

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N^o 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

BANDIDO(S): SOB A LUZ VERMELHA FÍLMICA DE
SGANZERLA

GILMAR ALEXANDRE DA SILVA

GILMAR ALEXANDRE DA SILVA

**BANDIDO(S): SOB A LUZ VERMELHA FÍLMICA DE
SGANZERLA**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Profa. Dra. Christina da Silva Roquette Lopreato.

UBERLÂNDIA
JULHO DE 2005

GILMAR ALEXANDRE DA SILVA

**BANDIDO(S): SOB A LUZ VERMELHA FÍLMICA DE
SGANZERLA**

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Christina da Silva Roquette Lopreato

Profa. Dra. Karla Adriana Martins Bessa

Profa. Dra. Jacy Alves de Seixas

SILVA, GILMAR ALEXANDRE DA, 1973.

Bandido(s): sob a luz vermelha fílmica de Sganzerla.
Gilmar Alexandre da Silva. - Uberlândia: 2005

82 fls.

Orientadora: Christina da Silva Roquette Lopreato

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de
Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia.

1. Cinema-História. 2. Cinema Brasileiro Marginal. 3. Brasil-
Ditadura Militar. 4. Rogério Sganzerla I. Lopreato, Christina da
Silva Roquette. II. Universidade Federal de Uberlândia –
Graduação em História. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia e ao Instituto de História pela oportunidade de realizar este curso.

À Christina da Silva Roquette Lopreato que incentivou, desde o primeiro instante, o meu caminhar nas sendas do Cinema e da História.

Agradeço aos colegas de curso que ingressaram pelo processo seletivo no ano de 2001 e que, até aqui, têm suportado as minhas discussões acerca da História.

Em especial, agradeço a Tadeu Pereira dos Santos pelas discussões travadas ao longo do curso e que são extremamente válidas para a minha formação intelectual.

Ao Sr. Ireno e D. Neusa pela paciência com os meninos. À minha mãe e irmã que, mesmo em Belo Horizonte, não deixaram de torcer pela conclusão deste trabalho.

Aos colegas do Museu do Índio: Eliane, Ana Maria, Maria Abadia, Josefina, Kênya, Alex, Renata Rastrelo, Raquel e Vanessa pela ajuda constante e ao João Batista, funcionário da Coordenação do Curso de História.

À Elem, pelo companheirismo.

A Deus, pela força sempre.

*Este trabalho é dedicado à Elem, Yan e Ygor: razões de toda essa
caminhada.*

A Manoel Alexandre da Silva, in memoriam.

RESUMO

A presente pesquisa destina-se a discutir, ancorada na relação Cinema/ História, os aspectos culturais, políticos, econômicos e sociais que perpassavam a sociedade brasileira no ano de 1968. Para tanto, a análise do filme *O Bandido da Luz Vermelha* (Brasil, 1968) do diretor Rogério Sganzerla tornou-se a pedra-de-toque para a apreensão das subjetividades próprias de sujeitos sociais que se viam “marginalizados” de uma sociedade comandada pelos ditames militares. Com efeito, o caminho traçado na pesquisa intenta também discutir a importância do Cinema e da Historiografia enquanto alicerces concretos para o entendimento dos processos históricos. Ademais, são abordadas as disputas internas no meio cinematográfico brasileiro e a correlação destas com o ambiente político do país em 1968. Desencanto, desesperança, desilusão com os rumos do país são sentimentos que estarão presentes durante o transcorrer da pesquisa que, para surpresa de muitos, não representa uma aceitação à claudicante realidade do ano de 1968; ao contrário, será neste espaço controverso e pouco amistoso que os sujeitos sociais vão agir, se rebelar, mostrar um outro Brasil, distante de ideologias políticas que deixam os indivíduos à margem das decisões políticas.

“Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do
mundo. *Ver com os olhos livres.*”
(Andrade, Oswald de. *Trechos escolhidos por Haroldo de
Campos*. Rio de Janeiro: AGIR, 1999, p.93)

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Capítulo I: Cinema, História e Historiografia no Século XX.....	12
2. Capítulo II: O Novo Cinema Brasileiro.....	29
2.1. Glauber Rocha: Muito Além do Olhar Fílmico.....	35
2.2. O Grito dos Excluídos: O Cinema Marginal que não se Marginaliza.....	42
2.3. Dom Quixote das Telas: Rogério Sganzerla.....	52
3. Capítulo III: Sob a Luz Vermelha Fílmica de Sganzerla o(s) Bandido(s) contra- ataca(m).....	57
Considerações Finais.....	78
Fontes.....	80
Referências Bibliográficas.....	82
Anexo – Letra de Música.....	85

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Glauber Rocha.....	35
Figura 2. Cartaz do filme Terra em Transe.....	39
Figura 3. Rogério Sganzerla.....	52
Figura 4. Cartaz do filme O Bandido da Luz Vermelha.....	57
Figura 5. Cena do filme <i>O Bandido da Luz Vermelha</i> interpretado pelo ator Paulo Vilaça	60

INTRODUÇÃO

Um trabalho historiográfico é sempre composto por nuances que revelam a metodologia utilizada e a responsabilidade do historiador. Neste sentido, a beleza da História pode revelar-se nas variadas possibilidades que ela nos apresenta para podermos tateá-la, sentir mais de perto o pulsar dos seus movimentos.

Uma Monografia circunscrita ao campo histórico explicita duas faces de uma mesma moeda: por um lado, somos impelidos à pesquisa e, com isso, ensejamos os primeiros passos na constituição de um trabalho mais autoral que, com efeito, é seguido por um prazer inigualável; por outro, ao utilizarmos o “recorte” e compreendermos a sua necessidade para o bom andamento da pesquisa em certo sentido, verificamos que não podemos fazer reflexões mais profundas devido às limitações impostas pelo próprio trabalho.

Tudo isso, entretanto, não retira a importância do trabalho e as suas implicações em termos históricos. É neste terreno que a pesquisa se ambienta e, em certo sentido, esprrai seus resultados, tentando apreender a relação Cinema/História.

O trabalho ora apresentado procura, dentro do possível, fazer um movimento que não fique extremamente preso às análises técnicas relativas ao Cinema, mas que não refutem também as inferências e conclusões produzidas pelos estudiosos da cinematografia. Dessa forma, o trabalho de mediação com as fontes e a bibliografia tornou-se fundamental.

A opção pela análise do longa-metragem *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, Brasil, 1968), no início de 2004 foi provocada, em grande medida, por uma discordância de minha parte com uma historiografia que via no fator político ligado diretamente a instituições e ideologias as explicações mais plausíveis para se entender o período em que os militares estiveram em poder do Brasil. Com efeito, mesmo sabendo da importância destes estudos para uma maior apreensão da história brasileira, optei por procurar o “não-visível”, como salienta Marc Ferro, dentro daquilo que já estava posto, a saber, numa historiografia que se diz compromissada com a História.

O diálogo com alguns autores, entre eles Marc Ferro, Fernão Ramos e Jean-Claude Bernardet compõe a espinha dorsal estrutural e analítica das discussões travadas ao longo do trabalho. Com Ferro, procurei apreender os elementos “contra-históricos” que

perpassam os longas-metragens e como esses últimos se relacionam com a História. Neste sentido, arte e técnica, teoria e prática caminham juntas nas análises realizadas.

Por outro lado, Ramos contribui decisivamente quando esboça um panorama extenso do cinema brasileiro ao longo do século XX. Com efeito, ao retratar o movimento cinematográfico brasileiro, Ramos não se furta em colocar em evidência as suas análises diante da filmografia por ele elencada ao longo dos seus estudos. Captar o processo analítico elaborado por Ramos foi fundamental para que fossem expostos pontos-de-vista e considerações que divergem dos posicionamentos do referido autor. Assim, os conflitos entre “cinema-novistas” e “marginais” explicitam a dimensão da controvertida relação política-estrutural que permeava o cinema brasileiro em 1968.

Finalmente, com Bernardet adentrei os aspectos roteirísticos, técnicos e lingüísticos que constituem o *Bandido da Luz Vermelha*. Alicerçado numa historiografia que analisa o processo político brasileiro no ano de 1968 e buscando compreender a tensão latente presente no *Bandido da Luz Vermelha*, aventurei-me na sinuosa trilha da observação histórica através do Cinema. Dessa forma, as assertivas de Bernardet acerca do “cinema de autor” revestem-se de significado no que tange às impressões do diretor/autor sobre a realidade que o circundava. Ficção e realidade se aproximam e nos faz sentir mais próximo do jogo artístico ensejado pelo cineasta diante da sua criação.

À luz dessas observações, a partir do título “*Bandido(s): Sob a Luz Vermelha Filmica de Sganzerla*” procuro compreender a(s) subjetividade(s) política(s) presente(s) em indivíduos que estavam definitivamente marginalizados de um tipo de estrutura sócio-política que se apresentava no país em 1968. Ademais, a alusão à *Luz Vermelha* não é fortuita: o sinal estava fechado para as liberdades, para as utopias, para as vivências e as esperanças de um “povo marcado, povo feliz”, como cantou o poeta.

Não obstante ser esse o mote da pesquisa, busco apreender o desenvolvimento da arte cinematográfica ao longo do século XX e as suas correlações com uma não menos tensa historiografia própria do século que passou. Dentro deste campo de análise, a historiografia tem papel preponderante para podermos auferir os caminhos trilhados pelo Cinema ao longo dos anos: sua utilização política, sua relação conflitante com a Indústria Cultural, seus dotes artísticos que nos revelam, muitas vezes, aquilo que escapa ao nosso olhar. Por seu turno, a historiografia também se vê no banco dos réus quando tem no Cinema uma testemunha ocular factível. Aqui, as relações se imbricam e se afastam, num bailado insinuante para a dança da História. É essa a conjuntura exposta no primeiro capítulo.

No capítulo seguinte, trago ao debate o contexto cinematográfico brasileiro que cercava o ano de 1968. Neste sentido, a datação do período adquire um movimento pendular que nos remete a duas correntes distintas na cinematografia brasileira na década de 1960: de um lado o Cinema Novo e de outro o Cinema “Marginal”. As concepções estéticas e o posicionamento político de ambas as vertentes são avaliadas no âmbito de um processo histórico conturbado, engendrado por um golpe político-militar que mudaria indistintamente os destinos do país.

Nas entranhas do processo cinematográfico brasileiro à época, Glauber Rocha, cineasta-exponente do Cinema Novo e Rogério Sganzerla, potencial “representante” do Cinema “Marginal”, travavam um duelo particular. Trilhando caminhos lingüísticos diferentes dentro do cinema brasileiro, ambos os cineastas são referenciais singulares para compreendermos a dimensão histórica do sujeito social e político brasileiro durante a ditadura militar, especificamente, no ano de 1968. É nesse ambiente de significações e sentidos que assentei no segundo capítulo, minha análise.

Finalmente, no terceiro capítulo debruicei-me sobre o filme de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*, para entendê-lo à luz do ano de 1968. Dessa maneira, os projetos políticos em jogo àquela altura dos acontecimentos, a saber, os grupos políticos de direita e de esquerda, são analisados para que possamos fazer um contraponto com aquilo que foi revelado ao longo da pesquisa: para além dos embates ideológicos, o ano de 1968 trouxe consigo a exacerbação das subjetividades dos indivíduos diante de uma sociedade envolvida num projeto de modernização.

