se como exibidora provoca reações desesperadas que o público e a história já está julgando. Precisa sair das mãos de uma panelinha (sic), já suficientemente cumulada de bens e divisas culturais, para absorver sangue novo. A panelinha (sic) é imbatível: quer tudo para si, 100%, parte do leão. Presa exclusiva. O povo não tem direito nem mesmo aos seus próprios despojos. Por isto, cadaverizaram o cinema brasileiro que – por incrível que pareça – ainda é uma das poucas coisas feitas por

<sup>212</sup> SGANZERLA, Rogério. Estética econômica. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 out. 1980.

<sup>213</sup> Ibid.

brasileiros (no caso, amadores) neste país onde querem reeditar o final do século vinte a lei brutal do “tudo ou nada.”<sup>214</sup>

Nessa conjuntura da virada dos anos 1960 para a década de 1970, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) vai, em certo sentido, polarizar as discussões acerca da produção cinematográfica brasileira. Vista como uma saída plausível para solucionar (ou, ao menos, amenizar) os problemas referentes à produção, distribuição e exibição dos filmes brasileiros, a Embrafilme foi recebida com certo entusiasmo por uma parcela dos cineastas brasileiros. Segundo Antônio Moreno,

O Decreto-Lei 862 de 12.09.69 institui a Embrafilme que atua como empresa paraestatal nos diversos setores da indústria cinematográfica, notadamente o da distribuição, com uma estrutura operacional que concretiza o modelo ideal das lutas de gerações de cineastas brasileiros. A Embrafilme incumbe-se, portanto, de defender o cinema brasileiro; a classe cinematográfica procura harmonizar suas conquistas para garantir o equilíbrio, a atuação e a política do novo órgão.<sup>215</sup>

Com a Embrafilme, torna-se mais evidente a atenção dispensada pelo Estado às políticas culturais que envolviam o cinema no país. Não sendo gratuito, tal interesse procurava colocar em movimento um discurso estatal que se pautava pelo ufanismo nacionalista. Os desdobramentos políticos em torno do cinema vão estender-se da criação da Embrafilme em 1969 à realização do I Congresso da Indústria Cinematográfica, em 1972. Essa aproximação entre cineastas (em maior parte, oriundos do Cinema Novo), com as políticas cinematográficas estatais suscitam um novo quadro conceitual no cinema brasileiro. Como observa Fernão Ramos, nesse período,

(...) vemos o ideário de setores do meio cinematográfico mais “culto” retrabalhar constantemente as noções de “alienação”, “colonialismo cultural”, “ser brasileiro”, “valores nacionais”, “memória cultural”. Esta postura caracteriza, em conjunto com os órgãos estatais de cultura, um nacionalismo de fachada, restrito ao plano discursivo e só válido para um segmento da produção artística como o cinema – já que o país se encontrava no auge da internacionalização econômica. E era este o discurso apropriado, atrativo, para o ramo débil da indústria cultural, com forte tradição nacionalista. Os sonhos cinematográficos dos cinema-novistas (sic) encontravam novamente um solo, mas agora melancolicamente falso. Os tempos eram de repressão, censura, ascenso da comédia erótica e de um pensamento

<sup>214</sup> SGANZERLA, Rogério. Estética econômica. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 out. 1980.

<sup>215</sup> MORENO, Antônio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994. p.117.

mercadológico cada vez mais sólido. A situação era tentadora, e alguns cinema-novistas (sic) – quase sempre alegando os imperativos da tática – entravam pra valer na nova realidade, visando fazer deslancar a produção.<sup>216</sup>

Tal quadro que se afigurava como um alento para o cinema brasileiro trouxe, entretanto, muito mais dissensões dentro do campo cinematográfico que alívio:

A Embrafilme teve seu projeto de implantação estruturado sem haver consulta aos vários segmentos envolvidos, como produtores, distribuidores e exibidores. Em função dessa gênese de gabinete, sofre severas resistências de setores que não concordavam com o procedimento ou com a justificativa de sua criação.<sup>217</sup>

O que aparecia no horizonte dos cineastas brasileiros como uma possibilidade, pela primeira vez, de se estabelecer uma continuidade “industrial” cinematográfica, acabou revelando-se um espaço de disputas desiguais por verbas na esteira do jogo de influências de determinados diretores sobre o órgão<sup>218</sup>. Para Ipojuca Pontes, a “mão” do Estado brasileiro sobre o cinema estaria a definir rumos, nem sempre frutíferos para a produção nacional:

(...) É preciso considerar ainda que a década dos 70 desencadearia o controle do Estado sobre o cinema, aqui dividido em dois períodos: o do governo Médici (até 1974), visto como embrionário, e o do governo Geisel, tido como consolidador. Um e outro, instrumentalizados na coerção e sob o manto difuso do intervencionismo desenvolvimentista, viriam estabelecer o império da insensatez dentro da atividade cinematográfica.<sup>219</sup>

O efeito da ação estatal sobre os produtores de cinema foi prejudicial aos projetos cinematográficos que vinham sendo feitos no país. Ainda na opinião de Pontes,

(...) no período do governo Geisel, marcado pela definição das instituições burocráticas do cinema, o processo produtivo do setor foi violentamente depurado – o que, se de um lado permitiu a confecção

<sup>216</sup> RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.411.

<sup>217</sup> GATTI, André. EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S.A.). In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.212.

<sup>218</sup> Segundo Fernão Ramos, o cineasta Roberto Santos assumiu a direção da Embrafilme em 1974, “apoiado por produtores culturais fortes como Luís Carlos Barreto e Nelson Pereira dos Santos.” In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.411.

<sup>219</sup> PONTES, Ipojuca. **Cinema cativo: reflexões sobre a miséria do cinema nacional**. São Paulo: EMW Editores, 1987. p.80.

de obras de apuro comercial (...), de outro consolidou, pelo centralismo econômico, a marginalização de dezenas de produtores, tendo como consequência o desemprego em massa.<sup>220</sup>

Diante de tal conjuntura, percebemos que a produção cinematográfica no país vai tomando um rumo pouco afeito às necessidades da maioria dos cineastas. À procura de novos caminhos para o fomento dos filmes, muitos diretores abrem mão de prosseguir numa discussão estética e conceitual dentro do cinema para atender às “demandas” do jogo mercadológico. Se tal prática pôde ser sentida com mais força no que concerne aos cineastas egressos do Cinema Novo, esse aspecto também nos revela a maneira pela qual a produção cinematográfica no Brasil passou a ser balizada, precipuamente, pelas condições de produção. Isso não quer dizer que as produções com maior ou menor investimento tivessem sua qualidade atrelada exclusivamente às formas de produção. Todavia, percebemos uma mudança nas formas pelas quais o cinema brasileiro passa a ser produzido e debatido. A discussão em torno da “cinematografia nacional” passa a dizer mais respeito aos ditames das cadeias produtivas e distributivas (desembocando tanto na exibição quanto na recepção dos filmes), relegando a segundo plano questões estéticas e autorais (a pornochanchada, com filmes de baixo orçamento e com grande retorno de bilheteria, e o *cinemão*, ex-cinemanovistas que procuram a aceitação do público espectador à luz dos investimentos da Embrafilme, atestam essa assertiva). Como salienta Julio Bressane,

Criou-se esse pacto sinistro, a Embrafilme, que deu no pior de tudo, em uma padronização, uma imagem conclusiva do cinema brasileiro, um processo de mediocrização, de boçalização, de controle das forças que se deveria deixar que circulassem. Foi feito um cordão sanitário. A política de filmes tornou-se a política de alguns poucos, que tentavam encontrar uma fórmula de filme que desse dinheiro – o que não ocorreu onde houve indústria, nos Estados Unidos.<sup>221</sup>

Em outras palavras, o aparato estatal (representado na ação da Embrafilme) aliado à matriz econômica acabou por embotar o ritmo de produção dos filmes, deixando à margem do apoio do Estado aquelas propostas fílmicas “pouco edificantes” (ou menos “vorazes” no tocante ao abocanhamento de fatias do mercado). Não se trata, como nos lembra Ismail Xavier, em tomarmos esse novo quadro que se apresentava na

<sup>220</sup> PONTES, Ipojuca. **Cinema cativo: reflexões sobre a miséria do cinema nacional**. São Paulo: EMW Editores, 1987. p.80-81.

<sup>221</sup> LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-5.

cinematografia brasileira como uma “dicotomia absoluta entre filisteus do comércio e virtuosos da cultura.”<sup>222</sup> Trata-se muito mais de observarmos como cada cineasta respondeu, à sua maneira, aquele momento histórico:

É sempre necessário avaliar as propostas efetivas e os desempenhos em qualquer faixa da produção, pois não se trata de cotejar “escolas”, mas de observar cada cineasta resolvendo a seu modo as relações entre projeto, linguagem, condições de produção e mercado. No período, prevalece a invenção de caminhos pessoais e muitas opções borram as fronteiras a princípio tão nítidas.<sup>223</sup>

Se os trabalhos de cunho mais pessoal ganham mais vulto nesse período, isso não significa que essa situação fosse encarada com tranquilidade pelos cineastas. Há todo um contexto sócio-histórico oriundo da década de 1960 que, de uma forma ou de outra, se refletiria (ainda que de forma menos intensa), nas produções cinematográficas brasileiras da década seguinte. A emergência do diálogo com o público parecia estar, num primeiro momento, alavancando as análises que se assentavam sobre aquele período. Ismail Xavier, novamente, observa que uma reconciliação com o público, por parte dos cineastas, tornou-se um esteio da produção inexorável para os trabalhos cinematográficos que passaram a surgir nos anos 1970. Resquícios do “cinema de autor” alinhavavam-se ao imperioso diálogo com o público espectador de maneira a turvar, num primeiro momento, quais caminhos seriam trilhados pela cinematografia brasileira. Não obstante esse quadro ainda pouco revelador dos “destinos” a serem seguidos pelo cinema no país à época, Xavier vê uma “diluição” nas propostas dos cineastas que estariam a delinear, gradativamente, uma aproximação com o público espectador:

Acho que nessa área podemos caracterizar aquilo que eu chamaria de amenização das propostas, não no sentido de que eles [os cineastas] se tornaram menos inventivos ou menos experimentais – entre aspas – mas no sentido de que as invenções ocorridas nesse plano também estiveram marcadas por uma postura de menos agressividade diante do próprio espectador.<sup>224</sup>

<sup>222</sup> XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.80.