Neste sentido, análise fílmica tornou-se um suporte profícuo para adentrarmos com mais confiança em ambientes pouco explorados que escapam a elucubrações maniqueístas ou a polarizações ideológicas. Diante desse quadro, a opção pela análise das imagens aliadas ao roteiro do filme intentam tornar mais inteligíveis as vicissitudes históricas que perpassam o longa-metragem. Assim, as ações de alguns personagens do filme são descritas sempre levando em consideração as implicações destas com o momento histórico em que foram produzidas. Nesse ínterim, os aspectos conotativos e metafóricos do filme ganham relevância tanto quanto a linguagem cinematográfica utilizada pelo autor. A trajetória do Bandido e os demais coadjuvantes são a pedra-de-toque para a realização da análise, tanto cinematográfica quanto histórica. Fazendo esse percurso, talvez seja possível entendermos um pouco mais as variantes sociais, políticas, econômicas e culturais do brasileiro ano de 1968.

CAPÍTULO I

1. Cinema, História & Historiografia no Século XX

Para se entender a importância do Cinema no tocante à análise histórica devemos levar em conta, num primeiro momento, todo o arquétipo cinematográfico que possibilitou ao Cinema ser entendido enquanto uma arte. Neste sentido, torna-se profícuo averiguar, historicamente, o surgimento do Cinema e algumas de suas implicações enquanto um processo criativo particular, diferenciado de outras formas artísticas como a música e o teatro.

Em finais do século XIX, precisamente em 28 de dezembro de 1895, na cidade de Paris, França, os irmãos Lumière protagonizavam a primeira experiência cinematográfica da história. A "realidade", em preto e branco, era transposta na tela com tamanho vigor que ilusão e verdade não podiam se distinguir. Segundo Ismail Xavier,

“O desenvolvimento do cinema como espetáculo dirigido para grandes massas estabeleceu determinadas condições e favoreceu a reiteração de certas características nos filmes. Estes se construíram em função de uma demanda social específica, onde os padrões de produção e consumo inscreviam-se numa tradição de cultura não erudita, com base em espetáculos populares de entretenimento e diversão, vindo a coexistir e, muitas vezes, substituir as atrações mais antigas como o circo, certas formas de teatro e o show de variedades.”¹

Uma arte que passava necessariamente pelo crivo da máquina (cinematógrafo²), indicava uma nítida faceta da atuação de uma classe social que se auto-afirmava a cada instante: a burguesia. No entender de Jean – Claude Bernardet,

“No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem (...). A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema.”³

¹ XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.26.

² O cinematógrafo era movido a manivela e utilizava negativos perfurados, substituindo a ação de várias máquinas fotográficas para registrar o movimento.

³ BERNARDET, Jean – Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.15.

Neste sonho em (re)produzir a “realidade” na tela, a burguesia tentou dominar totalmente a arte cinematográfica. Para tanto, a vertente industrial burguesa adotou o discurso que via no advento da técnica cinematográfica um sinônimo de progresso. Não é à toa que Ismail Xavier afirma que

*“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.”*⁴

Nesse ínterim, a conjuntura técnica–industrializante que se apresentava continha nas suas entrelinhas o germe de uma ruptura com a tradição. O passado representava o arcaico, um retrocesso na concepção daqueles que mantinham uma fé inabalável nos preceitos do progresso. Talvez aí resida parte da crítica perpetrada por Theodor W. Adorno e M. Horkheimer⁵ quando rotulam o cinema como um dos pilares da Indústria Cultural.⁶

A burguesia não desistiu dos seus projetos e, no bojo das transformações culturais que o cinema trazia, procurou valer-se dos seus ideais para açambarcar aos seus domínios toda a potencialidade da Sétima Arte. Ao longo dos anos, essa "dominação" se viu revertida quando da crítica cinematográfica à própria áurea da vida burguesa. Dessa forma, a expressão de Adorno e Horkheimer de que “(...) o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade”⁷ adquiriu um caráter de meia-verdade: se fora assim, nos primórdios da criação cinematográfica, hoje, a história nos permite outras interpretações dos caminhos pelos quais estão entranhados a capacidade artística e cultural do cinema.

No início do século XX ainda se acreditava na objetividade exercida pelo cinema, uma vez que o cinematógrafo, uma máquina, seria capaz de reproduzir a realidade em sua totalidade. Bernardet nos alerta que à época imaginava-se que “a mecânica elimina

⁴ XAVIER, 1978, **op. cit.**, p.33.

⁵ Cf. HORKHEIMER, M. & ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

⁶ Para uma melhor definição do conceito de Indústria Cultural discutido por Adorno, ver ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Os Pensadores).

⁷ HORKHEIMER; ADORNO, 1997, **op. cit.**, p.119.

a intervenção e assegura a objetividade. Portanto, sem intervenção, sem deformações, o cinema coloca na tela a própria realidade."⁸

Esse mecanicismo cinematográfico vai sendo desconstruído ao longo de todo o século XX. Com o avanço das técnicas de filmagens (planos, seqüências, ângulos, enquadramentos, etc.), e a diversidade estrutural das narrativas, criaram-se gêneros (policial, western, ficção científica, etc.) e desenvolveram-se correntes no campo do cinema (Realismo, Neo-Realismo, Expressionismo, Cinema Noir, Nouvelle Vague, etc.) que, sem dúvida, legaram ao cinema a originalidade que lhe é peculiar.

No entendimento de Jean-Claude Bernardet, essa característica "real" do cinema tinha como objetivo escamotear uma dominação proveniente de um grupo social (burguesia). Segundo o referido autor,

*"A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala."*⁹

A preocupação em se contar histórias tornou-se o *leitmotiv* para a composição de uma linguagem cinematográfica que surgiu, por volta de 1915, nos Estados Unidos. Com o advento da mobilidade da câmera e as disposições do enquadramento (panorâmica), essa linguagem adquiriu força e se configurou num estilo de se fazer cinema. Todo esse arcabouço fílmico desembocou na montagem, onde as imagens filmadas são colocadas em seqüência, ordenadas, editadas. Diante de todas essas etapas, Bernardet sepulta em definitivo a assertiva de que o cinema reproduziria a realidade objetivamente ao afirmar que

*"...a linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não (...). Portanto, um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real."*¹⁰

⁸ BERNARDET, 1980, **op. cit.**, p.16.

⁹ BERNARDET, 1980, **op. cit.**, p.20.

¹⁰ BERNARDET, 1980, **op. cit.**, p.37.

Com efeito, se não chega a representar a realidade em sua totalidade, o cinema se aproxima muito dessa condição, o que veremos mais adiante.

Na década de 1920, cineastas da então União Soviética já trabalhavam com um tipo de linguagem no cinema que, em grande medida, seria rechaçada pelo modelo de cinema norte-americano na década seguinte. A exacerbação da montagem ditou o processo criativo do cinema soviético fazendo surgir, da junção de duas imagens, uma terceira imagem inovadora. O cinema passou a ter o caráter de "produtor de idéias" baseado na tríade "tese, antítese e síntese"¹¹, sendo Sergei Eisenstein o ícone maior dos processos de montagem no cinema. Ainda em solo soviético, Dziga Vertov também tentou trilhar um novo caminho para a filmografia ao realizar montagens sobrepostas, extraíndo daí novas significações cinematográficas para as imagens.

Na Europa, nos anos de 1930, outras correntes do pensamento cinematográfico intentaram reproduzir com máxima precisão aspectos da realidade. O Expressionismo, dissolvido principalmente em solo alemão, trazia histórias fantásticas aliadas a imagens deformadas. Na França, a "Avant - Garde" (Vanguarda), voltou-se para o lado sentimental do indivíduo enquanto no México, Luís Buñuel dava as formas finais ao Surrealismo, numa crítica velada à sociedade burguesa através de imagens densas circunscritas ao campo cinematográfico (em Buñuel, o "real" fica restrito ao próprio cinema). Ademais, os filmes de Chaplin já conquistavam a Europa nesse período, fazendo o cinema "cair no gosto popular" e, com o fim da Primeira Grande Guerra, o cinema passou a ser visto como um potente veículo propagandístico, como atesta a utilização do cinema por parte dos nazistas para reafirmar os princípios do regime.

Mas é a partir de 1945, com o Neo-Realismo italiano, que as correntes cinematográficas adquirem uma nova força de afirmação. A Itália do Pós - Guerra (1939-1945) passou a ser retratada nas telas com toda a firmeza que a situação exigia. A narrativa glamourizada, voltada para "heróis e heroínas", cedeu lugar ao olhar crítico do cineasta diante de uma sociedade devastada por um conflito estúpido. Os estúdios cinematográficos são substituídos por "estúdios naturais" (ambientes urbanos e rurais). O cotidiano das pessoas tornara-se o alvo de análise do cineasta neo-realista que, mesmo encontrando muitas dificuldades, procurava adequar a linguagem do cinema às vivências dos indivíduos. Ainda que de vida curta, o Neo-Realismo italiano já apontava, àquela altura dos acontecimentos, uma tendência que se confirmaria ao longo dos

¹¹ BERNARDET, 1980, *op. cit.*, p.49.

demais anos: a constituição de uma produção crítica cinematográfica, em vários países, que se distanciaria em muitos aspectos das produções de Hollywood (Estados Unidos).

Com efeito, a produção cinematográfica francesa da segunda metade do século XX evidencia essa postura crítica dos cineastas ao atacar o cinema puramente "comercial" francês. Numa relação simbiótica, alguns críticos de cinema na França incomodados, em grande parte, com a cinematografia francesa à época, que privilegiava a narrativa clássica (histórias com início, meio e fim, linearmente), com temas previsíveis e desprovidos de questionamentos críticos passaram a produzir seus próprios filmes. Rotulado o movimento como Nouvelle Vague (Nova Onda), esses, outrora críticos de cinema, e agora cineastas, destilaram todo o seu potencial criativo contra os realizadores do chamado cinema "comercial".

À luz dessas considerações, faz-se necessário um esclarecimento. Tanto os diretores/autores do Neo-Realismo italiano quanto da Nouvelle Vague objetivavam chegar ao grande público das salas-de-cinema em seus países (salvaguardadas as poucas condições de reestruturação do cinema mundial após a Segunda Grande Guerra). Todavia, essa oposição ao aspecto "comercial" dos filmes diz respeito, sobretudo, às técnicas pouco sugestivas utilizadas por determinados diretores / autores que, valendo-se do domínio da linguagem cinematográfica, enredavam grandes platéias às salas-de-cinema. A crítica recaiu, justamente, sobre aquelas que se consideravam histórias desprovidas de senso crítico e que privilegiavam a figura de um personagem central em detrimento dos demais, alçando à tela a vitória do "Bem" contra o "Mal". Esse aspecto revela, em última instância, os anseios burgueses em espalhar, através do cinema, sua moral e os seus valores.

Esses cineastas críticos não levaram muito em conta a reação e a relação do público diante dos filmes "comerciais" pois estavam mais interessados em romper com uma linguagem cinematográfica pouco afeita à realidade existencial dos sujeitos sociais que os rodeavam. Em contrapartida, estes intelectuais do cinema perceberam o lugar social do qual estavam falando ao entenderem o cinema enquanto uma arte atrelada a processos industriais intrinsecamente relacionados à ordem burguesa e, com criatividade, procuraram "driblar" a investida moral do pensamento burguês.

Desta forma, fica um pouco mais claro o sutil processo dialético no qual inseriam-se filmes que, embora críticos dos vários meandros do capitalismo, valeram-se de mecanismos desse mesmo sistema para se fazerem comunicar com o grande público. A linguagem cinematográfica passou a ser a arma mais eficaz encontrada por esses

cineastas críticos que não se deixaram levar por histórias "românticas" que se afastavam do cotidiano das pessoas. A realidade, na ótica desses cineastas, não estava floreada apenas por jogos amorosos: o homem moderno volta-se também para o seu interior, quer entender o seu "estar" no mundo. Se o Neo-Realismo dos anos 30/40 mostrava uma Itália devastada pela Guerra, na França é a crise existencial do ser humano que caracterizou boa parte dos filmes da Nouvelle Vague. O cinema deixava de ser um mero "transmissor" de conceitos e passou a ser um questionador da realidade que se apresentava.

A História nos mostra que, com os avanços da técnica, o cinema vai desvelando diferentes experiências em vários países do mundo. Na União Soviética (URSS), com a derrocada do stalinismo, os filmes deixaram de focalizar o culto à personalidade e voltaram-se para questões sociais da população soviética. Nos países do Leste Europeu, sob a égide da URSS, a segunda metade do século XX viu nascer filmes que passaram a criticar a "mão-de-ferro" do Partido Comunista. Na Alemanha, no Senegal, em Cuba, no Brasil, as experiências cinematográficas tomaram novas e significativas direções. O cinema se afirmava, cada vez mais, como arte mutante, carregada de disputas e conflitos.

Como arma política, o cinema também se adequou a discursos e princípios. Ancorado na grande indústria hollywoodiana, o cinema norte-americano viu crescer, entre os anos de 1970 e 1990, a sua influência e a sua preponderância sobre a cinematografia mundial. Com efeito, a mensagem comunista deveria ser combatida a todo custo e o *american way of life* era a pedra-de-toque para solapar os anseios do pensamento político da esquerda em qualquer parte do planeta. A Guerra Fria tornou-se o espaço/tempo privilegiado para as disputas ideológicas e a indústria do cinema nos Estados Unidos assumiu com prontidão o seu posto no campo de batalha.

Desde o final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o cinema norte - americano já espalhava os seus tentáculos pelo mundo afora. As grandes companhias cinematográficas (Metro, Warner, Paramount, Fox, etc.), exportavam os seus filmes a "toque-de-caixa", principalmente para os países do chamado Terceiro Mundo. No plano interno, a instituição dos estúdios de Hollywood, Califórnia, a partir de 1912, evidenciou essa centralização cinematográfica em solo estadunidense. Segundo Maria Rita Kehl,

“(...) O cinema está para a cultura americana como a Igreja Católica está para os italianos. Tem uma função civilizatória: narrar e atualizar o mito da América para os americanos, estabelecer uma ética, uma linguagem, uma geografia imaginária; e uma função expansionista: situar a América numa posição de destaque junto ao resto do mundo, alargar fronteiras culturais.”¹²

Nos bastidores do sistema capitalista, o fortalecimento da Indústria do Cinema estava inserido num projeto contínuo que sempre procurou reforçar a ideologia do próprio sistema. No limiar da Guerra Fria, uma parcela significativa do cinema produzido nos Estados Unidos abraçou os princípios capitalistas, refletindo-os nos filmes. A utilização do cinema tornava a Guerra muito mais "quente" do que "fria".

Através da película criavam-se expectativas e constituíam-se mitos. O mito da inteligência e eficácia no serviço secreto internacional (leia-se anti-comunista), coube à série de filmes ingleses do agente britânico 007, ou *James Bond*¹³. Lançado a situações imprevisíveis, *Bond* articulava maneiras inacreditáveis para vencer os obstáculos e sair-se vitorioso. Enquanto um espião, *Bond* sabia que o inimigo vestia "vermelho" e deveria ser extirpado da sociedade para o bem de todos. A alusão ao comunismo, longe de ser apenas uma coincidência, revela a mensagem subjacente presente nas aventuras de *Bond*: com astúcia e perspicácia pode-se derrotar o inimigo comunista.

Outro mito, o do "herói americano" foi arquitetado para se evidenciar o "altruísmo" norte-americano. Símbolo dessa mitologia podemos citar os filmes de *Rambo*¹⁴, herói de guerra interpretado pelo ator Sylvester Stallone. Com sua coragem e destemor, *Rambo* vai onde a Guerra está, enfrenta o inimigo (comunista novamente), e salva os seus compatriotas das garras da "barbárie". O "herói" é o reflexo mais evidente da dicotomia do Capitalismo (EUA) contra o Socialismo (URSS), no cinema produzido nos Estados

¹² KEHL, Maria Rita. Cinema e imaginário. IN: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, p.107.

¹³ James Bond é um personagem criado pelo diretor Ian Fleming na década de 1960 que originou a série 007. Já foram realizados vinte filmes. O último foi realizado em 2002, com a seguinte Ficha Técnica: **007 – Um Novo Dia Para Morrer**. Título Original: Die Another Day. Direção: Lee Tamahori; Elenco: Pierce Brosnan, Halle Berry, Rosamund Pike, Rick Yune, Will Yun Lee; Produção: Bárbara Broccoli; Roteiro: Neal Purvis, Robert Wade; Fotografia: David Tattersall; Trilha Sonora: David Arnold, Madonna; Duração: 132 min.; Ano/País: 2002/EUA-Reino Unido; Gênero: Ação; Cor: Cor; Distribuição: 20th Century Fox.

¹⁴ O primeiro filme da série Rambo foi produzido em 1982, de um total de três longas-metragens já realizados. O último, Rambo III foi realizado em 1988 com a seguinte Ficha Técnica: **Rambo III**. Título Original: Rambo III; Direção: Peter MacDonald; Elenco: Sylvester Stallone, Richard Crenna, Marc de Jonge, Randy Raney; Produção: Buzz Feitshans, Mario Kassar; Roteiro: David Morrell, Sylvester Stallone; Fotografia: John Stainer; Trilha Sonora: Jerry Goldsmith; Duração: 101 min.; Ano/País: 1988/EUA; Gênero: Ação; Cor: Cor; Distribuição: Carolco Pictures Inc.

Unidos. A expressão "fazer a América" já não cabia mais ao projeto norte-americano que buscava controlar os rumos das sociedades mundiais: agora, era preciso avançar, ir a todas as partes do globo, em uma palavra "fazer o mundo".

Todo esse arcabouço simbólico perpetrado pelo cinema norte-americano também encontrou opositores. Mesmo nos Estados Unidos, o Cinema Noir, de influência francesa, encontrou espaço para interagir com o público. Com tramas que tinham no crime a matriz para o desenrolar das histórias, o Cinema Noir exacerbou a temática do suspense nas telas de cinema. Entre os anos de 1940 e 1960, o Cinema Noir disputou a atenção das platéias com as produções hollywoodianas. Não obstante, essa oposição Noir ao cinema feito por Hollywood esbarrou, quase sempre, em obstáculos políticos-econômicos que dificultaram a produção e a distribuição desses filmes mais críticos. Entretanto, em muitos casos, essa dificuldade imposta, principalmente, para as suas produções fez com que os diretores/autores encontrassem maneiras de levar ao público um cinema diferenciado. Essa tendência em encontrar brechas para enfrentar as grandes indústrias perpassou as fronteiras geográficas, explicitando as potencialidades e as peculiaridades do cinema em diferentes paragens.

É interessante percebermos como as relações sócio-culturais que envolvem a produção cinematográfica evidenciam anseios políticos que, para além do campo do cinema, revelam algo maior, quais sejam, as contradições e os conflitos presentes na História. Se há um ponto de convergência entre esses filmes críticos ele se dá, fundamentalmente, numa negação ao *"sistema cinematográfico dominante, como forma de produção, como temática, como linguagem, como relacionamento com o público."*¹⁵ Sobrevivendo às crises, esse cinema continua ativo, mesmo tendo entrado em confronto, no final do século XX e início do século XXI, com produções cinematográficas alicerçadas, no campo financeiro, em cifras milionárias e no campo estético, nos "efeitos especiais" oriundos dos avanços tecnológicos. Em última instância, desde a sua criação até os dias atuais, o cinema passou por transformações constantes que lhe conferem sentido enquanto uma forma artística que também traz em seu germe elementos de entretenimento.

Toda essa rápida abordagem concernente à consolidação da indústria cinematográfica nos espaços culturais e sociais procura esclarecer a relação existente entre a Sétima Arte e a História. Ao nos reportarmos às mudanças estruturais que

¹⁵ BERNARDET, 1980. **op. cit.**, p.58.

envolveram o campo historiográfico desde o início do século XIX, percebemos os sinuosos aspectos de mudança nas formas em se analisar a História. O próprio desenvolver da disciplina histórica engendra disputas que, em certos aspectos, nos remetem à conjuntura cinematográfica. Essa aproximação entre História e Cinema não confunde, a rigor, o objeto de análise (o filme) e o seu espaço de atuação (o cinema), com preceitos científicos que instituem em definitivo a História ou com delineamentos artísticos que perpassam a historiografia. Ao contrário, os parâmetros que constituem a ciência histórica e a arte historiográfica trabalham a favor do entendimento da singularidade dos objetos analisados, no nosso caso, os filmes e o cinema.

O alargar das fronteiras historiográficas no início do século XX teve como eixo norteador a crítica à uma história positivista que se considerava objetiva em suas proposições. Uma história efetivamente voltada ao factual, desprovida de crítica e voltada quase que exclusivamente aos "feitos dos grandes homens", estabelecendo nas instituições políticas o objeto, quase que exclusivo, na maneira em se escrever a História. Com efeito, os historiadores franceses Lucien Febvre e Marc Bloch procuraram romper com essa noção de História legalista advinda do século XIX, propondo novas possibilidades de análise histórica. A noção de "documento" passou a ser redimensionada na leitura dos precursores da Escola dos Annales.¹⁶ Na opinião de Jacques Le Goff,

*"A História Nova ampliou o campo do 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."*¹⁷

Às novas possibilidades de utilização dos documentos propostas por Bloch e Febvre irão se somar outros conceitos que investirão a História de novas leituras. Ademais, a noção de "mentalidades" proposta de alguma maneira por Febvre e Bloch será

¹⁶ 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*. Para maiores 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.

¹⁷ LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.28-29.

revigorada pelos historiadores franceses a partir da década de 1970, suscitando diversas polêmicas no meio acadêmico acerca das possibilidades em se entender a História.

Todas essas inserções dos historiadores franceses pelos meandros da metodologia histórica ecoam ainda com força nas formas de apreensão da História. Mas não só os adeptos dos Annales trouxeram novidades ao campo histórico: novas abordagens foram proferidas, ao longo do século XX por diferentes correntes historiográficas.

Enveredando por preceitos marxistas, a História Social advinda da Inglaterra a partir da década de 1950 contribuiu sobremaneira para as discussões em torno da apreensão histórica. Tendo à frente Eric Hobsbawn, Edward P. Thompson, Christopher Hill, entre outros, essa corrente historiográfica inglesa divergiu das concepções oriundas dos Annales. Se Hobsbawn se debruçou em larga escala pelas estruturas econômicas e sociais inerentes à História, Thompson, sem deixar de lado o aspecto social, viu nas relações culturais importantes elementos que investiram a História de inteligibilidade. Não obstante a queda do comunismo no final do século XX, na Europa, essa prerrogativa histórica serviu menos para legitimar a vitória de um sistema, o capitalismo, do que para suscitar novos questionamentos apontados pela própria História.