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> MORAES, Malú. **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário**. Brasília: Embrafilme, 1986. p.14.

Essa tendência de aproximação com o público, segundo Xavier, dar-se-á tanto através de uma “revitalização” da Chanchada em alguns longas, quanto à “exploração do pitoresco e do melodrama”<sup>225</sup>, até desembocar na metáfora da “figura do malandro”.<sup>226</sup> Todo esse quadro “novo” que emergia na cinematografia brasileira revela-nos, a princípio, um certo mosaico conceitual nas relações cinematográficas que irão se estabelecer no país. Ainda segundo Xavier, essa nova “cena de cinema” poderia estar balizada numa preocupação dos cineastas em discutirem a noção de “identidade”<sup>227</sup> dentro dos filmes. A discussão não passaria apenas por um viés político institucional dentro dos longas-metragens, mas, sobretudo, estaria alicerçada na composição tanto dos “tipos” dos personagens quanto na capacidade “destes” em comunicar-se com o público espectador.

Devemos salientar que, dentro do escopo analítico ensejado por Xavier, há um componente estrutural que nortearia os rumos de uma parcela considerável da produção cinematográfica no país (mesmo sendo alvo de severas críticas de grande parte dos cineastas): a política gestora oriunda da Embrafilme. Aqui, o papel da estatal irá confundir-se, quase sempre, com o jogo de interesses que permeará o fomento da produção. Às possibilidades de realização dos filmes, somar-se-ão não apenas a proeminência do “diálogo” com o público, mas o próprio papel do cineasta diante da realidade política do país (regime militar), e as implicações dessa conjuntura em sua respectiva elaboração fílmica. Não se trata de estabelecermos uma ligação mecânica entre os “objetivos” da estatal e as assertivas dos cineastas. Antes, parece-nos mais plausível encetarmos um diagnóstico onde visualizamos como uma relação de forças, que emergiu no cenário cinematográfico nacional em concomitância com o surgimento da Embrafilme, passou a estar no cerne das questões que envolviam a cinematografia,

---

<sup>225</sup> “Há mediações que se ligam à exploração do melodrama. Em geral, os exemplos mais interessantes seriam concentrados no trabalho do Arnaldo Jabor que foi o diálogo mais feliz e mais conseqüente estabelecido entre o cinema brasileiro e um autor como Néelson Rodrigues.” XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro, os anos 70. Conferencistas: Ismail Xavier e Ipoujuca Pontes*. In: MORAES, Malu. **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Embrafilme, 1986. p.14-15.

<sup>226</sup> “Se no filme *O câncer*, de Glauber Rocha, filmado em 1968, mas só concluído depois; se em *O anjo nasceu*, de Júlio Bressane, está representado um tipo de figura marginal marcada pela transgressão e pela figura de absoluta ausência de conciliação, de figura exasperada – essa passagem para um cinema mais ameno é marcada pela consolidação do Hugo Carvana em uma série de filmes, da figura do malandro, da figura do jeitinho, da figura na qual dados de reconciliação absoluta são transformados de diferentes maneiras em estratégias de logro, etc. (...)” Ibid., p.15. Podemos citar os filmes *Quando o carnaval chegar* (1972), com direção de Cacá Diegues e que tem como protagonista central o ator Hugo Carvana, *Vai trabalhar vagabundo* (1973) e *Se segura, malandro* (1977), ambos dirigidos e protagonizados por Hugo Carvana, como filmes produzidos por que abordam a temática do malandro.

<sup>227</sup> Ibid., p.17.

numa seqüência de redefinições de propostas fílmicas. A delimitação de crivos estéticos dentro do próprio cinema passa a tangenciar fronteiras nítidas entre os cineastas que, de fato, valem-se do “apoio” da Embrafilme, por um lado e, por outro, dos cineastas que, alijados do “respaldo” estatal, enveredam por rumos próprios, seja no tocante à produção ou mesmo no que concerne às linguagens adotadas.

Depois do lançamento do *Bandido da luz vermelha* e de *A mulher de todos*, Sganzerla vai alocar-se nesse grupo de cineastas que manteve um contato intermitente com a Embrafilme. Entre os anos de 1979 a 1986, a Embrafilme é responsável pela produção do curta-metragem *Nem tudo é verdade* (1986) e divide com a Belair a produção de *Sem essa Aranha* (1970), além de participar na distribuição do já citado *Nem tudo é verdade* e dos longas-metragens *Copacabana mon amour* (1970) e *O abismu* (1977/1979). Não obstante tal assertiva e, diante de um quadro político institucional pouco acalentador, Sganzerla parte, a nosso ver, para um período de extrema experimentação no tocante à realização de filmes. Ao lado de outro cineasta, Júlio Bressane (e com a participação fundamental de Helena Ignez), é criada em 1970 a Belair, produtora de filmes que teria uma importância ímpar para as opções estéticas de ambos os cineastas:

A Belair surge quando Rogério Sganzerla e Júlio Bressane decidem criar uma produtora para produzir com liberdade, sem contingências mercadológicas. Os dois diretores estiveram no Festival de Brasília de 1969, onde Sganzerla competia com *A mulher de todos* e Bressane, com *Matou a família e foi ao cinema*. Naquele momento, teria surgido a idéia de criação da Belair, produtora na qual Sganzerla e Bressane, com um esquema de produção simplificado, uma espécie de cooperativa semifamiliar – sendo Helena Ignez o terceiro vértice de um triângulo afetivo-profissional –, realizam projetos compartilhando a mesma equipe.<sup>228</sup>

A parceria de Bressane e Sganzerla<sup>229</sup> já se esboçava mesmo antes do surgimento da Belair. Enveredando por caminhos estéticos diferentes, mas que, ainda assim, divergiam formalmente da proposta do Cinema Novo, ambos os cineastas já destilavam, um ano

<sup>228</sup> PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.209.

<sup>229</sup> Sobre essa parceria com Rogério Sganzerla, Júlio Bressane afirmaria em 1995: “Esse encontro foi uma surpresa afetiva. Nós nos entendemos com uma admiração mútua e renovamos o que naquele momento estava completamente desaparecido, que era esse fio de tradição do cinema experimental no Brasil.” In: LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6.

antes da fundação da Belair, uma voracidade crítica que se endereçava, sumariamente ao Cinema Novo.<sup>230</sup> Para além dessa perspectiva crítica que envolvia ambos no tocante a questões que diziam respeito ao Cinema Novo, Julio Bressane revelaria, anos mais tarde, numa entrevista ao lado de Sganzerla, que outros fatores bem mais importantes, deram vazão ao surgimento da Belair:

A Belair foi uma coisa de um entendimento efetivo assim: queríamos aquilo, buscamos aquilo, procuramos dentro do que tínhamos ali. Os seus dois filmes (aqui, Bressane refere-se ao *Bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*, filmes de Rogério Sganzerla) tinham dado dinheiro. Eu tinha também um dinheiro pessoal (sic), juntamos e fizemos uma coisa que foi, dentro do cinema brasileiro, uma experiência de renovação de uma tradição, que já existia e também pioneira, porque nós fizemos deliberadamente uma escolha, vamos dizer assim, pelo cinema. Fizemos uma escolha camicase. Eu não imaginei que aquele movimento fosse causar tanta influência, como causou depois. Ele influenciou de maneira às vezes irresolúvel (sic). Os realizadores. (...) O que houve de raro no negócio da Belair, além da coisa de reviver o cinema experimental, foi o fato de ter havido um encontro afetivo, artístico de dois artistas. Isso é raríssimo. (...) Houve uma mútua consideração e uma mútua antropofagia.<sup>231</sup> [Grifo nosso].

O crítico Jairo Ferreira também saudou a chegada da Belair à cinematografia nacional:

Belair. Vento novo. Entre janeiro e março de 1970, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla fundaram a empresa Belair, realizando sete filmes de total invenção: Bressane filmou *Barão Olavo, o horrível*, com cinemascópio misturando Walter Hugo Khouri com José Mojica Marins, *Cuidado madame!*, um *Pickup on south street no Arpoador*, e a *Família do barulho*, entre outras coisas uma reciclagem do ciclo do Recife; Sganzerla experimentou a lente-cinemascópio-na-mão em *Copacabana mon amour*, sortilégio/profecia, se quiser, *Carnaval na lama/lex – Betty Bomba, a exibicionista*, onde o filme se recusa a ser filme, e *Sem essa Aranha*, aqui e agora o pior é o melhor, deflagrando uma das melhores experiências mundiais na área do plano-seqüência. Consta que rodaram também um experimento a quatro mãos, *A miss e o dinossauro*.<sup>232</sup>

<sup>230</sup> “Em 1969, Julio Bressane e Rogério Sganzerla publicam diversos artigos na imprensa e fazem declarações ironizando o Cinema Novo e suas propostas, o que provoca reações ressentidas da geração mais velha.” In: RAMOS, Fernão. (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.387.

<sup>231</sup> LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6.

<sup>232</sup> FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000. p.36.