Mas talvez seja no campo do político que a historiografia tenha avançado mais, na medida em que esse político não se restringe tão somente aos aspectos institucionais, a questões do Estado, à determinação de grupos políticos ou a ideologias firmes em propósitos revolucionários. Não. O político, agora, vai além, busca apreender os sentimentos, as paixões, os desejos e anseios das pessoas, em uma palavra, a subjetividade presente nos indivíduos. Talvez aí se encontre o filão necessário para o aprofundamento da análise histórica, deixando de lado querelas metodológicas que tornam "abstrato" o sujeito social. São nas práticas políticas do cotidiano, nas suas mais variadas manifestações, que se dimensiona o papel e o posicionamento do historiador. Não se trata de "psicologizar" a História ou historicizar a Antropologia objetivando estar na "crista-da-onda" historiográfica, fazer parte da "última moda" nos debates historiográficos. Pelo contrário, esse viés político mais abrangente do sujeito social, por vezes, escapa ao olhar do historiador preocupado apenas em "descrever os fatos". Segundo Vavy Pacheco Borges,

*"A noção de político se amplia e passa a incluir o comportamento dos cidadãos diante da política, a evolução de suas atitudes ao tomarem posição, deliberada e conscientemente, para intervir nas áreas em que se decidem seus destino."*¹⁸

Não se trata, também, de nos arraigarmos em preceitos da Micro-História (sem negarmos, entretanto, a importância desta), mas, de outra maneira, adentrarmos em particularidades humanas, políticas e sociais que, de fato, compõem a História. Em nosso caso, torna-se relevante a afirmação de Borges de que *" a historiografia brasileira deve ser vista (...) sem interpretações mecânicas de 'dependência'"*¹⁹ com a historiografia européia.

À luz dessas considerações, a História ganha corpo e sentido. A tentativa esboçada com a Escola dos Annales de uma "História total" poderia encontrar respaldo se, ironicamente, pudéssemos reunir as tendências das diferentes correntes historiográficas num único todo. Sendo impossível essa empreitada, fica claro que as particularidades destes escritos historiográficos contribuem para uma melhor apreensão do movimento histórico. Mesmo as teorias críticas da História (vide os trabalhos de Hayden V. White²⁰) acabam reativando debates, extremamente importantes, no tocante às formas de se escrever a História.

Para além dessa estrutura conjuntural exposta acima, há ainda os estudos relativos à História Cultural que, ultimamente, tem abarcado diferentes pontos-de-vista historiográficos dentro de um mesmo espaço analítico. É o caso, por exemplo, dos estudos culturais realizados pelos historiadores Carlo Ginzburg, E.P. Thompson e Roger Chartier. O historiador Ronaldo Vainfas, fazendo um análise dessa temática acredita que

"(...) o grande refúgio da história das mentalidades foi, contudo o da chamada história cultural, refúgio este sim mais consistente, posto que, em suas principais versões, procurou defender a legitimidade do estudo do 'mental' sem abrir mão da própria

¹⁸ BORGES, Vavy Pacheco. História e política: laços permanentes. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v.12, n.23/24, p.7-18, set.1991/ago.1992.

¹⁹ BORGES, set.1991/ago.1992, **op.cit.** p.8.

²⁰ Cf. WHITE, Hayden V. **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1995.

história como disciplina ou ciência específica (...) e buscando corrigir as imprecisões teóricas que marcaram a corrente das mentalidades dos anos 70. ”²¹

Em outras palavras, abrem-se possibilidades para novas abordagens históricas no esteio dos estudos culturais que, mesmo sofrendo críticas, têm-se revelado profícuos quanto à compreensão histórica dos aspectos que compõem e determinam a vida em sociedade.

É nesse élan de interpretações históricas, em linhas gerais, que caminhou a historiografia ocidental ao longo do século XX. Os pressupostos analíticos que desde o início do referido século, a saber, com os escritos de Marc Bloch, renovaram-se e ampliaram-se fazendo parte de um *corpus* maior que têm feito afirmar-se a ciência histórica. Neste "breve século XX"²², Cinema e História se entrecruzaram, passaram por turbulências e transformações constituindo uma relação simbiótica, de difícil maturação, fazendo-nos trilhar novos caminhos, buscar o não-dito através da reflexão. A historiografia não tem se furtado a essa empreitada.

A relação Cinema/História tem sido objeto de estudo, há algum tempo, de análises e debates no campo da historiografia. A análise da História *do* Cinema e a análise da História *no* Cinema tem revelado a dificuldade em se encontrar uma narrativa capaz de esclarecer ao leigo quanto às potencialidades de ambas as vertentes. Se, no primeiro caso (filmes históricos), o objetivo é retratar através da película uma determinada visão da História calcada, no mais das vezes, em correntes historiográficas desprovidas de rigor crítico, no segundo caso a observação pautar-se-á pela realização de filmes que, articulando História e Ficção interagem com o seu tempo, externando posicionamentos sobre o passado, o presente e o futuro que escapam a visões herméticas do processo histórico. Em outras palavras, os ditos "filmes históricos" têm em seu germe, quase sempre, a ratificação de um discurso que se quer dominante aliado a uma historiografia positivista. Segundo o historiador Marc Ferro,

"Assim apreendido, o filme histórico pouco difere das outras formas de discurso sobre a história: romance histórico, trabalhos acadêmicos, etc. (...) Com certeza, esses filmes

²¹ VAINFAS, Ronaldo & CARDOSO, Ciro Flamarion (Orgs.). História das Mentalidades e História Cultural. IN: _____. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p.148.

²² Cf. HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

contribuem para a inteligibilidade dos fenômenos históricos e para a difusão dos conhecimentos sobre a História, possuindo uma virtude pedagógica. Mas pouco intervêm como contribuição científica do cinema para a inteligibilidade dos fenômenos históricos."²³

Paradoxalmente aos seus objetivos, esses filmes são tidos como referenciais para uma crítica mais contundente daquilo que se entende por História, ficando os aspectos propriamente cinematográficos (montagem, narrativa, execução de planos, etc.) como um pano-de-fundo do processo analítico.

Na contramão dessa concepção, a relevância do cinema para a apreensão histórica envolve todo um processo de composição das estruturas cinematográficas em conjunto à análise de uma historiografia de cunho mais crítico. Com efeito, tais filmes exercem um papel social que não se limita à mera fruição do arquétipo cinematográfico, ficando o entretenimento aliado a posições políticas explicitadas pelas lentes do cineasta. Walter Benjamin nos mostra que *"quanto mais se reduz a significação social do cinema de uma arte, maior fica a distância, no público, entre atitude de fruição e a atitude crítica (...)"*.²⁴ São filmes que se situam contra as concepções do pensamento dominante. Ainda segundo Ferro, esses filmes são

"Aqueles que, ao mesmo tempo, procedem a uma análise original do funcionamento social e histórico, independentemente de qualquer relação de dependência, e que, simultaneamente, utilizam meios propriamente cinematográficos para expressá-la (...)".²⁵

Num primeiro momento, faz-se necessária essa distinção categórica entre os filmes para um melhor mapeamento dos preceitos que cercam a relação Cinema/História. Nesse ínterim, não se pode perder de vista as implicações desta relação para o entendimento da temporalidade histórica. A produção de um filme pode ter como eixo temático aspectos relativos ao presente, ao período de tempo em que está sendo realizado. Ativando elementos contemporâneos à sua realização, um filme que volta-se para o presente procura, constantemente, ser fidedigno à "realidade" que o cerca

²³ FERRO, Marc. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.64.

²⁴ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1989 p.187-188.

²⁵ FERRO, 1989, **op. cit.**, p.66.

resguardadas as opções estilísticas e estéticas de cada cineasta. Neste sentido, essa "realidade" pode voltar-se tanto para o escopo estritamente técnico (a produção do filme com recursos técnicos de última geração) ou ao "radiografar" de uma dada situação do corpo social (a análise de questões que estão no cerne da composição de uma sociedade: a violência, o banditismo, as paixões, as políticas governamentais, etc.).

Por outro lado, a temporalidade de um filme também pode distanciá-lo do período em que o mesmo foi produzido, na medida em que o seu roteiro seja baseado em temáticas que nos remetam ao passado. Aqui, os laços com a História começam a se solidificar, uma vez que a relação passado/presente adquire ritmo e ressonância com a relação Cinema/História. Ferro observa que *"um filme sobre o presente pode analisar melhor o passado do que uma obra dita histórica."*²⁶

A afirmação do referido historiador francês contribui para pensarmos as permanências e discontinuidades que se apresentam à História. Tomando como mote as vicissitudes inerentes ao Cinema, podemos perceber uma estrutura interna impregnada ao filme que faz uma mediação própria entre o passado e o presente. Desta forma, um filme sobre o presente pode trazer traços do passado na medida em que *"a compreensão do passado e a interrogação do presente participam de uma mesma empreitada intelectual"*.²⁷ Como escrevera Marc Bloch, *"a ignorância do passado não se limita a prejudicar a compreensão do presente; compromete, no presente, a própria ação."*²⁸

À luz dessas considerações percebemos que o filme, enquanto uma fonte, um documento a ser analisado para a compreensão de uma realidade histórica, adquire movimento próprio por ter a capacidade de transitar entre estratos temporais que não se prendem ao momento de sua produção. Mesmo se levarmos em consideração o posicionamento político do cineasta no momento da produção e considerando o caráter ficcional que a obra possa ter, a imposição das imagens aliada ao roteiro carrega de força textual o elemento fílmico. Com certeza, outros documentos (jornais, revistas, fotografias, etc.) também podem nos remeter a uma melhor apreensão dos processos históricos, cada um com sua peculiaridade e importância. Todavia, a complexidade dos elementos que compõem um filme agem sobre um dado inacabado, uma inesgotável

²⁶ FERRO, 1989, **op. cit.** p.66.

²⁷ ROSANVALLON, Pierre. Por uma história conceitual do político. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v.15, n.30, p.19, 1995.

²⁸ BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001, p.63.

possibilidade de análise e estudo. Um "vestígio" muito mais concreto do que poderia supor Marc Bloch.

A julgarmos pela sua importância enquanto um documento, o filme está para a História assim como o historiador crítico do século XX está para os escritos históricos positivistas do século XIX. Colocando-se em posição de criticar a História, os filmes tornam-se o "calcanhar-de-Aquiles" daquilo que não se quer revelar. Marc Ferro observa que

*"(...) existem filmes onde a vontade explícita de revelar o funcionamento oculto de uma sociedade - os aspectos visíveis constituem elementos da história tradicional - leva à realização de uma obra de contra-história que insurge contra si todos os sistemas institucionais, organizações políticas e sindicais, ligas de moral, imprensa de opinião, etc."*²⁹

Enquanto uma "contra-História", o filme reveste-se de uma independência que deveria perpassar, obrigatoriamente, desde o financiamento da obra até a concepção final do autor. Nem sempre é assim (o que não invalida a caracterização de "contra-História" legada aos filmes que não se enquadram nessa exigência). Isso fica mais claro quando analisamos filmes que mesmo sendo financiados pelo Estado, se colocam em oposição a este criticando suas ações vorazmente. Nesse sentido, a crítica filmica busca superar as barreiras impostas por uma estrutura financeira hegemônica (a resistência aos ditames capitalistas nasce no seio do próprio capitalismo).

Para além dessas assertivas, o papel do historiador torna-se crucial para a compreensão e a divulgação dessa "contra-História", cabendo-lhe apontar os aspectos que fazem silenciar uma "contra-História" que está posta em marcha em arquivos, bibliotecas ou cineclubes. Para Ferro, *"de fato, a sociedade freqüentemente impõe silêncios à História; e esses silêncios são tão História quanto a História."*³⁰

Não se deve, contudo, revestir o historiador de uma "capacidade redentora", de um ideal de heroísmo que, com certeza, não lhe diz respeito; ao contrário, o ofício do historiador leva-o a infiltrar-se nas fissuras deixadas pela História tradicional, trabalhando muitas vezes em silêncio, como um intruso em meio ao discurso oficial e aos anseios dos vencedores. Ferro é enfático ao afirmar que

²⁹ FERRO, 1989, **op. cit.** p.02.

³⁰ FERRO, 1989, **op. cit.** p.02.

*"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."*³¹

Revelar uma "realidade não-visível." O que parece ser um paradoxo num primeiro momento, transforma-se na força de um discurso posteriormente: o filme carrega em si realidades "não-visíveis". Para o cineasta francês Jean-Luc Godard,

*"Existem dois níveis de leitura de um filme: o visível e o invisível. O que você coloca diante da câmera é o visível. E, se houver apenas isso, é um telefilme o que você faz. Os verdadeiros filmes, para mim, são aqueles em que existe uma espécie de invisível, que só pode ser visto através daquele visível e unicamente porque ele é agenciado ou orientado assim."*³²

Ficção e realidade transformadas numa "contra-História" que teima em não ser silenciada. É importante observarmos que, se Ferro atenta para a relevância das imagens como um estratagema necessário à composição dos filmes "contra-históricos", o som e o roteiro destes filmes engendram, mais adiante, uma tríade estrutural que dá vazão à proposta cinematográfico-histórica. Assim, não apenas os "filmes históricos" são capazes de movimentar a análise histórica. De outro modo, filmes que não se pretendem "históricos" podem ser muito mais importantes historicamente, ao explicitarem o "não-visível", ao se distanciarem do discurso dominante e trazerem em seu interior outras visões de História.

Essa relação conjuntural imbrica-se cada vez mais quando a historiografia passa a se debruçar sobre essa temática. Saindo, em certo sentido, do campo estritamente artístico, o cinema interage com as esferas da sociedade de diferentes maneiras. Filmes com propostas políticas podem refletir aspectos sócio-culturais; comédias trazem embutidas em seus roteiros sarcásticas críticas ao *status quo* de determinada classe, grupo ou instituição social; filmes de ficção científica conseguem trazer ao público angústias e conflitos pessoais que perpassam a vida das pessoas. O cinema, de alguma maneira,

³¹ FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p.76-77.

³² GODARD, Jean-Luc. Lições de Cinema: Perversões do Autor. **Jornal Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 dez. 2004 Caderno Mais!, p.04.

acaba ensejando, dentro dos seus limites, o repensar de valores e conceitos dentro de uma sociedade. A História não se aparta destas transformações sendo, antes de tudo, integrante desse processo de diversidade social. A rigor, o filme materializa-se dentro da representação que cada espectador lhe confere. Esse instante de reflexão e entretenimento vai além das paredes das salas-de-cinema. Benjamin observa que

*"(...) o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade."*³³

É esse aspecto catártico do cinema que reverbera em produções filmicas que estão muitas vezes à frente da nossa percepção. Bons filmes não se prendem a rotulações totalizadoras. No Brasil, na década de 1960, um movimento cinematográfico intentou quebrar as amarras estilísticas e estéticas que, até então, perpassavam o cinema nacional. O Cinema Novo e o seu oposto, o Cinema Marginal, iriam modificar, definitivamente, o panorama do cinema brasileiro na segunda metade do século XX.

³³ BENJAMIN, 1989, **op. cit.**, p.189.

CAPÍTULO II

2. O Novo Cinema Brasileiro

Dentro do que foi exposto até aqui, não podemos analisar qualquer filme realizado no Brasil, a partir da segunda metade do século vinte, sem avaliarmos detidamente um movimento ímpar na história do cinema brasileiro: o Cinema Novo. Com articulação e definição de ações, o Cinema Novo redimensionou o papel da indústria cinematográfica brasileira, rompendo amarras no campo estético, ousando ser do povo e para o povo no campo intelectual. Em 1955, com o filme *Rio 40 Graus* de Nélson Pereira dos Santos, começou a ser gestado algo novo nas salas de cinema do país. Adotando uma postura agressiva diante do espectador, o filme de Nélson Pereira evidenciava, com sutileza, as mazelas presentes no seio da sociedade carioca naquele contexto histórico: a favelização de boa parte da capital federal; os interesses escusos da pequena burguesia; a oposição povo-burguesia que será extremada com a política desenvolvimentista colocada em prática pelo Presidente Juscelino Kubistcheck (1956-1961) caracterizando boa parte dos longas-metragens da primeira fase do Cinema Novo. Conforme ressalta Fernão Ramos,

*"O filme é a exaltação e o deslumbramento de uma imagem ainda desconhecida e que fascinará de forma intensa mais de uma geração de cineastas brasileiros. É neste sentido (e também quanto à disposição narrativa não linear) que esse filme pode ser visto como precursor e inspirador do que mais tarde viria a ser o Cinema Novo."*³⁴

É bom lembrar que o germe do Cinema Novo esteve vinculado aos Estados da Bahia e do Rio de Janeiro. O Estado de São Paulo, particularmente a sua capital, São Paulo, não coadunou com os propósitos do Cinema Novo tanto em termos de produção de longas-metragens quanto em relação à aceitação dos ideais promovidos pelos cinema-novistas num primeiro instante, apesar de toda a influência que carregava no campo cultural brasileiro. Todavia, a exceção ficou por conta do filme *O Cangaceiro*, filme de Lima Barreto produzido em São Paulo no ano de 1953.

A documentação pesquisada tem revelado uma divisão (ouso dizer, didática) para todo o período em que os preceitos do Cinema Novo estiveram ativos. Na avaliação de

³⁴ RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990, p.306.

alguns estudiosos do cinema brasileiro, entre eles Jean-Claude Bernardet e Fernão Ramos, o Cinema Novo se dividiu em três fases distintas: A) De 1960 a 1964: produção de filmes voltados para a temática rural, sendo a região Nordeste do Brasil e suas mazelas sociais (violência, fome, miséria, “alienação religiosa”, etc.) a pedra-de-toque para as análises dos cineastas; B) De 1964 a 1968: agora, os longas-metragens procuravam refletir acerca da política desenvolvimentista e do jogo de poder imposto pelo Governo Militar; C) De 1968 a 1972: finalmente, o Cinema Novo parece ter-se imbricado mais por outros aspectos da cultura popular ao flertar e influenciar o Tropicalismo e reviver, em alguns instantes, os princípios gerados no seio do Modernismo brasileiro em 1922 (a antropofagia, a valorização do nacional em detrimento do estrangeiro, etc.). A meu ver, essa separação do Cinema Novo em fases pode ser útil para aqueles que se iniciam nos estudos do legado cinema-novista para a cinematografia brasileira. Todavia, esse didatismo tolhe a análise de outras produções brasileiras surgidas em concomitância com o Cinema Novo ao demarcar um território de atuação para alguns cineastas simpáticos ao movimento. Com efeito, em 1962 Glauber Rocha ratificava esse posicionamento ao apontar uma divisão entre os cineastas brasileiros. Com uma postura mais crítica quanto à produção dos filmes, Glauber colocava de um lado

*"Anselmo Duarte, Carlos Coimbra, Rubem Biáfora, Lima Barreto, Roberto Farias (...) verdadeiramente preocupados com um cinema espetáculo que dê dinheiro e tire prêmios e, de outro, preocupados com um cinema que exprima a transformação da nossa sociedade, comunicando e processando esta transformação (...) Rui Guerra, Miguel Torres, Alex Viany, Paulo Sarraceni, Nélon Pereira dos Santos e o grupo de Cinco Vezes Favela."*³⁵

Devo alertar que o próprio Glauber se incluía neste segundo grupo, preocupado com a “transformação da sociedade”. Ademais, o aspecto cronológico imposto pela divisão das fases deixa de fora, por exemplo, *Rio 40 Graus* (1955) de Nélon Pereira dos Santos e o documentário *Arraial do Cabo* (1959) de Paulo Sarraceni, considerados precursores do Cinema Novo.

Em lugar do riso fácil proposto pela Chanchada, exaltava-se agora a reflexão e, se no espectro chanchadesco a metáfora de cunho crítico-social poderia passar

³⁵ RAMOS, 1990, **op. cit.**, p.335.

despercebida, o Cinema Novo propunha o inverso ao fazer da metáfora um recurso eloqüente e provocador no tocante à estrutura político-econômico-social que permeava o país. Glauber Rocha, cineasta expoente do movimento cinema-novista já indicava o caminho a ser seguido pelos demais cineastas:

"O movimento tinha o objetivo econômico-político-cultural integrado. Este projeto gera uma ideologia política através do produto que é feito, pois queríamos fazer filmes que tivessem como objetivo a realidade brasileira, dentro de uma perspectiva revolucionária (...)." ³⁶

Mas o Cinema Novo foi além da disputa que intentava obter espaço no cenário cinematográfico brasileiro. Os cinema-novistas colocavam-se na condição de vanguardistas na medida em que tentavam levar às "massas" afeitas às salas de cinema uma conscientização da real situação vivenciada por diversas camadas da sociedade brasileira. É nesse sentido que os longas-metragens vão abordar diferentes temas, mas todos, em algum instante da sua criação, produção ou execução estão interligados por um fio condutor denso e, porque não dizer, moral no que concerne à realidade do país. Com a "Estética da Fome"³⁷, Glauber colocou em aberto o campo de atuação política do Cinema Novo. Alertando para os malefícios da relação colonizador/colonizado, Glauber procurou externar a miserabilidade do colonizado e suas conseqüências para uma sociedade subdesenvolvida, a ser superada apenas por uma violência revolucionária calcada no amor enquanto um ato de transformação social. A conscientização proposta pelos cinema-novistas encontrara na "Estética da Fome" o esteio necessário para a sua articulação.

Enveredando pela influência do Neo-Realismo italiano num primeiro instante, o Cinema Novo revelou facetas que constituíram todo o arcabouço estético de uma parcela considerável de diretores e roteiristas de cinema. Paradoxalmente, na estratégia do Cinema Novo, o caráter humanitário do Neo-Realismo italiano coadunaria com a idéia de uma cultura nacional, renegando o colonialismo no cinema brasileiro de forma objetiva: enfrentando o domínio maciço exercido pelas produções estrangeiras no

³⁶ BERNARDET, Jean-Claude & GOMES, Paulo Emilio Salles (Orgs.). **Glauber Rocha**. São Paulo: Paz e Terra. 1977, p.11.

³⁷ Tese apresentada por Glauber Rocha durante as discussões em torno do Cinema Novo por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino Americano em Gênova, Itália, em janeiro de 1965.

mercado cinematográfico nacional. Se a Vera Cruz³⁸ não mais conseguia responder aos anseios dos cineastas, fazia-se necessária uma reestruturação completa na roupagem, tanto das películas quanto das formas de financiamento e produção por parte dos autores. O momento mostrou-se propício para se forjar um cinema que fugisse aos padrões estabelecidos por Hollywood. Emergindo em fins da década de 1950 e a reboque de um projeto capitalista-desenvolvimentista capitaneado por uma parcela de políticos do país, o Cinema Novo atrelou-se, em certa medida, ao industrialismo como uma alternativa para se atingir o grande público. Em 1965, o cinema-novista Cacá Diegues já afirmava que "o encontro do cinema com a cultura nacional surge por uma questão de oportunismo histórico, filho da sociedade industrial; o cinema brasileiro atrai no momento alguns setores da nascente burguesia industrial"³⁹, evidenciando, dessa forma, o caminho trilhado pelos cinema-novistas no que diz respeito ao investimento de capital público e/ou privado na produção cinematográfica. Neste sentido, o nacionalismo ensejado pelos cinema-novistas ancorava-se na liberdade de criação, na tenacidade da crítica social, na potencialidade da imagem-palavra, na poesia presente nos diálogos dos atores. Um "cinema de autor"⁴⁰ de influência francesa mas, acima de tudo mais brasileiro, mais provocador e provocante. Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves apontam que

*"A idéia do cinema de autor, que surgira na França como uma forma de romper com os constrangimentos da grande produção, introduzindo a figura do idealizador do filme, dono de um 'estilo' e de uma problemática própria, surgia no Brasil com conotações fortemente políticas. 'O cinema de autor é a revolução', diria Glauber Rocha."*⁴¹

À luz dessa conjuntura cinematográfico-social, os cinema-novistas viram crescer uma cultura de cinema entre a juventude brasileira fomentada, em larga escala, pela

³⁸ Franco Zampari e Cicillo Matarazzo fundaram a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, para concorrer com a Atlântida. Os estúdios tinham uma área de vinte e cinco mil metros construídos, seis estúdios de filmagem e uma pequena cidade cenográfica. Em 1954, depois de vinte e dois filmes realizados, a Vera Cruz encerrou suas atividades.