Em geral, esses filmes foram finalizados no exterior, devido à repressão político-militar do governo Médici (1969-1974). Entretanto, uma dúvida persiste quando se trata do efetivo tempo de atividades da Belair. Para o historiador Fernão Ramos,

No início dos anos 1970, Rogério Sganzerla, após suas duas produções paulistas (*O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*), funda com Bressane no Rio de Janeiro a Belair, produtora de vida efêmera, que realizou seis longas-metragens e ainda um filme em Super-8 em apenas três meses de existência.<sup>233</sup>

No entanto, é o próprio Rogério Sganzerla quem sugeriu, em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* em 1990, que a produtora teria tido uma “vida” um pouco mais longa em relação aos períodos citados por Ramos e Ferreira:

Curiosamente, a Belair nunca chegou a ser registrada. Foi uma produtora imaginária, mas com registro histórico. Mesmo assim, em sua proposta de demolição do discurso acadêmico e convencional, teve uma atuação muito benéfica dentro do princípio de produzir filmes bons, bonitos e baratos. Entre março e setembro de 1970 produziu sete longas-metragens. Infelizmente, o sistema se voltou contra esse tipo de operação.<sup>234</sup>

Neste curto período em que se manteve em atividade, a Belair parece ter sido o esteio de evasão dos experimentos estéticos tanto de Bressane quanto de Sganzerla. A produção de ambos os cineastas na Belair acabou reverberando em análises em que primam o experimentalismo, a inovação e a agressividade. Para Ismail Xavier, os filmes da Belair eram “(...) muito marcados por uma postura muito agressiva em relação ao espectador e por um tipo de invenção que caminhava na direção de acirrar o conflito com o espectador.”<sup>235</sup> Há, também nesses longas-metragens, a presença da “paródia”, numa referência explícita à Chanchada e à carnavalização. Fernão Ramos, valendo-se do rótulo “Cinema Marginal” quando se refere aos trabalhos de Sganzerla e Bressane, aponta para outras vertentes presentes nos longas-metragens produzidos pela dupla de cineastas:

Os filmes da Belair apresentam o que há de mais típico da produção marginal em sua vertente carioca. A narrativa se fragmenta ao

<sup>233</sup> RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.389.

<sup>234</sup> SGANZERLA, Rogério. Essa dupla vale uma mostra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 set 1990.

<sup>235</sup> MORAES, Malú. **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário**. Brasília: Embrafilme, 1986. p.17.

extremo, com o esfacelamento do fio da intriga e também dos personagens. O universo ficcional é esboçado, mas não sofre solução de continuidade, estabelecendo-se mais enquanto descrição de uma situação determinada. Berros e longas cenas expressando o horror perpassam de ponta a ponta estes filmes. A imagem do abjeto (baba, vômitos, excrementos, lixo, etc.), o que constitui um traço característico do Cinema Marginal, também aqui encontra uma significação reiterada na narrativa.<sup>236</sup>

Fernão Ramos atrela a experiência da Belair a um prelúdio cinematográfico que teria um lastro estético-conceitual vinculado ao Cinema Marginal. Conquanto tais análises revelem, de fato, a estrutura interna dos filmes, elas vêm, necessariamente, uma ligação objetiva entre os filmes produzidos anteriormente por Bressane e Sganzerla (rotulados de marginais), com as produções oriundas da Belair. Aqui, há uma inflexão, a nosso ver, que deve ser levada em consideração pois, se para Bressane e Sganzerla os rótulos sempre lhes pareceram sufocantes e, haja visto que grande parte das análises historiográficas acerca do cinema brasileiro não enquadram (dentro de uma lógica analítica factível), os trabalhos desses cineastas enquanto “obras” do Cinema Novo (apesar, também, da contemporaneidade), fica difícil colocarmos os trabalhos da Belair como uma continuação conceitual da problemática marginal. O próprio Sganzerla evidencia a diferença conceitual existente entre os seus filmes e os de Bressane.<sup>237</sup> Fica mais patente, em nosso entendimento, uma busca efetuada por ambos os cineastas por uma ruptura tanto estética quanto política no que concerne aos aparatos da produção. Em outras palavras, os filmes de Sganzerla na Belair (*Carnaval na lama [ex-Betty Bomba, a exibicionista]*, *Copacabana, mon amour* e *Sem essa Aranha*), estão, seguramente, muito mais vinculados a uma guinada experimentalista do que a uma suposta continuidade do que havia surgido no entorno da Boca do Lixo. A lotação da Belair na cidade do Rio de Janeiro, trouxe novas perspectivas criativas na produção de Sganzerla:

Se antes a Boca do Lixo (no *Bandido*) era vazada pelo mundo, se a Ilha dos Prazeres Proibidos (em *A mulher de todos*) era ponto de passagem entre Ocidente e o Oriente, agora é o Rio de Janeiro o local

<sup>236</sup> RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.389.

<sup>237</sup> Sganzerla afirma em relação a Bressane e seus respectivos filmes: “Temos estilos diametralmente opostos e talvez haja uma complementaridade.” In: LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6.

de onde as noções de espaço e tempo passam a ter limites flexibilizados.<sup>238</sup>

Ismail Xavier chega mesmo a apontar para uma associação entre os filmes da Belair e o período sócio-histórico vivenciado no país, abarcando de uma só vez tanto o cinema quanto a política:

Ver, ouvir. Nova matriz estilística. O desdobramento dessa ruptura é a produção da Bel-Air (sic) (uma dezena de filmes em um ano), onde Bressane e Sganzerla, associados, compõem um quadro de refinamento e grossura, metacinema e passeio pelas ruas, auto-análise e provocações sociais (*Sem essa aranha, Cuidado madame!*), onde o filme – diário de bordo – embaralha a fronteira entre o fluxo da experiência e o exercício de olhar pelo visor, montar imagens e sons. No filmes Bel-Air (...) prevalece a interação do cinema com a vivência do momento projetada na tela, ora de forma totalmente descontínua, ora em planos-sequências. Câmara na mão, o diálogo de autor e exílio (dentro e fora do Brasil), vale como um manuscrito numa garrafa, documento que sabe dos obstáculos a sua experimentação, mas carrega, bem impressos, os sinais.<sup>239</sup>

Fernão Ramos parece acertar ao analisar o diálogo proposto pelos filmes da Belair. Há uma tendência, nos filmes produzidos pela referida produtora em colocar em discussão a própria linguagem fílmica, uma meta-crítica cinematográfica:

Tem-se a impressão de que existe algo incomensuravelmente ignóbil que necessita, para poder ser expresso, de dilacerar a textura da linguagem, ela, em si mesma, motivo de falseamento destes sentimentos exacerbados. Podemos então falar de uma atividade de “representação” que lida com um universo ficcional, mas tenta questioná-lo através da significação da imagem de extremos dramáticos, no limite da articulação em linguagem. Esta expressão do extremo dramático, em função de si mesmo, parece poder acreditar romper o circuito da representação e significar em estado bruto a coisa concreta.<sup>240</sup>

Ora, essa “necessidade” em dialogar com o próprio cinema presta-se, em nossa opinião, tanto à afirmação estética de Sganzerla quanto a responder ao contexto sócio-histórico em que os filmes foram feitos. As dificuldades financeiras e políticas

<sup>238</sup> PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.211.

<sup>239</sup> XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel; BERNARDET, Jean-Claude. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p.22.

<sup>240</sup> Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.389.

encontradas para a realização dos filmes acabam, também, fazendo parte da *mise-en-scène* nas produções da Belair. À luz dessas considerações, Fernão Ramos observa que,

(...) outro traço dos filmes da Belair é o retorno da narrativa sobre si mesma e a “curtição” do ato de filmar. Filmes feitos com baixo orçamento e com escassas possibilidades de exibição – contando com a participação de pessoas conhecidas entre si – fazem com que o ato de filmar seja considerado como uma atividade essencialmente lúdica. É comum, nestas fitas, a sensação de que a cena se desenvolve de acordo com um ambiente de momento, onde todos (atores e cineastas) preferem liberar suas potencialidades pessoais para além de roteiros ou objetivos predeterminados em termos de uma obra final. Este esquema de produção familiar inclusive viabiliza os filmes no sentido financeiro, visto que não há possibilidade de retorno a partir de uma exibição de mercado.<sup>241</sup>

Essa estrutura formativa que alicerçava a Belair era vista como uma cruzada quixotesca por uma parcela da crítica especializada. Contudo, os filmes da Belair não podem ser vistos como uma simples aposta num movimento artístico a desprezar fatores comerciais, uma vez que para Sganzerla a dicotomia entre cinema de arte e cinema comercial não tem razão de ser:

Esta dicotomia faz parte do atraso das elites brasileiras que são as mais avarentas e despreparadas do mundo. Na época da Belair só o filme colorido era comercial, e filmes em preto e branco sofriam todo tipo de boicote. Esta dicotomia é uma ficção, existe porque o país é atrasado, por causa de sua formação histórica e pelo despreparo de toda uma nova geração, sem falar que os realizadores do Cinema Novo também cruzaram os braços.<sup>242</sup>

Em meio a esse despontar da Belair, a conjuntura sócio-política do país também compunha um quadro de desolação e apreensão quanto às perspectivas cinematográficas. O endurecimento do governo militar diante das mais diversas matizes artísticas tornava obscura qualquer tipo de previsão, no tocante ao cinema, quanto à produção de filmes. Na opinião de Sganzerla,

Havia uma evolução muito grande do cinema brasileiro. O AI-5 praticamente acabou com ela. Nunca mais se conseguiu manter aquele elo vital de uma arte baseada na continuidade. É muito delicado o processo do cinema e os defeitos todos afloraram. E o que é mais grave: perdeu-se a *sensibilidade*. Ficou-se insensível às

<sup>241</sup> RAMOS, Fernão (Org.) **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.390.

<sup>242</sup> SGANZERLA, Rogério. Essa dupla vale uma mostra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 set. 1990.

questões sociais ou mentais ou estéticas, em nome de um alpinismo social, o que é inaceitável. Nós ficamos relegados aqui, às vezes a um pacto errado com a ditadura, em nome de um dinheiro fácil que nunca foi a meta.<sup>243</sup> [Grifo meu]

A continuidade no cinema brasileiro, outrora apregoada tanto por Glauber Rocha quanto por Paulo Emílio Salles Gomes, voltava ao panorama cinematográfico sob a ótica de Sganzerla. Neste caso específico, o aspecto mais relevante daquele momento sócio-histórico brasileiro diz respeito a uma conjuntura política “maior” que, a despeito de algumas ações culturais em contrário, ceifou em larga escala o processo formativo do cinema nacional. Não se tratava apenas do fomento de uma indústria de cinema no país: através do posicionamento crítico de Sganzerla e Bressane percebemos que (como Paulo Emílio já salientara para a importância que todos os “ciclos” cinematográficos brasileiros teriam para o delineamento de uma continuidade cinematográfica), estavam em curso diferentes projetos cinematográficos que, de alguma maneira, conseguiam legar ao cinema nacional uma tênue continuidade.