³⁹ BERNARDET; GOMES, 1977, **op. cit.** p.13.

⁴⁰ "Cinema de autor significa produção independente, libertação dos esquemas temáticos e estéticos impostos por Hollywood, mas significa também a predominância da inspiração e do estilo do artista." IN: HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Tradução: Paulo Vidal & Julieta de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.130.

⁴¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.37-38.

exibição de filmes em cineclubes e círculos cinematográficos organizados pelos Centros Populares de Cultura (CPC's) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Vinculados também ao Ministério da Educação durante o governo do presidente João Goulart (1961-1964), os CPC's primavam pela execução de práticas artísticas (teatro, cinema, música, etc.), que pudessem ser, efetivamente, "levadas" ao povo. Todavia, a tênue aproximação entre os integrantes do Cinema Novo e dos CPC's logo se desfez, num rompimento oriundo das diferentes posições ideológicas que cada grupo ostentava. O CPC não via com bons olhos a política de "cinema de autor" colocada em voga pelos cinema-novistas. Para além dessa restrição, o "modelo" de povo a que se dirigiam as práticas culturais dos CPC's tinha como arquétipo o operário idealizado por um marxismo-leninismo vesgo, que não conseguia enxergar as peculiaridades inerentes à transformação cultural, política e social à qual estava submetida a sociedade brasileira. Contra esse estado de coisas, Glauber Rocha vociferou anos mais tarde, especificamente em 1973:

*"Nós nos recusamos a idealizar o proletariado: é a massa marginalizada que representa o câncer inconsciente do Brasil e é sobre os marginais que o Cinema Novo nasceu."*⁴²

Lentamente, os CPC's sentiram ruir as suas concepções no tocante à aliança com o Cinema Novo. Ainda que incipiente, uma ideologia cinematográfica ganhava corpo nos circuitos da cultura brasileira. Uma visão de mundo que fez da película do cinema o *leitmotiv* para a sua execução. Com efeito, tal ideologia também procurou se revestir de um caráter popular, ao menos na teoria. Em 1960, avaliando os caminhos então traçados pelos cinema-novistas àquela altura dos acontecimentos, Nélson Pereira dos Santos afirmava que

*"Fazendo um filme que não só se baseie em valores populares, como também os aceite e assumam positivamente, o povo se reconhecerá no filme. E assim, os espectadores ao mesmo tempo poderão se afirmar culturalmente ao assistir o filme e constituirão um público que sustentará economicamente a produção."*⁴³

⁴² BERNARDET; GOMES, 1977, **op. cit.** p.16.

⁴³ BERNARDET; GOMES, Paulo Emílio Salles (Orgs.). **Glauber Rocha**. Op. cit. p.17-18.

O projeto de conscientização do povo com a elaboração de um novo cinema corroborou com a tentativa dos cineastas em apreender a cultura popular ao máximo. Dessa forma, a cultura popular, em suas várias manifestações, passou a ser o alvo de críticas e elogios que perpassavam a produção dos cineastas. Em *Barravento* (1961), filme dirigido por Glauber Rocha, o misticismo das religiões afro-brasileiras (Candomblé e Umbanda) era questionado, colocado como um entrave alienante ao desenvolvimento numa colônia de pescadores. Fernão Ramos salienta que "a crítica à cultura popular como fator de 'alienação' coloca o filme em sintonia com o ambiente ideológico da década de 1950."⁴⁴ O autor ainda completa o seu raciocínio afirmando que

*"Barravento é, a nosso ver, uma manifestação característica, apesar de bem elaborada e repleta de sutilezas, do discurso da cultura popular como forma de alienação das condições concretas da realidade, gerada a partir da exploração de classes."*⁴⁵

Por outro lado, *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade procurou retratar a obra de Mário de Andrade de forma revisionista, mostrando aspectos da cultura popular atrelados ao momento histórico da produção do filme, retomando a Chanchada na figura do ator-protagonista Grande Otelo. Essa dicotomia que destinou à cultura popular aspectos positivos e negativos permeou toda a existência do Cinema Novo, causando polêmicas e conflitos consideráveis dentro do círculo cinema-novista.

Dessa forma, o Cinema Novo conseguiu espalhar nos círculos cinematográficos brasileiros os seus ideais. Tropeçando nos próprios erros ou acertando com magníficas produções, os cinema-novistas passaram a estabelecer parâmetros na cinematografia nacional, evidenciando maneiras de se fazer e de se pensar o cinema. Neste turbilhão de acontecimentos, a efervescência da produção cinematográfica no país obteve reconhecimento internacional. Em 1962, "o ano da afirmação do cinema brasileiro"⁴⁶, o *Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte é premiado como o melhor filme no Festival de Cannes (França); *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, fazia sucesso em Sestri-Levante (Itália); *Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Farias, era exibido em Veneza (Itália) e *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, estava em cartaz em Berlim. Com muito esforço, a "turma" do Cinema Novo conseguia construir uma linguagem

⁴⁴ RAMOS, 1990, **op. cit.** p.329.

⁴⁵ RAMOS, 1990, **op. cit.** p.330.

⁴⁶ RAMOS, 1990, **op. cit.** p.342.

cinematográfica própria, que se distanciava cada vez mais dos pressupostos da Chanchada. Entretanto, outros fatores elegeriam o ano de 1962 como um marco primordial para o Cinema Novo. Fernão Ramos observa que

*"Após as produções de 1961-1962 (...), o Cinema Novo apresenta filmes com direção mais madura, embora dentro de um contexto ideológico parecido. O discurso em torno da compreensão da cultura popular como universo da alienação e sua oposição ao universo burguês representado de forma caricata, começa a sofrer matizes."*⁴⁷

A afirmação de Ramos encontra respaldo na análise dos filmes. A guinada por parte dos diretores do Cinema Novo em busca de um cinema mais auto-crítico permite-me concluir que os cinema-novistas começaram a perceber as sutilezas, complexidades e meandros da cultura brasileira e passaram a avaliar com mais rigor suas respectivas criações. A crítica à "alienação" popular fica em segundo plano e vem à tona produções com forte teor crítico-social e que se destinam, em larga escala, a entender a realidade política brasileira. A partir de então, a produção do Cinema Novo vai girar, sobretudo, em torno de um cineasta: Glauber Rocha.

2.1 Glauber Rocha: muito além do olhar filmico



1. Glauber Rocha

Falar de Glauber Rocha não é tarefa fácil; escrever sobre Glauber, então, é tarefa muito mais árdua. Mas falar do Cinema Novo sem falar em Glauber Rocha é simplesmente impossível. Figura proeminente dentro do movimento cinema-novista, Glauber Rocha deixou impregnada a sua marca no cinema brasileiro. Dono de um olhar clínico digno dos grandes mestres da Sétima Arte, Glauber utilizou todo o seu

⁴⁷ RAMOS, 1990, **op. cit.** p.345.

conhecimento relativo ao cinema para criar, recriar, inventar uma linguagem cinematográfica que seria fundamental para o cinema do país. Reverenciado pelos novos cineastas brasileiros, Glauber é considerado por muitos como o maior cineasta brasileiro de todos os tempos.

A obra glauberiana possui vários aspectos. Dentre eles, elencarei aqueles que, dentro dos filmes, ou mesmo fora deles, serviram como suporte ou referência ao projeto cinema-novista. Os filmes de Glauber, que constam da minha análise, primam, na sua maioria, por uma estrutura interna que, aliada à ideologia do Cinema Novo, compõem um *continuum* cinematográfico passível de entendimento. Fazendo uso recorrente da citação no corpo do filme (de Eisenstein⁴⁸ a Visconti⁴⁹, de Brecht⁵⁰ a Guimarães Rosa⁵¹), Glauber deixa transparecer as influências que vão tomando forma. As referências à realidade brasileira (o cangaço, a miséria, o populismo político, etc.), vêm acrescidas de nuances da cultura africana, criando algo novo, condensado no seu interior. Contudo, devo salientar que Glauber espalha suas múltiplas influências de maneira própria, reapropriando-as em seus filmes drasticamente. *Barravento* (1962), apesar de todas as limitações técnicas e roteirísticas⁵², já apresenta um preâmbulo do que seria a totalidade da obra glauberiana:

*"Raízes étnicas, patrimônio cultural, tropicalismo, personagens simbólicos, teatralidade, didatismo político, todos os elementos estão colocados de modo a compor, ao preço de diversas metamorfoses, o grande, o 'verdadeiro' estilo de Glauber."*⁵³

O lirismo poético presente em *Barravento* torna-se mais sutil em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Tendo a realidade nordestina como pano-de-fundo (a figura

⁴⁸ Serguei Eisenstein (1898-1948), cineasta russo, autor de, entre outros filmes, *O Encouraçado Potenkin* e *Outubro*.

⁴⁹ Lucchino Visconti (1906-1976), cineasta integrante do Neo-Realismo italiano autor dos filmes *Obsessão* e *Rocco e Seus Irmãos*.

⁵⁰ Bertold Brecht (1898-1956), teatrólogo alemão, responsável por grandes peças teatrais, tais como *Tambores na Noite*, *Baal* e *A Ópera dos Três Vinténs*.

⁵¹ João Guimarães Rosa (1908-1967), escritor brasileiro integrante do Modernismo Brasileiro, autor das obras *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas*, entre outras.

⁵² O roteiro inicial de *Barravento* foi escrito por Luís Paulino dos Santos, que deixou a produção a cargo de Glauber Rocha. Desavenças entre os integrantes da equipe de filmagens fez com que Glauber assumisse a direção e o roteiro do filme, substituindo Luís Paulino dos Santos. Para maiores detalhes, Cf. RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990, p.328-329.

⁵³ BERNARDET; GOMES, 1977, **op. cit.**, p.100.

do beato, o cangaço, o banditismo, os coronéis, etc.), Glauber envereda por um outro caminho lingüístico que suscitou opiniões diferentes por parte da crítica cinematográfica. Para Barthélémy Amengual, "nem lição política, nem ensaio teórico, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é um filme de agitação".⁵⁴ Já Fernão Ramos sustenta que à *Deus e o Diabo na Terra do Sol* somam-se *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963), e *Vidas Secas* (Nélson Pereira dos Santos, 1963), compondo uma das "trindades"⁵⁵ do Cinema Novo. (As outras duas trindades seriam, respectivamente: *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968); *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970). Com efeito, essa separação com fins especificamente didáticos, coloca *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no rol das produções que demarcarão o campo de ação do Cinema Novo. Nas palavras de Ramos, a "primeira trindade", da qual faz parte *Deus e o Diabo*...

*"(...) é marcada pela imagem realista do Nordeste seco e distante, do povo nordestino e sua condição de explorado, pela ausência do 'habitat natural' dos próprios cineastas (jovens de classe média urbana) e pela presença de todo um questionamento do universo apresentado através de um personagem que tem como função servir de 'correia transmissora' às angústias e dilemas do jovem urbano, sem que este apareça em si mesmo como personagem dentro do universo ficcional."*⁵⁶

Conquanto primem por pontos-de-vista diferenciados, tanto Amengual quanto Ramos parecem antever um processo criativo peculiar em *Deus e o Diabo*... . A "agitação" vista por Amengual encontra-se arraigada nas palavras do jornalista Alberto Silva ao analisar o referido longa-metragem,

"Deus e o Diabo... é, antes, uma sinfonia inacaba de cortes nervosos e impacientes, o arrebatador choque de uma tragédia grega, o Grande Sertão: Veredas do cinema brasileiro, ou um palco onde se tenta explicar ao mundo os três grandes problemas

⁵⁴ BERNARDET; GOMES, 1977, **op. cit.** p.101.