Muitos cineastas, aliados dos processos de financiamento da Embrafilme e tolhidos no que concerne à liberdade de criação, viram-se às voltas com a necessidade em deixar o país. Fernão Ramos aponta que,

A geração do Cinema Marginal teve, em quase sua totalidade, uma vivência bem marcada pelo exílio. A partir de 1970 a maior parte desses cineastas foi obrigada a deixar o país, devido a constantes perseguições políticas. O ambiente cultural tornara-se demasiado pesado para que surgisse algum tipo de criação cultural mais radical. O exílio dos “marginais” centrou-se principalmente em Londres, com viagens diversas aos pontos mais longínquos do planeta (principalmente África, Ásia e Extremo Oriente). No exterior, acentua-se o esquema de produção familiar (...). Em Londres, estiveram, às vezes em épocas distintas, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Geraldo Veloso, Neville d’Almeida (...) e outros.<sup>244</sup>

Esse “exílio” imposto pela conjuntura política foi responsável, no caso de Sganzerla, pelo contato do cineasta com a cultura africana. Contudo, há um outro fator que, anos mais tarde, Sganzerla revelaria ter sido preponderante para sua saída do país no início da década de 1970. Em sua última entrevista antes do falecimento, à repórter Alessandra Bastos da Agência Brasil em 2003, Sganzerla queixava-se da falta de continuidade no cinema brasileiro logo após o lançamento do filme *O bandido da luz vermelha*:

<sup>243</sup> LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-5.

<sup>244</sup> RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.392.

Faltou linguagem depois do *Bandido*. Ninguém está se mancando. Naquele momento estávamos sintonizados. Nós éramos muito cultos naquele momento (...). Faltaram condições históricas para não deixar acontecer.<sup>245</sup>

Mais adiante, quando inquirido se esse fator (a falta de uma continuidade em termos de linguagem logo após *O bandido da luz vermelha*), o teria levado ao “auto-exílio”, o cineasta é enfático:

Foi. Os produtores se tornaram muito ingênuos, não entendiam mais nada de cinema. O cinema tem de ter linguagem. Tem de ter estrutura. Aqui em São Paulo perdeu-se a sintaxe do cinema e perdeu-se também até a dignidade do cinema.<sup>246</sup>

A rigor, a Belair acabou adentrando as discussões em torno do cinema brasileiro como uma possibilidade alternativa em se filmar com poucos recursos. Certamente tal avaliação pode, de fato, conter uma parcela de veracidade que fez com que a Belair adquirisse alguma proeminência no meio cinematográfico. Neste sentido, a análise de dois filmes de Sganzerla produzidos na Belair, *Sem essa Aranha*, e *Copacabana mon amour* talvez possam lançar luz à relação conturbada que envolvia condições de produção, percurso estético e experimentação fílmica.

## Cinema “experimental” e identidade de Brasil

Segundo a *Enciclopédia do cinema brasileiro*, o projeto de Sganzerla denominado de “*O picareta*”,

(...) transforma-se em *Sem essa aranha*, filme em que Jorge Loredó adapta o seu conhecido personagem Zé Bonitinho dos programas humorísticos da TV para um fantástico Aranha, o último capitalista do país. Sganzerla repete a escolha de um comediante tarimbado da TV, como Pagano Sobrinho e Jô Soares dos filmes anteriores, aqui para um papel central (...). Restrito a 17 longos planos sem cortes, Sganzerla radicaliza nesse filme, a seu modo, os preceitos do

---

<sup>245</sup> BASTOS, Alessandra. Última entrevista de Sganzerla. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). *Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla*. Joinville: Letradágua, 2005. p.134.

<sup>246</sup> Ibid.

realismo revelatório, a “montagem proibida” sugerida pelo crítico André Bazin.<sup>247</sup>

Com a emergência de *Sem essa, Aranha*, Sganzerla parece trafegar não apenas por um “experimentalismo” fortuito, mas, a nosso ver, o cineasta procura articular uma expressão narrativa mais duradoura ao lado de planos-sequências concomitantes. Aqui, a relação com o tempo explicitada pelo cineasta em três longas-metragens (*O bandido da luz vermelha*, *A mulher de todos* e *Sem essa, Aranha*), começa a delinear uma guinada de Sganzerla em direção a uma narrativa mais alegórica. Como já salientara Jean-Claude Bernardet em *Sem essa, Aranha* há um panorama espaço-temporal que se esboça em forma de dissensão. Os planos-sequências propostos por Sganzerla para *Sem essa, Aranha* acabam ensejando um ritmo novo à narrativa do filme no qual não há uma linearidade que permita com que a história seja contada na “versão clássica” do princípio, meio e fim, evocando uma diferença, a nosso ver gradual, em relação aos filmes *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*.



**Figura 9 - Fotograma do filme *Sem essa, Aranha*, Sganzerla, 1970.**

Em outras palavras, Sganzerla intenta, a um só tempo, unir técnica e narrativa em sequências figurativas que consigam dar consistência às suas investidas roteirísticas:

O filme é uma comédia sobre a fome, ensaio de humor negro sobre a miséria agônica do subdesenvolvimento mental de nossas elites, onde o excelente comico Jorge Loredó representa a burguesia nacional através do personagem-título, um pobre diabo chapliniano e um magnata inigualável, às voltas com os constantes solavancos com nossa realidade, sujeita a chuvas e trovoadas, assim como as quarteladas e abusos de autoridade, típicos da época em que foi

<sup>247</sup> MACHADO Jr., Rubens. SGANZERLA, Rogério In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.512.

rodado. Compõe-se de 17 planos-sequências móveis, alguns com mais de dez minutos de duração.<sup>248</sup>

As definições de Sganzerla para *Sem essa, Aranha* são indícios que evidenciam uma tentativa do diretor em continuar buscando alternativas estéticas para a composição de seus longas-metragens. À luz dessas considerações, Sganzerla procura desvelar a “miséria” e o “subdesenvolvimento” brasileiros sem nunca perder de vista a cultura do país. O filme transita pelas contradições sócio-políticas do Brasil da década de 1970 e faz do espaço social um nível de representação:

*Sem essa Aranha* (...) trata-se de um filme genuinamente brasileiro. O filme exala brasilidade por todos os poros, de maneira natural e espontânea. Não apenas pela escolha de Jorge Loredó – comediante que representa o famoso personagem Zé Bonitinho – para interpretar o personagem título, ou pela aparição de Moreira da Silva e Luiz Gonzaga, dois ícones de nossa cultura popular. Qualquer platéia internacional poderá constatar diretamente que está diante de um filme autenticamente experimental e brasileiro. Um filme de exceção, feito clandestinamente em esquema de guerrilha, um filme-grito, um filme-vômito.<sup>249</sup>

Aqui, a procura de uma identidade, uma identificação ronda a narrativa do filme. Há uma necessidade (em nossa opinião, imperiosa para o diretor), em colocar o Brasil como um elemento cênico a consubstanciar a narrativa. Os questionamentos acerca do país apontam para uma condição pouco convencional em transmutar a crítica sócio-histórica às formas materiais para concretizá-la, revelando uma idéia de “não-lugar”, uma utopia que perdeu força ao longo da história. Se no *Bandido da luz vermelha* havia uma preocupação constante do protagonista em se auto-reconhecer (“Quem sou eu?”, repete o personagem-bandido durante algumas passagens do filme), em *Sem essa, Aranha* a dúvida transfere-se para a “coletividade”: afinal, “o que é o Brasil?”. Em *Copacabana mon amour*, uma favela do Rio de Janeiro constitui o espaço inicial da narrativa. A partir desse local imagético, Sganzerla desenvolve uma trama onde a errância urbana de Sônia Silk (protagonista representada por Helena Ignez), funde-se a um movimento “carnavalesco” e “religioso” que açambarca de uma só vez, trechos incidentais da MPB da primeira metade do século XX e toques do candomblé. Sganzerla parece fazer da favela um local “privilegiado” de onde a cidade é vista de

<sup>248</sup> Artigo de Rogério Sganzerla à revista Cinemin, nº. 5, dezembro/1989. In: NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002. p.736.

<sup>249</sup> GARCIA, Estevão. *Sem essa, Aranha*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/semessaaranha.htm>> ; Acessado em 19 out. 2006.

“cima”. Não há uma dissociação dos espaços: favela e cidade se unem pelo fio condutor Sônia Silk ou pelas agruras de seu irmão homossexual (apaixonado pelo seu patrão, Dr. Grilo).



**Figura 10 - Helena Ignez "incorpora" Sônia Silk em *Copacabana mon amour*, Sganzerla, 1970.**

No filme, a prostituta Sônia Silk quer ser “cantora da Rádio Nacional”, num Rio de Janeiro da década de 1970 que se expande às favelas, se espalha pelos calçadões de da praia de Copacabana, se esfacela e se multiplica num cotidiano multifacetado de religiões afro-brasileiras, possessões demoníacas, homossexualismo e transe. Rogério Sganzerla traça um painel desolador, pessimista do país através da sociedade fluminense. Com a cinemascope, o cineasta joga com as cores e faz do preto-e-branco um recurso plástico para lançar às telas diferenciações espaciais. A repetição de cenas e frases ganha contornos dúbios, na medida em que reforça passagens da trama (como, por exemplo, nas seguidas repetições dos cânticos afro-brasileiros efetuados pelo irmão de Sônia Silk), ou, ainda, quando a protagonista vocifera repetidas vezes no início do longa-metragem: “O pior é que eu tenho pavor da velhice, pavor da velhice!!”. Sganzerla, assim, marca e remarca os seus personagens com características existenciais próprias num Rio de Janeiro decadente, um país à deriva, à luz da cinematografia:

Em *Copacabana mon amour*, Helena Ignez e Lillian Lemmertz reencenam o mesmo gesto diversas vezes, repetindo falas e sentimentos, se movimentam seja numa rua movimentada, seja em um quarto fechado; a cada instante, a câmera parece jogar um novo olhar sobre o espaço filmado, mesmo sem cortes, seja pelo movimento, seja pela canção de Gilberto Gil ao fundo.<sup>250</sup>

<sup>250</sup> MARTINS, Guilherme. A liberdade na imagem. Disponível em: <<http://www.contracampo.he.com.br/58/liberdadenaimagem.htm>>; Acessado em 23 mai. 2005.

“O Brasil é o país mais rico do mundo: seus rios, seus minérios e as imensas florestas fazem dele o paraíso da Terra. Mas parece ser exatamente sua riqueza a causa de tanta miséria. Precisamos acabar com esses miseráveis traiçoeiros enlouquecidos pelo Sol, pelo azar e pela fome (...). Esse Sol de Copacabana enlouquecendo e estragando o juízo, tirando o controle da população desequilibrada pelo Sol do oceano Atlântico. Nós não podemos pensar: a inteligência faz mal ao brasileiro. É preciso a polícia para não deixar esse mundo sujo e o povo louco correrem por água abaixo. Metade do povo brasileiro não tem dente, nem sabe falar, ouvir ou escrever. Sem a polícia a fome ia ser maior ainda; a polícia salva o Brasil do desastre e do comunismo.” Na voz de Guará, Sganzerla utiliza a ironia para trazer reflexão. Sônia Silk complementa: “Nossa grande miséria nacional não deixa ninguém pensar direito e todos dopados!”. Ela procura, à deriva, uma identidade própria:

Na praia, em preto-e-branco, Sônia caminha pelo calçadão seguida de um parangolé (“os fantasmas esfomeados do planeta”). Ela aceita um “programa” proposto por uma cafetina (Lílian Lemmertz) e, já no quarto, as duas mulheres conversam. Sônia inventa para si (como faz o Bandido inúmeras vezes) uma história, uma *identidade*: ganhou o primeiro prêmio na Rádio Nacional, sua família é muito rica, ela tem nojo de pobre.<sup>251</sup> [Grifo nosso].

Há uma busca identitária tanto em Sônia Silk quanto em Jorginho (protagonista de *O bandido da luz vermelha*), que se espraia na angústia, na “fantasia” de ambos. Ora, em Sganzerla, nos quatro filmes até aqui mais detidamente abordados, a busca por uma identidade, por uma “identificação” na composição das personagens-protagonistas (o bandido-Jorginho, Ângela Carne-e-Osso, Aranha e Sônia Silk), imiscuem-se, na perspectiva do cineasta, num panorama mais geral da “constituição” do Brasil. Destoando do cidadão comum, o bandido-Jorginho é o oposto da civilidade; Ângela Carne-e-Osso não é bem o protótipo das recatadas moças das famílias que nas décadas de 1960 e 1970 faziam parte da Marcha da Família com Deus pela Liberdade; Aranha, é um capitalista às avessas que vive em diferentes “mundos” espaciais; Sônia Silk, em transe religioso, é o arquétipo da “mulher fatal” que oscila entre a boçalidade e a incerteza existencial.

---

<sup>251</sup> PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.212.

Essa necessidade em saber “o que é o brasileiro” que perpassa tais longas-metragens de Rogério Sganzerla remete-nos a uma necessidade premente em se definir uma “identidade nacional” que, quase sempre, encontra respaldo em diferentes campos do conhecimento e das artes. Neste caso específico, tanto em *Copacabana mon amour* quanto em *Sem essa Aranha*, coloca-se em evidência uma busca “identitária” em meio a um “deboche” cínico, talvez pessimista. Diante dessas considerações, faz-se necessária uma ligeira inflexão acerca da conceituação da categoria “identidade nacional” para, em alguma medida, avaliarmos as relações desta com *Sem essa Aranha*, *Copacabana mon amour*, sempre circunscrevendo a ótica do cineasta.

Os estudos de Yves Déloye a respeito de uma sociologia histórica do político que abarcam os conceitos de “identidade nacional” e “nação”, demonstram com propriedade a inter-relação inerente às sensibilidades e à ciência do político. Déloye levanta questionamentos que, sem dúvida, estão no cerne de toda uma construção política que, lastreada por um “imaginário comum”, intenta solidificar o ideal identitário:

Por que as sociedades modernas estão organizadas segundo o modelo do Estado-nação? Como e por que esta forma de organização se impôs na Europa e, depois, no resto do mundo? Como se desenvolve a consciência nacional? Quais são os fatores explicativos da assimilação nacional?<sup>252</sup>

Fazendo o diálogo entre “modelos explicativos”<sup>253</sup> que tem na economia e na tecnologia os motores da mudança social e a disseminação do nacionalismo, Déloye revela-nos os interstícios de um construto teórico e seus reflexos práticos. Assim, a construção do “nacional” adquire contornos que, via de regra, não estão presos a determinismos pré-estabelecidos. Em outras palavras, não é apenas o imperativo da “evolução” histórica de uma sociedade que impõe o desenvolvimento da idéia de “nação” como modernização política.<sup>254</sup> Tampouco foi o “vínculo histórico (...) criado entre a expansão capitalista e o desenvolvimento nacionalista”<sup>255</sup> o *leitmotiv* essencial para a ratificação do pressuposto nacional. Antes, para Déloye, é na esfera do Estado-nação que será formatado o caráter “identitário nacional”:

<sup>252</sup> DÉLOYE, Yves. **Sociologia histórica do político**. Tradução: Maria Dolores Prades – Bauru, SP: EDUSC, 1999, p.74.

<sup>253</sup> Ibid., p.75.

<sup>254</sup> Ibid., p.75.

<sup>255</sup> Ibid., p.76.

(...) o Estado-nação tal como aparece definitivamente no século XIX, na Europa Ocidental, pode ser entendido como uma empresa política de caráter institucional que reivindica, com sucesso, não somente o monopólio da violência legítima (Max Weber), mas, igualmente, o da formação da identidade nacional.<sup>256</sup>

Todavia, faz-se necessário salientar que o autor, no âmbito do Estado-nação, não o lança ao papel de tutor único dessa concepção de “identidade nacional”. Para Déloye, o Estado-nação constituir-se-á no *locus* de ação de disputas em torno de um “tipo ideal” de identidade a ser “materializada”. Fica evidente, pois, o deslocamento que Déloye promove do aspecto territorial ao aparato político operado pelo Estado-nação no tocante ao “fazer-se” de uma “identidade própria”. Déloye transita com elegância e coerência entre os dispositivos conceituais que remetem ao entendimento de uma lógica que subsidia os debates acerca da “identidade nacional”. Há uma mescla contínua de anseios e virtudes que, longe de se alocarem apenas no campo da “vida comum”, trespassem todas as instâncias que um sentido de “pertencer a algo” lhes possa oferecer. A disputa (sempre acirrada), por esses “locais” de identidade demonstra a relevância das premissas que envolvem questões dessa natureza.

A “dimensão simbólica, ética e psicológica do ‘nacionalismo banal’”<sup>257</sup> ganha consistência, na medida em que engendra unir uma estrutura representada politicamente pelo Estado a uma *psiqué* formativa individual que tem a sua execução arquitetada na idéia de nação.

Não é sem medida, portanto, que o crivo analítico de Déloye possa nos guindar a um patamar intelectual em que possamos perceber (e discutir), minimamente, vicissitudes próprias do fomento, apropriação e exacerbação do conceito de “identidade nacional”. Historicizando o conceito (“a identidade nacional permanece, então, no âmago das lutas históricas”<sup>258</sup>), o autor coloca em movimento uma vertente individual invocada num sentido coletivo. Muito mais do que um significado de “pertencimento”, a “identidade nacional” evoca, primeiramente, o modo como lidamos com o “outro”. É no complexo terreno da alteridade que a noção identitária tende a desembocar. Assim, o debate se acirra e, conseqüentemente, torna-se mais sensível.

Para pensarmos a peculiaridade do “nacional” no caso brasileiro e, especificamente, à luz das interpretações personalísticas propostas por Sganzerla em seus filmes, as

<sup>256</sup> DÉLOYE, Yves. **Sociologia histórica do político**. Tradução: Maria Dolores Prades – Bauru, SP: EDUSC, 1999. p.79.

<sup>257</sup> Ibid., p.85.

<sup>258</sup> Ibid., p.111.

considerações de Déloye abrem um precedente interpretativo de grande valia. Outros autores, na esteira de Déloye, interpretaram a questão da “identidade nacional brasileira” em diferentes contextos históricos. Dessa forma, ao valer-se do arcabouço da psicanálise, Octavio Souza busca, através da literatura, colocar em evidência “as identificações na busca da identidade nacional”<sup>259</sup> brasileira. Retomando, em certa medida, a idéia do político como instância do viver-junto (noção também presente nos escritos de Déloye), Souza parte, ao analisar a “identidade nacional” do país, justamente da idéia “daquilo que nos falta”, historicamente. Em suas palavras,

(...) toda a tradição brasileira de busca de identidade nacional demonstra, em seus textos fundamentais, um propósito muito mais amplo do que o de simplesmente descrever ou definir a nação. Sua ambição é a de suprir certas carências que impediriam os brasileiros de ocuparem o lugar de agentes da construção de seu próprio destino nacional, reduzindo a posição de dependência cultural externa em que se encontravam (ou ainda se encontram) acuados.<sup>260</sup>

A idéia de “carência” adquire o *status* de um elemento legitimador de uma eterna busca por uma “identidade brasileira” própria. Não obstante tal idéia de “carência” ser recorrente e adquirir novas roupagens em outros estudos, ela parece sempre estar eivada por uma “necessidade” interminável de auto-(re)conhecimento. Partindo-se dessa perspectiva, podemos nos perguntar se, mesmo essa “necessidade” não estaria arraigada numa concepção de mundo ocidental (precipuaemente européia), de nos encontrarmos (ainda), com o que é “ser brasileiro”? E, se assim procedermos, não estaríamos caindo num axioma especulativo que nos afastaria ainda mais de nossa “brasilidade”?