⁵⁵ RAMOS, 1990, **op. cit.**, p.347.

⁵⁶ RAMOS, 1990, **op. cit.**, p.348.

sociais que a nossa história apenas de limitou a fixar no mural: o latifúndio, o misticismo religioso e a guerrilha do cangaço."⁵⁷

Entendo que a definição de Alberto Silva se aproxima muito do que é o âmago de *Deus e o Diabo...*. De fato, as tensões do diretor são transpostas de forma a se somarem ao *locus* de ação do filme, qual seja, o Nordeste brasileiro. Se Glauber procurou evidenciar a passividade do nordestino por conta da exploração, a película também revela um povo disposto a enfrentar as dificuldades, a seu modo, com suas crenças e costumes. É interessante observar que o próprio solo nordestino já se fazia um campo de disputa em meados da década de 1950, com a criação das Ligas Camponesas no Pernambuco e na Paraíba. A história reservara um lugar especial para a região nordestina naquele momento e o cineasta, filho de seu tempo, estava atento aos acontecimentos que lhe rodeavam. Ademais, a própria figura do cangaceiro, a meu ver, engendra muito mais um aspecto social a ser superado pelos viventes nordestinos do que a afirmação de um sujeito social, o cangaceiro, protetor e "justo", frente aos miseráveis nordestinos. Acredito que a metáfora proposta por Glauber Rocha em *Deus e o Diabo...* tornou-se extremamente complexa para ser entendida com imediatismos. Os anos e os estudos em torno da obra glauberiana estão a demonstrar essa assertiva.

Mas é com *Terra em Transe*⁵⁸ (1967) que Glauber Rocha fundirá todas as suas influências, num todo poético e lírico que desnuda com firmeza vários aspectos da sociedade brasileira. Valendo-se do papel do intelectual *Paulo Martins*, interpretado pelo ator Jardel Filho, diante de um quadro político tenso, Glauber Rocha trouxe à tela, com *Terra em Transe*, conflitos do pensamento político da esquerda aliado aos desejos e anseios de uma pequena burguesia (classe média) que tinha no populismo o motor necessário para tentar impulsionar o "bonde da história" brasileira. Não obstante refletir aspectos da realidade política nacional, Glauber afirma que *Terra em Transe* traz em si singularidades presentes nos regimes políticos latino-americanos, onde a esquerda comunista procurava adequar-se às particularidades de cada país.

⁵⁷ SILVA, Alberto. **Cinema e humanismo**. Rio de Janeiro: Pallas S.A., 1975, p.30.

⁵⁸ Ficha Técnica: Título: **Terra em Transe**. Diretor: Glauber Rocha; Elenco: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glaube Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana; Produção: Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues; Roteiro: Glauber Rocha; Fotografia: Luiz Carlos Barreto; Trilha Sonora: Carlos Gomes, Sérgio Ricardo, Heitor Villa-Lobos, Giuseppe Verdi; Duração: 100min.; Ano/País: 1967/Brasil; Gênero: Drama; Cor: P&B; Distribuição: Difilm.



2.Cartaz do filme Terra em Transe

Para o jornalista Alberto Silva, *Terra em Transe*

*"É um painel político da convulsão latino-americana - um filme delirante: traduz o estado de espírito reinante no continente conturbado, imerso em guerrilhas, revoluções e golpes - uma faixa em rápida transformação e regressão."*⁵⁹

Com efeito, a referência à América Latina tem o seu espaço assegurado na leitura do filme, entretanto, outras facetas do longa permitem-nos asseverar que o diretor/autor estava muito mais preocupado com a realidade brasileira. Na figura oscilante do poeta, Glauber exacerba o movimento pendular da esquerda brasileira, ora refutando o ideário desenvolvimentista burguês, ora aderindo às teses reformistas dos liberais naquela conjuntura histórica de ascensão e queda de João Goulart. A indefinição política dos governantes, o populismo como válvula escapatória para se dominar as "massas", o povo a ser dominado, miséria, engodo, hipocrisia e mediocridade da classe média, perpassam vários momentos do filme. O transe do diretor recai sobre *Paulo Martins* quando este é perseguido pela mão-de-ferro dos militares no trecho final do filme, numa alusão desesperada à tomada do poder pelos militares no ano de 1964.

Na opinião de Fernão Ramos, "o mundo do prazer, da realização pessoal pelo poder, da poesia aparecem então em oposição a política enquanto uma atividade engajada."⁶⁰ Mesmo reconhecendo a validade da afirmação de Ramos, acredito que uma análise mais pormenorizada faz-nos perceber que essa "realização pessoal pelo poder" circunscreve-se ao ambiente do posicionamento político de uma determinada classe social, a burguesia brasileira. Portanto, a intenção do diretor parece ser explicitar o

⁵⁹ SILVA, 1975, *op. cit.*, p.32

⁶⁰ RAMOS, 1990, *op. cit.*, p.360

caminho político trilhado por setores sociais ávidos pelo poder. Obviamente, a política enquanto atividade engajada não encontra respaldo nas classes abastadas pois, neste campo, pratica-se então a política dos conchavos, das pressões econômicas, dos joguetes e ameaças àqueles que, porventura não respondessem aos anseios de determinada classe social. Saliento esse ponto por considerar importante especificar quais as relações de força presentes em *Terra em Transe*. Uma análise superficial da película tende a reduzir em demasia a conjuntura sócio-histórica na qual o país estava imerso e que, com certeza, está presente em boa parte do filme.

A sensibilidade de Glauber permitiu-lhe auferir que alguma coisa se quebrara: nas entrelinhas de *Terra em Transe*, o ideal revolucionário brasileiro fora abortado pelo golpe de 1964. As reações ambíguas do poeta *Paulo Martins* não deixam dúvidas quanto a isso. Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves observaram que

"A valorização, tão própria desse período, do poder revolucionário da palavra seria confrontada no filme com a dura realidade das relações de poder onde, à diferença do impulso intelectual, dificilmente 'os poemas precedem os fuzis.'"⁶¹

Se no período do governo Jango o Cinema Novo apostava numa proposta reformista-revolucionária que, no campo cultural teria as salas de cinema como *locus* operacional, com a instauração do Governo Militar o Cinema Novo muda de postura quanto às suas diretrizes. Tomando como marco o golpe engendrado pelos militares, os diretores do Cinema Novo passaram a fazer um "raio-x" de tudo aquilo que o movimento cinema-novista desenvolvera até ali. A independência em relação ao apoio estatal às produções cinematográficas deveriam, agora, ser aguçadas ao máximo. Todavia, isso não quer dizer que os cinema-novistas não continuassem a buscar um caminho para a consolidação de uma indústria cinematográfica no Brasil. Em 1969, Glauber Rocha reavaliava o seu posicionamento quanto ao financiamento de filmes afirmando que

"Então o diretor grita: 'cortaram minha obra', mas a que obra se refere ? Ele deveria saber que um longa-metragem custa hoje no mínimo 60.000 dólares na América Latina.

⁶¹HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, **op. cit.**, p.48.

*O diretor tem que entender este problema econômico ou acabará por não fazer nada. O cinema não pode mais ser feito com preconceitos estéticos ou morais.*⁶²

Na outra ponta do discurso, Joaquim Pedro de Andrade, diretor de *Macunaíma*, acreditava que

*"A proposição de consumo de massa no Brasil é uma proposição moderna, é algo novo, que não existia antes. (...) É uma posição avançada para o cineasta tentar ocupar um lugar dentro desta situação nova."*⁶³

O dilema ideal estético-ideológico versus recepção do público voltaria à tona pelos referenciais econômicos. Esse, talvez, tenha sido o canto-do-cisne do Cinema Novo.

Glauber iniciava a mudança de seu discurso quanto à consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira num momento singular para o Cinema Novo. Se a linguagem utilizada pelos cinema-novistas era muito rebuscada para a assimilação popular, fazia-se necessária uma mudança nos rumos do movimento. Ao perceber esse processo, Glauber procurou trazer para o lado da cinematografia brasileira um corpo estrutural que engendrasse uma Indústria do Cinema que, efetivamente, distribuísse e exibisse os longas-metragens produzidos no país. Com efeito, a linguagem utilizada pelos cineastas deveria pautar-se numa maior aproximação com o público. *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, outrora citado, adentra a década de 1970 acompanhando essa tendência de aproximação para com o público. Com uma distribuição mais acertada, o filme consegue atingir sucesso de público, tornando-se uma exceção dentre os outros longas do Cinema Novo produzidos no mesmo período que objetivavam atingir grandes públicos nas salas de cinema. Glauber Rocha, apesar do discurso invocando uma aproximação com o público (linguagem popular no cinema), continua a produzir filmes onde a alegoria e a metáfora rebuscam a mensagem, dificultando o entendimento por parte do público espectador. Os filmes *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* e *Câncer*, ambos de 1969, evidenciam essa assertiva.

Glauber Rocha foi o coração e a mente do Cinema Novo. Catalisador, messiânico, polêmico e, por vezes, profético, Glauber soube entender o cinema brasileiro no seu âmago. Ali, onde não se percebia a importância cultural do cinema para o país, Glauber

⁶² RAMOS, 1990, **op. cit.**, p.374.

⁶³ HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, **op. cit.**, p.50-51.

procurou elementos próximos à realidade para montar um cinema que se enxergasse brasileiro. Saindo do escopo da produção cinematográfica mecanicista (que tinha na Chanchada a sua pedra-de-toque), Glauber fez-nos ver um novo cinema, um Cinema Novo. Entretanto, Glauber não estava sozinho nessa empreitada: Gustavo Dahl, Joaquim Pedro, Cacá Diegues, Néelson Pereira, Arnaldo Jabor, entre outros, também foram fundamentais para a consolidação do Cinema Novo. Mas Glauber foi além, superou as expectativas, tornou-se um mito para os futuros cineastas do país. Um mito passível de contestação, como veremos adiante.

2.2 O grito dos excluídos: o Cinema “Marginal” “desafinando do coro dos contentes”

O contraponto: é assim que pode ser caracterizada a corrente de filmes e cineastas que se colocaram à margem do Cinema Novo e compuseram aquilo que foi denominado Cinema Marginal⁶⁴. Com efeito, essa definição "Cinema Marginal" encontra resistência tanto entre cineastas como entre críticos de cinema. Para o crítico de cinema Ismail Xavier,

*"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."*⁶⁵

Enquanto um historiador que procura entender a relação existente entre o cinema e a história, não posso me furtar a esse debate. O rótulo "marginal", impregnado em uma parcela considerável de filmes brasileiros produzidos a partir de 1967, indicou uma alternativa na forma de fazer cinema que, em vários aspectos, rompeu com os princípios estéticos e ideológicos do Cinema Novo. É evidente que, pela sua importância cultural, o Cinema Novo tenha influenciado, de algum modo, algumas produções "marginais",

⁶⁴ Outras definições surgiram: "Údigrúdi", "Cinema Marginalizado" ou "Cinema de Invenção". Todavia, para a estrutura desse trabalho, as expressões Cinema Novo e Cinema Marginal continuarão a ser utilizadas durante o transcorrer do texto para situar melhor o leitor.