Talvez essas considerações estejam mesmo no cerne dos trabalhos de Rogério Sganzerla, para quem tornara-se imponderável superarmos o nosso “atraso” intelectual e cultural. Aqui, a antropofagia apregoada por Oswald de Andrade (de quem Sganzerla não se furta em considerar uma influência em seus trabalhos), adquire um *status* mais nítido na medida em que se transmuta a cada novo trabalho fílmico do diretor. Assim, o jogo de influências que se apresentam nos longas-metragens de Sganzerla têm sempre em comum uma tematização da “condição” do brasileiro, a busca pelo entendimento de uma brasilidade que se reflete na “eterna” condição de colonizados. Manejando as

<sup>259</sup> A frase citada faz parte do subtítulo do livro: SOUZA, Octavio. **Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional**. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

<sup>260</sup> Ibid., p.18.

técnicas do cinema, Sganzerla abre-se a essa perspectiva mutante, antropofágica, fazendo dos filmes um espaço de crítica e reflexão.

A “eterna busca” por uma referência “cultural” dá o tom de uma investida política, na medida em que os personagens não vêem uma perspectiva otimista quanto ao “futuro” do país. As “carências” do país, em Sganzerla, compõem o arquétipo de uma crítica histórica na qual a necessidade de conscientização fica em segundo plano: era preciso saber “quem” seria conscientizado. As assertivas de Octávio Souza, nesse sentido, podem nos esclarecer sobre esta relação de dependência em relação ao “outro” (neste caso específico, a cultura européia e suas “derivações: nossa “constante” condição de terceiro-mundistas, o “subdesenvolvimento mental de nossas elites”), que estão a entrecortar alguns longas de Rogério Sganzerla.

Ora, não é mesmo contra essa “condição de colonizados” que Sganzerla esbraveja em suas críticas? Não é essa dependência do “outro” que é questionada em alguns de seus filmes? Não é a nossa condição de precariedade que Sganzerla preconiza como algo que deve ser levado às telas e que o espectador faça suas próprias considerações?

Mais uma vez, a “necessidade de suprir as carências” está no centro do debate. Sganzerla não foge a essa discussão e, invariavelmente, mergulha nas contradições sociais e no aparato cinematográfico para retirar daí alguma possibilidade de “identidade” plausível. Não se trata, entretanto, de uma defesa de construtos políticos ou de ideologias por parte do diretor, ou mesmo com o aceno de uma resposta objetiva a essas questões. O que parece nortear as abordagens de Sganzerla é uma relação pouco comum, por vezes contraditória, estabelecida entre uma abordagem ficcional e o “real”. Assim, Sganzerla evoca constantemente o subdesenvolvimento brasileiro como um fator que entrava as percepções que o próprio país tem de si. Aqui, a nosso ver, não há nenhum tipo de cabotinismo por parte do diretor: antes, Sganzerla parece estar mais preocupado em lançar mais dúvidas diante das incertezas que assolam a constituição do “ser” brasileiro que encontrar respostas imediatistas. Daí, a necessidade do diretor em “filmar o óbvio”.

Diante dessas considerações, Souza nos lembra da importância em deslocarmos o sentido de “identidade nacional” para uma concepção conceitual menos problemática. Assim, a noção de “identificação” proposta por Souza torna-se muito mais acessível à proposta conceitual encetada por Sganzerla.

A aproximação com Glauber Rocha, antigo desafeto, dar-se-ia de maneira singular na trajetória de Sganzerla em finais da década de 1970. Ao retornarem do exílio, ambos

os cineastas voltaram a manter contatos e, nesse sentido, deixaram estupefatos os críticos de cinema que, outrora, colocavam os referidos cineastas em campos opostos (tanto no aspecto pessoal quanto no aspecto profissional). Em artigo publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em meados de 1978, o crítico Jairo Ferreira colocava em evidência a reaproximação entre Glauber Rocha e Rogério Sganzerla e, mais do que isso, percebia nos projetos de ambos em andamento àquela altura dos acontecimentos, um diálogo cinematográfico que começava a ser criado às expensas do término dos ciclos do Cinema Novo e do Cinema Experimental:

(...) Atualmente, Rogério e Glauber voltaram às boas. São vistos juntos em toda parte no Rio de Janeiro. Glauber, como se sabe, estava sozinho, abandonado pelos ex-colegas do Cinema Novo que o traíram, enquanto Rogério foi marginalizado devido ao seu radicalismo em todos os sentidos. Dessa “aliança maldita”, pelo menos uma coisa nova já surgiu: Rogério está propondo a expressão Cinema Experimental em lugar de Udigrudi, uma fase realmente já superada.<sup>261</sup>

A importância de Glauber Rocha para a cinematografia tanto de Sganzerla quanto de Julio Bressane pode ser medida pelos trabalhos propostos por Rocha durante as décadas de 1960 e 1970. Reavaliando o posicionamento político do Cinema Novo e de Glauber Rocha dentro desse movimento cinematográfico, Bressane e Sganzerla revêem posições críticas assumidas anteriormente. Ao reavaliar o Cinema Novo, Bressane é enfático:

Isso que se chama Cinema Novo, do ponto de vista cinematográfico, não existe. Existem dois, três filmes excelentes, excepcionais, que, aliás, justificam qualquer movimento. Esses filmes, no meu entender, seriam *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, e, num outro momento, num outro movimento, seria *O Desafio*, de Paulo César Saraceni. (...) *Terra em Transe* também me parece um grande filme. Esses filmes justificam o movimento.<sup>262</sup>

Bressane também observa que, se o Cinema Novo possuía uma “cultura de advogado”, ele também apresentava qualidades que o guindaram ao papel de movimento influenciador de outras cinematografias. Para Bressane, os integrantes do Cinema Novo,

<sup>261</sup> FERREIRA, Jairo. Alma maldita. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 jun. 1978.

<sup>262</sup> LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6.

Criaram um gênero de cinema político com esse talho de iluminação, *mise-en-scène* nacional, que influenciou o cinema mundial. Um cinema que foi capaz de influenciar qualquer filme é importante.<sup>263</sup>

Aqui, a figura e o legado de Glauber Rocha parecem centralizar as análises posteriores tanto de críticos de cinema quanto de cineastas, quando se tratava do Cinema Novo. As assertivas de Bressane indicam tal perspectiva de aproximação, ocorrida de fato ainda na década de 1970 quando Rocha retornou ao país e, mais do que isso, vislumbram a tão propalada continuidade no cinema brasileiro. O diálogo entre posteriores trabalhos de Glauber Rocha com os filmes de Sganzerla e Bressane apontam para uma preocupação, tanto estético-conceitual quanto social e formativa que abarcam ambas as propostas dos cineastas. Neste sentido, Bressane aponta um episódio sintomático, ilustrando bem esse novo cenário que gracejava no horizonte cinematográfico brasileiro:

Quando o Glauber voltou da Europa, depois de todo um calvário de coisas, ouvi dele, em minha casa, que *A Idade da Terra* era o filme que iria fazer depois de *Di* e onde voltaria a conversar. Ele falou assim: “Esse vai ser o meu diálogo com os filmes que vocês fizeram.” Agora, você imagina se, para um homem daquela sensibilidade, seria preciso uma coisa dessas. Ele não precisava voltar, ele estava dentro.<sup>264</sup>

Nesta mesma linha de raciocínio, Rogério Sganzerla também enxerga na *persona* glauberiana um misto de sensibilidade e idealismo que, de alguma maneira, refletia-se nas eternas “sobrevidas” do cinema brasileiro:

O cinema trabalha com a polêmica, é normal. Agora, o que é totalmente anticinematográfico é esse marasmo, essa distância, que não partiu da gente. Nós procurávamos, tínhamos até, um contato pessoal, às vezes esporádico, e ele (Glauber) era extremamente gentil, assim. Ele disse – é uma metáfora glauberiana meio infantil – : Todo mundo fica assistindo o *Fantástico* no domingo à noite e se informando com aquilo.” Estão todos lá reunidos sem convidá-lo.<sup>265</sup> [Grifo nosso].

Ora, é essa “metáfora glauberiana” que estará no cerne de algumas análises de Sganzerla quando este referir-se a Rocha. Em artigo enviado à versão “online” do

<sup>263</sup> LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-5.

<sup>264</sup> Ibid., p.5-6.

<sup>265</sup> Ibid., p.5-6.

*Jornal do Brasil*, Sganzerla evidencia a importância do homem e do cineasta Glauber Rocha para a cultura brasileira. Ao referir-se a Glauber, Sganzerla é enfático:

Pessoas verdadeiramente grandes não conseguem duvidar de uma existência futura porque sentem em si próprios a imortalidade. Glauber Rocha é também um caso exemplar de lucidez ontológica. Sentia em si mesmo quase um vulcão de idéias livres e tinha a sensibilidade à flor da pele. Terno, uma alma doce e com a grandeza típica dos obstinados, desenvolveu uma sensibilidade voltada para a alma popular.<sup>266</sup>

Essa personificação da “alma” glauberiana completa-se, para Rogério Sganzerla, no limiar da ação do cineasta na complexa seara da cinematografia nacional:

(...) os chamados filmes de arte brasileira como a trilogia constituída por *Barravento*, *Deus e o Diabo...* e *Terra em Transe*, desde que foram projetados, nunca mais deixaram de ser lembrados, discutidos e vivenciados. Mas para que a trilogia existisse alguém deu o melhor de si mesmo. (...) Seja feita honra à verdade; enfim, para que negar o óbvio? O quixotesco e quase expatriado andarilho internacional representa o maltratado cinema brasileiro de livre exportação poética como a própria essência da resistência cultural.<sup>267</sup>

Esse diálogo reestabelecido com Glauber Rocha por parte de Sganzerla através dos trabalhos de ambos os cineastas sugere (mesmo após a morte de Glauber), uma reflexão dos caminhos trilhados pelo cinema brasileiro entre as efervescentes décadas de 1960 e 1970. Essa perspectiva, que nos remete à idéia de “juntar os cacos do que sobrou”, depois das décadas supracitadas, vêm em concomitância com um desconforto que se espalhou nas análises críticas de Sganzerla durante a década de 1990. Com efeito, o processo de maturação do cinema no país (abortado prematuramente pelos governos militares), alterou as “regras” de um incipiente jogo que se iniciava. Em outras palavras, o distanciamento parece ter levado Sganzerla a colocar em debate alguns elementos que, na sua ótica de crítico-cineasta, estavam faltando na cinematografia nacional:

O cinema talvez seja um atributo que se tem (...), do qual o fundamental é o ritmo. Com o ritmo, você nasce ou não. Não existe meio termo. É a expressão italiana: “Io sono nato così.” Cinema é

<sup>266</sup> SGANZERLA, Rogério. Vulcão de idéias: o andarilho quixotesco representa o melhor cinema nacional. Publicado no *Jornal do Brasil* em 19 de agosto de 2001. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.120-121.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p.120-121.

caráter, fibra da pessoa, da persona. Fora isso, é preciso o exercício, a vontade.<sup>268</sup>

Ao adentrar a questão do ritmo no cinema, Rogério Sganzerla remonta a uma discussão teórica que tivera início nos anos 20. A partir dessa falta de ritmo no cinema, Sganzerla observa que a *mise-en-scène* já não dita mais o rumo das tramas. Assim, o cineasta percebe que, no âmbito dos aspectos que podem fomentar a produção de um longa-metragem, a escassez de determinados fatores acabam obliterando o trabalho de realização de um filme. Voltando à questão da falta de “ritmo” no cinema, Sganzerla aponta quais fatores são imprescindíveis na concepção fílmica:

(...) eu acho que falta ritmo, faltam gêneros, criar modelos, standarts, qualquer tipo de filme pode ser bom, desde que se faça com o cuidado que a coisa necessita: uma boa planificação, objetividade, trabalho de equipe, um produtor que dê condições de você trabalhar livremente...<sup>269</sup>

Legando ao cineasta a responsabilidade pela “escolha” da *mise-en-scène*, Sganzerla explicita o seu descontentamento com a cinematografia produzida no Brasil e em outros países:

(...) o que parece mais grave aqui no Brasil, nos Estados Unidos e no cinema em geral, hoje, é a total ausência de *mise-en-scène*. O filme tem os melhores fotógrafos, os melhores roteiristas, bons dialoguistas, todos aqueles atores, mas a *mise-en-scène* que é essencial, nada... No entanto, você encontra em qualquer filme de qualquer cineasta primitivo do início do século. Numa época em que era difícil, quando se tinha poucos recursos, aquela relação era criada, porque a *mise-en-scène* é a relação entre os objetos. É a distância entre o ser e o objeto. É uma escolha.<sup>270</sup>

À luz dessas considerações percebemos que, para Rogério Sganzerla, alguns aspectos da criação cinematográfica eram essenciais. A montagem<sup>271</sup> passa a ser, na

<sup>268</sup> LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.4-5.

<sup>269</sup> MELO, Luiz A. R.; FRANCIOLLI, André; GAMO, Alessandro. Sganzerla e Renoldi: um encontro. Publicado originalmente na revista *Contracampo*, em julho de 2001. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p.189.

<sup>270</sup> LEITE NETO, Ibid., p.4-5.

<sup>271</sup> Segundo Jacques Aumont: “A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração.” Cf. AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. – Tradução: Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papirus, 1995. p.62.

perspectiva autoral de Sganzerla, uma componente fundamental para a efetivação da linguagem a ser explorada *no e pelo* filme:

A montagem é o grande aspecto, não é um aspecto, é *o aspecto* do filme – não sou eu quem digo – mas, para conseguir isso é preciso ter um assistente, precisa ter uma preservação, precisa ter um certo – não digo conforto – mas, um mínimo...<sup>272</sup> [Grifo nosso]

Diante dessa perspectiva, percebemos como, em Sganzerla, a montagem adquire uma forte proeminência na medida em que o cineasta se vale dos recursos técnicos para demarcar diferentes maneiras de expressão em seus filmes. Jacques Aumont observa que a montagem no cinema apresenta diferentes funções e que estas podem, à luz de determinados condicionamentos, mudar a leitura que é realizada de um filme. Para Aumont, ao estar alocada num espaço que se encontra “à margem” das filmagens em si, o processo de montagem desencadeia uma nova relação constitutiva que pode ser travada entre o cineasta e seu filme. Segundo Aumont, há um consenso estabelecido entre os historiadores “(...) de que o efeito estético principal do surgimento da montagem foi uma *libertação da câmera*, até então presa ao plano fixo.”<sup>273</sup> Diante desses aspectos, Aumont vê nas funções da montagem pontos nodais para a compreensão dos filmes em seus aspectos estruturais. Com a *função narrativa*,

(...) a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o “drama” seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador.<sup>274</sup>

Por outro lado, a outra função da montagem, a *expressiva*, encontra-se na contramão do viés narrativo, ensejando um novo papel a ser percebido na consecução do filme. Em oposição a “essa função ‘fundamental’ e até fundadora, que é a função narrativa na montagem, erige-se a *montagem expressiva*, “isto é, uma montagem que ‘não é um fim,

<sup>272</sup> MELO, Luiz A. R.; FRANCIOLLI, André; GAMO, Alessandro. Sganzerla e Renoldi: um encontro. Publicado originalmente na revista *Contracampo*, em julho de 2001. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.189.

<sup>273</sup> AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. – Tradução: Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papirus, 1995. p.64.

<sup>274</sup> Ibid., p.64.

mas um meio’ e que ‘visa a exprimir por si mesmo, pelo choque de duas imagens, um sentimento ou uma idéia’ (Marcel Martin)”<sup>275</sup>.

Com a *função narrativa* e a *função expressiva* criam-se condições para que a linguagem fílmica possa ser apreciada e modificada em diferentes pontos de construção da trama. Rogério Sganzerla parecer ter feito, diante das análises até aqui realizadas, a opção em fundir esses dois processos de montagem ao longo de seus trabalhos. Se no filme *O bandido da Luz Vermelha* a montagem expressiva ganha mais relevo, em *A mulher de todos* já há uma diluição neste sentido e as tramas, diante de uma outra opção estética, ganha um cunho narrativo um pouco mais fluente no tocante à montagem. Na avaliação do jornalista Guilherme Martins,

A montagem foi sempre algo defendido por Sganzerla como imprescindível para o cinema, trabalho sempre refletido diretamente em seus filmes (...). Já nos tempos da Belair, esse interesse incessante de Sganzerla pela montagem se refletia mesmo nos filmes carregados de plano seqüência (sic), e era crucial para a tal “liberdade da imagem” que parece refletir o cinema de Sganzerla (...).<sup>276</sup>

As afirmações de Sganzerla acerca da importância da montagem remetem-nos a uma entrevista concedida por Orson Welles a André Bazin em 1958. Naquela oportunidade, Welles, ao discorrer sobre sua maneira de filmar, também via na montagem o aspecto crucial para a efetivação do trabalho autoral do cineasta:

Para mim, quase tudo o que é batizado como direção é um grande blefe. No cinema, há muito poucas pessoas que são verdadeiramente diretores, e, entre estes, pouquíssimos já tiveram a oportunidade de dirigir. A única direção de real importância é a exercida durante a montagem. (...) Para o meu estilo, para minha visão do cinema, a montagem não é um aspecto, é o aspecto. (...) O único momento em que se pode exercer algum controle sobre o filme é na montagem.<sup>277</sup>

Mais uma vez, as aproximações entre Welles e Sganzerla fazem-se presentes na forma do cineasta brasileiro entender e interpretar o mundo do cinema. Tais clivagens serão retomadas neste trabalho, posteriormente, com mais detalhes.

<sup>275</sup> AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. – Tradução: Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papirus, 1995. p.64.

<sup>276</sup> MARTINS, Guilherme. A liberdade na imagem. Disponível em: <<http://www.contracampo.he.com.br/58/liberdadenaimagem.htm>>; Acessado em 23 de maio de 2005.

<sup>277</sup> BAZIN, André. **Orson Welles/André Bazin**. – Tradução: André Telles – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p.139.

Após a experiência da Belair e o exílio, Sganzerla ainda produziu em 1977 um outro filme que suscitou reações diversas na crítica cinematográfica, *O Abismo*. A partir de 1979, Sganzerla volta a escrever para jornais, mais especificamente, para o jornal *Folha de S. Paulo*. Suas críticas passam a ser direcionadas a diferentes aspectos da cultura brasileira e, neste particular, suas assertivas acerca da influência dos programas de TV na constituição da “mentalidade” do brasileiro serão relevantes.

No esteio de uma política estatal que, mesmo com a operação da Embrafilme, cambaleava, Sganzerla verifica a sempre incipiente situação formativa do cinema brasileiro tomar rumos pouco animadores. A geração de cineastas das décadas de 1950, 1960 e, em parte, 1970, já havia deixado de lado as “disputas” conceituais cinematográficas e viam-se diante de um quadro sócio-político onde a televisão, impulsionada durante o período militar, compõe mais um fator substancial a “travar” as produções cinematográficas no país. Sganzerla percebe tal panorama, ensejado pelos programas de TV, como nocivo à cinematografia brasileira. Em dois artigos emblemáticos, um de 1981, o outro de 1988, Sganzerla ataca o papel desempenhado pela TV no seio da sociedade brasileira e, mais do que isso, vê nas investidas da TV Globo, através das novelas, uma incontornável “mazela” a rondar o cinema nacional:

Nos últimos anos a TV tem sugado à vontade a criatividade dos filmes brasileiros sem dar nada, absolutamente nada em troca. A novela é uma extensão do cinema novo e a nova técnica de plano – seqüência (alguns bons câmeras da Globo seguem exaustivamente os atores, como nos nossos filmes que – para benefício deles – não foram sequer projetados no Brasil – sem que haja o essencial: um diretor por detrás das câmeras). Cenas brilhantes de Julinho Bressane, às vezes minhas, e dos nossos cineastas são imediatamente copiadas, diluídas, “platinadas” em apresentações novelescas imediatamente levadas ao ar para milhões de pessoas, tirando o aspecto de novidade de filmes assistidos em sessões privadas, moviolas, cineclubes.<sup>278</sup>

Sganzerla vê, por parte das TV’s, uma espécie de “má vontade” para com os cineastas, uma vez que, dispondo de recursos para tanto, as próprias TV’s poderiam incitar uma maior aproximação dentre TV e cinema. Com efeito, Sganzerla observa na “pedagogia” do vídeo o horizonte dos recursos cinematográficos, “a forma de tratar automóveis em movimento, de seguir os atores, compor marcações coletivas, a câmera

<sup>278</sup> SGANZERLA, Rogério. Perna querendo andar de patins. Publicado originalmente no Jornal *Correio Brasiliense*, sexta-feira, 31 jul. 1981. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.87.

baixa (...) <sup>279</sup>, ser desvirtuados em nome de uma linguagem pouco edificante e esclarecedora, a repetir “modismos comprometedores.” Para Sganzerla, as novelas,

(...) apresentam manequins sofríveis “crentes que estão abafando”, bonecos sem alma (...) em um modelo de comportamento despejado sobre nossas casas sem um recuo crítico ou mais leve insinuação do mal que os acomete: standartização da alma brasileira, evasão de energia mental, mediocrização de um país que, assim, nunca chegará a ser nação. <sup>280</sup>

Em 1979, escrevendo para a *Folha de S. Paulo*, Sganzerla já discutia as “funções” da TV, à luz do cinema, e criticava com veemência a invasão de filmes estrangeiros, os ditos “enlatados” na TV brasileira, em detrimento da exibição de filmes nacionais. Aqui, Sganzerla questiona uma vez mais a nossa situação colonial e se coloca em oposição a uma política de exibição televisiva que privilegia o produto (filme) estrangeiro e deixa em plano secundário o filme nacional. O próprio Sganzerla se viu prejudicado com a suposta utilização da TV Globo de parte de seus filmes de forma imprópria:

Outro dia aconteceu-me o pior: além de sugarem cenas de vários filmes meus (*Abismu*, *Sem essa Aranha*, *Bandido*), chegou a desaparecer uma cópia de um Jimi Hendrix emprestado a um amigo da sucursal em São Paulo, que a rede mais organizada do país não consegue localizar. Expropriam não só idéias mas ideais e até um rolo de mil desaparece sem que haja nenhuma responsabilidade. Além de tudo, fazem-nos esperar por uma coisa que é nossa. Até quando continuará a exploração? ANOTE: não somos pagos para sermos explorados, física e mentalmente. <sup>281</sup>

Em 1988, Sganzerla volta à crítica relacionando o momento político pelo qual passava o país, o papel da TV e o imaginário nacional. A novela, uma vez mais, é colocada no centro de um debate que vê na forma novelesca um dado nocivo ao imaginário cultural brasileiro:

Não quero convencer ninguém mas, se me perguntarem porque não há eleições diretas para Presidência há mais de um quarto de século

<sup>279</sup> SGANZERLA, Rogério. Perna querendo andar de patins. Publicado originalmente no Jornal *Correio Brasiliense*, sexta-feira, 31 jul. 1981. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.87.

<sup>280</sup> Ibid.

<sup>281</sup> Ibid.

eu responderei (acreditem se quiser), que há pouco menos do que isso o imaginário nacional foi ocupado por uma manipulação de natureza escatológica, muito mais do que escapismo ou válvula de escape, é a alienação 100% embrutecedora, chamada novela.<sup>282</sup>

Entretanto, Sganzerla procura deixar claro que não há nenhum problema com a fórmula da novela em si, pois esta, segundo Rogério Sganzerla, deriva do folhetim, “um gênero igualmente periódico, alimentador de sonhos e pesadelos descartáveis, mas com uma incomparável qualidade artística e estilística que a telenovela, infelizmente, não tem...”.<sup>283</sup> Sganzerla chega mesmo a citar Machado de Assis e Lima Barreto como exemplos de escritores que publicaram folhetins de qualidade louvável. Neste sentido, Sganzerla volta a criticar o colonialismo presente em uma minoria que estaria a conduzir os rumos da televisão no Brasil. Segundo Sganzerla,

Não sou contra as pessoas que fazem a televisão ser tão mesquinha e devagar, mas contra os preconceitos impostos por uma minoria que não soube compreender o veículo. Imitar demais a televisão americana só poderia dar em cópia subserviente, colonialismo provinciano ou macaquismo de auditório e, sobretudo, em anacoluto e deformação pleonástica.<sup>284</sup>

Ora, sob a égide cultural da televisão, Sganzerla vê uma “deformação” constitutiva do “ser brasileiro” que passa, sem dúvida, pela ação “ludibriante” da novela. A extensão do malefício novelesco pode ser medido, segundo Sganzerla, por uma conjunção de fatores que, cada um a seu modo, passariam a compor um quadro de desolação para público espectador.<sup>285</sup> Ademais, Sganzerla aponta, em sua crítica à estrutura da novela, para a formação de um imaginário social onde se encontraria em franco desenvolvimento um processo de torpor que pode ser visto, atualmente, no sucesso de programas como *Big Brother Brasil* ou mesmo *Casa dos Artistas*. Neste sentido, Sganzerla, valendo-se das idéias de Oswald de Andrade, apontava em 1988:

<sup>282</sup> SGANZERLA, Rogério. Uma videologia da novela, a doença da nação. **Revista Cine Imaginário**, São Paulo, mai. p.26, 1988.

<sup>283</sup> Ibid., p.26.

<sup>284</sup> Ibid., p.26.

<sup>285</sup> “Da arte moderna, os clichês; dos efeitos cinematográficos, os defeitos televisivos; da liberação de costumes, a coisificação mercadológica. A fórmula antimágica da novela brasileira só retira e expropria, confisca o público, oprimido pelo custo de vida, sem pão nem circo (mal servido pelo cinema, traído pelo futebol, bombardeado pelo rádio) não tem muitas opções senão suportar o discurso, resistindo à saturação pelo esquecimento de sua criatividade, negada há décadas nas urnas, câmeras e microfones.” Ibid. p.26.

A população não quer ver, nem ouvir com olhos e ouvidos livres, mas tão somente ser vista, aparecer, fazer fama para deitar na cama do sub-sucesso fácil, talvez virar sub-super-star de uma hora para outra, trair sua condição colonial, enganando aos outros e, pior de tudo, a si mesmo. O brasileiro não quer ver mas ser visto. Nem escolher mas ser escolhido pelo sistema babilônico...<sup>286</sup>

Na esteira de uma crítica dos costumes e procurando tatear o amálgama da cultura brasileira, Sganzerla vê a produção de novelas no Brasil com ressalvas. Ainda que fosse “a única possibilidade de afirmação da nacionalidade”<sup>287</sup>, a novela, nos moldes em que está sendo realizada, não teria nenhuma outra contribuição a dar ao homem brasileiro:

A novela só copia, dilui, deforma e dificulta a relação do homem com seu consciente e inconsciente. A perda de tempo é imensa, se contarmos os períodos de tempo em que a idiotia se transforma em convencionalidade. Ela existe para fazer boi dormir (sic), enganar os otários e desviar a atenção do assunto principal: acesso ao próprio mercado por parte de outras artes industriais.<sup>288</sup>

A preocupação com o público espectador dos filmes brasileiros esteve sempre a permear a pauta discursiva de Rogério Sganzerla. Se nas décadas de 1960 e 1970 o cinema brasileiro, por assim dizer, debatia-se com os problemas circunscritos à sua estrutura para além das telas (produção, distribuição e exibição dos filmes feitos no país; concorrência com filmes estrangeiros; legislação que “protegesse” o cinema nacional, etc.), a década de 1980 apresentou, também, um novo componente a disputar, de forma mais acirrada, a atenção do público espectador: a televisão. Sganzerla não fugiu a esse debate e, em certo sentido, parecia antever o que ocorreria no cinema brasileiro a partir do final da década de 1990 e início do ano 2000: a instauração de uma simbiose imagética, mas nem sempre prolífica, entre o cinema brasileiro e a televisão. Rogério Sganzerla afirmava em meados da década de 1980:

O cinema brasileiro começou a imitar a televisão. Mas, antes de tudo, a televisão fez isso: é só ver as novelas. Todas foram feitas, não tenho dúvida, em cima do cinema brasileiro, principalmente da fase criativa dos anos 60 e com aqueles filmes que o público não entendia bem os diálogos e aprendeu a ouvir através da novela. A novela desenvolveu

---

<sup>286</sup> SGANZERLA, Rogério. Uma videologia da novela, a doença da nação. **Revista Cine Imaginário**, São Paulo, mai. p.26, 1988.

<sup>287</sup> Ibid., p.26.

<sup>288</sup> Ibid., p.26.

uma estética da conversa fiada, do cinema urbano, mas sem os conflitos que este tinha.<sup>289</sup>

Diante desse “retorno” de Sganzerla à crítica cinematográfica e, diante de algumas de suas produções das décadas de 1980 e 1990, procuraremos colocar em discussão a incursão mais objetiva de Sganzerla pelos trabalhos de algumas personalidades do mundo artístico. Num panteão artístico-cultural que açambarca de Noel Rosa a Jimi Hendrix, Oswald de Andrade a Orson Welles, entre outros, Sganzerla vai deslocar a sua cinematografia para uma outra direção, um outro sentido. Novas perspectivas estéticas e políticas estarão no horizonte cinematográfico de Sganzerla que, à luz da história, vai dar continuidade ao seu cinema.

---

<sup>289</sup> LEAL, Hermes Filho. Eu nunca pensei ser dono da verdade: entrevista com Rogério Sganzerla. **Revista de Cinema Cisco**, Goiânia, ano I, n.3, p.12, 1986.