⁶⁵ 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.

mas os traços de rompimento insistem em se sobrepor às influências, determinando novas abordagens na linguagem cinematográfica. Com o filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias de 1967, a referência à "marginalidade" começou a ser forjada a ponto de rotular um "novo" movimento na cinematografia brasileira que se opunha ao Cinema Novo. Filmado às margens do rio Tietê, em São Paulo, o filme de Candeias permeia o ambiente visual que percorre a margem do rio, apresentando um cenário de degradação onde a presença do lixo entrelaça-se com a marginalização dos personagens. Na opinião de muitos críticos de cinema, esse longa-metragem seria o precursor do "Cinema Marginal". Todavia, o próprio Ozualdo Candeias discorda dessa concepção de "Movimento Marginal". Segundo ele,

*"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."*⁶⁶

Mas essa afirmação de Candeias suscita outras análises relativas à importância do "Cinema Marginal". O descompasso entre as produções e o descompromisso com um "Movimento" sugerem uma aversão aos pressupostos ideológicos que marcarão a maioria dos filmes "marginais". Neste sentido, a crítica social que perpassa os longas-metragens "marginais" está cunhada num processo metafórico alicerçado em vários momentos do cotidiano da sociedade brasileira, que passaram ao largo da proposta cinema-novista. Se não há uma "ideologia" a ser seguida, a "contra-ideologia marginal" intenta esboçar ditames de uma realidade social em conflito. A imagem do país passa a ser "montada" de maneira a explicitar ao público-espectador as contradições implícitas na sociedade àquela altura dos acontecimentos. O país deve ser levado à tela como ele é, sem retoques, apenas não deixando escapar o caráter ficcional inerente ao próprio Cinema. Tarefa árdua. Os cineastas "marginais" preferiram implodir os conceitos oriundos do Cinema Novo para retratar, com diferentes percepções, o estado latente do corpo social brasileiro. Desencanto, desalento, terrorismo, falta de perspectivas, são alguns dos aspectos presentes na sociedade que permeiam a produção "marginal". A "Estética do Lixo" se opôs à "Estética da Fome".

⁶⁶ PUPPO, Eugênio & HADDAD, Vera. Marginal. Filmes produzidos na década de 60 e 70. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. Disponível em < <http://www.cinemamarginal.com.br> > Acesso em: 10 mar.2005.

Outro importante diretor alçado ao grupo dos "marginais", Júlio Bressane também discorda das rotulações "Cinema Marginal" e "Cinema Novo". Em entrevista à revista *Tabu* em 1990, Bressane expunha o seu pensamento a respeito dessas definições:

*"Olha, esta história de Cinema Marginal e Cinema Novo é um tremendo papo furado. Nunca existiu Cinema Marginal ou Udigrúdi. Essa idéia foi generalizada para ocultar um crime. O que existe é o cinema brasileiro, um cinema voltado para a expressão, para a sensibilidade. Não há propriedade privada no reino da linguagem. Quem fala de Cinema Marginal não conhece a história de fato, a história política cinematográfica implantada nesse país pela Embrafilme."*⁶⁷

Esse posicionamento de Bressane, anos após o "início da produção marginal", indica, antes de tudo, a supressão das liberdades artísticas durante a ditadura militar quando da atuação dos diretores "marginais" em finais dos anos de 1960. A reavaliação de Bressane quanto ao que ele chama de "cinema brasileiro" (descartando, por conseguinte, os rótulos "Cinema Novo" e "Cinema Marginal"), se não é suficiente para delimitar as diferenças estéticas presentes em alguns filmes, corrobora com a noção de "cinema brasileiro" exposta por outro diretor/autor de fundamental importância dentro do círculo "marginal": Rogério Sganzerla. Analisando a importância do seu filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), Sganzerla diria em 2001: "essa que foi a vantagem que se conseguiu com o Bandido, fazer um cinema brasileiro".⁶⁸ Sganzerla e Bressane, talvez os mais importantes diretores do dito "Cinema Marginal", apontaram um caminho: a querela "Cinema Novo" versus "Cinema Marginal" poderia dissolver-se em um "Cinema Brasileiro", sem rótulos, com as agruras e qualidades próprias de cada produção. Essas concepções de Bressane e Sganzerla trazem para o debate a questão de uma certa "continuidade" necessária ao cinema brasileiro. Sganzerla destacou essa continuidade no cinema brasileiro em entrevista ao site Contracampo:

"(...) eu acho que falta ritmo, faltam gêneros, criar modelos, standards, 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

⁶⁷ Os Sermões, vigésimo segundo filme de Júlio Bressane foi exibido com sucesso no vigésimo segundo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. **TABU**, Rio de Janeiro, n.44, p.10-11, jan.1990.

⁶⁸ MELO, Luís Alberto Rocha. **Contracampo**. O cinema e a profecia. Jul.2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/artigos/sganzerla>>. Acesso em: 12 mar.2005

*trabalhar livremente (...). E no cinema brasileiro não há continuidade, que é a base de qualquer cinematografia... .*⁶⁹

Para além dessas colocações de ambos os diretores que, em suma, descaracterizam a noção de um "movimento cinematográfico" articulado (como foi o caso do Cinema Novo) e reivindicam uma linha estrutural para a produção de filmes no Brasil, a proposta presente nos filmes "marginais" colocou-se mais como uma não-proposta, uma provocação, uma negação do *ethos* cinema-novista. Para Fernão Ramos,

*"No Cinema Marginal, o quadro valorativo que estruturava a ética cinema-novista é completamente abandonado. Além do diálogo ativo com a narrativa clássica e da grande admiração pela produção B do cinema norte-americano, a linguagem que os jovens cineastas buscavam permite a aproximação e o 'deglutir' de objetos estéticos que provocariam repulsa dentro de uma ótica estranha à intertextualidade. Abandonadas a tábua valorativa e a ética da verdade, temos agora próximo todo o universo da sociedade de consumo e da cultura de massa, que pode ser incorporado pela narrativa de forma ativa."*⁷⁰

A observação de Ramos aponta para uma abordagem da "sociedade de consumo e da cultura de massa" pelos "marginais". De fato, essa sociedade baseada no consumismo encontra-se presente em vários filmes "marginais". É interessante notar nessas produções o olhar dos cineastas em relação ao processo de massificação cultural (chegada no Brasil da TV em cores, cinema, rádio, jornais, revistas, etc.) aliançado com um consumismo estimulado pela classe média brasileira (compra de geladeiras, fogões, armários, etc.). Ao projeto desenvolvimentista de JK nos anos 50 sobrepunha-se agora o "milagre econômico" confeccionado pela ditadura militar. A euforia gerada pelo crescimento econômico, estimulando o consumo, refletirá nos filmes "marginais" de outra maneira. São as sobras do consumismo que ficarão à mercê daqueles indivíduos impedidos de consumir. Se a classe média vai às compras, os "marginais" vão aos assaltos. Essa contradição antecipa, em larga escala, a sociedade da exclusão do século XXI. Os "marginais" procuram valer-se de todo esse arcabouço engendrado pela sociedade de consumo e repassam essa realidade ao espectador de variadas maneiras.

⁶⁹MELO, Luís Alberto Rocha. **Contracampo**. O cinema e a profecia. Jul.2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/artigos/sganzerla>>. Acesso em: 12 mar.2005

⁷⁰RAMOS, 1990, **op. cit.**, p.381.

Não é à toa que, em sua grande maioria, os filmes "marginais" terão na cidade o seu espaço de ação. Era preciso inserir no caldeirão de cultura do país esses elementos que passaram a ser introjetados no seio da sociedade, respondendo, à brasileira, essa "invasão" de produtos e de modos-de-vida estrangeiros.

Permeando vários aspectos da sociedade brasileira e adotando caminhos paralelos de linguagem e acesso ao público, percebo que, por parte da crítica especializada do período houve a necessidade de se aglutinar essa gama de filmes com temáticas variadas (sexo, aventura, policial, terror, etc.) em um mesmo núcleo produtivo. Espantados com esse novo "movimento" que divergia politicamente do Cinema Novo, os críticos de cinema não atentaram para o viés político abordado pelos "marginais". O próprio discurso, por vezes contido em entrevistas dos diretores "marginais", procurava muito mais escapar ao olho clínico do censor militar do que legar aos filmes um caráter volúvel de entretenimento. As opções políticas oriundas dos filmes "marginais" não apenas se chocam com os posicionamentos políticos dos cinema-novistas como também escancaram, de várias maneiras, aspectos da ordem política vigente no país. Neste contexto, a linguagem cinematográfica entrelaça-se de alguma maneira com a realidade política trazendo para o campo da história elementos que refletem o ano de 1968. A ficção, tomada como uma criação autônoma na figura do diretor/autor, adquire um princípio de coletividade ao emaranhar-se pelos caminhos da história.

Os autores "marginais" também se viram diante da falta de financiamento para a realização dos seus filmes. Ancorados nos poucos recursos advindos da Difilm⁷¹, as produções "marginais" procuravam equilibrar-se em seus próprios orçamentos para, com grande esforço, conseguirem chegar às salas de cinema.

A fundação da produtora Belair no início do ano de 1970 por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane no Rio de Janeiro, procurou dar vazão a esta nova linguagem cinematográfica que rompia com o Cinema Novo e também buscou escapar da dependência do financiamento estatal. Com seis longas-metragens produzidos, a Belair fecharia as suas portas três meses após a sua inauguração, devido à falta de recursos financeiros. Segundo Fernão Ramos,

"Os filmes da Belair apresentaram o que há de mais típico da produção marginal em sua vertente carioca. A narrativa se fragmenta ao extremo, com o esfacelamento do fio

⁷¹ A Difilm foi produtora e distribuidora de filmes brasileiros fundada por integrantes do Cinema Novo em 1965 na cidade do Rio de Janeiro.

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. 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.”⁷²

Essa descrição feita por Ramos retrata, em certo sentido, o que foi a produção da Belair e dá vazão ao ataque de Glauber Rocha contra os filmes "marginais". Diria Glauber,

"Os filmes Udigrúdi são ideologicamente reacionários porque psicologistas e porque incorporam o caos social sem assumir a crítica da História e formalmente, por isso mesmo regressivos.”⁷³

Daí surgem também severas críticas contra os "marginais", pois, na opinião dos críticos de cinema, os diretores "marginais" abusavam da linguagem apelativa, tendo o sexo como o mote de atração para grandes platéias. Entretanto, filmes como *As Libertinas*, de Carlos Reichenbach, Antônio Lima e João Callegaro (1968), *O Pornógrafo*, de Callegaro (1970) e *Audácia*, Reichenbach e Lima (1970) se, por um lado têm no erotismo um campo de ação a ser explorado, por outro evidenciam as preocupações e angústias dos cineastas com um cinema que não se intitule "conscientizador das massas". A preocupação passa a ser a exibição em salas de cinema dos dramas cotidianos de uma maneira mais concreta, objetiva, atrelada à narrativa ficcional. Em outras palavras, nestes filmes, o estratagema político, parece estar relacionado muito mais à reflexão do espectador diante do que está sendo exibido em detrimento de uma política de vanguarda e conscientizadora. Com efeito, todo esse quadro suscitará divergências entre as diversas produções "marginais" e a importância desses filmes quanto a se atingir de fato as massas. Com efeito, a força dos "marginais" reside mais na diversidade das linguagens adotadas pelos cineastas do que num processo pedagógico pré-definido, vide Cinema Novo e CPC's da UNE.

Quanto ao "psicologismo", creio que a afirmação de Glauber tem sentido se desconsiderarmos aspectos "reacionários" impostos por uma suposta ideologia Udigrúdi. As fontes e a bibliografia pesquisadas, até o momento, apontam para uma

⁷² RAMOS, 1990, **op. cit.** p.389

⁷³ RAMOS, 1990, **op. cit.**,p.389

crítica da História intrínseca aos longas-metragens "marginais" alicerçada, sobretudo, no caos social. O olhar "marginal" sobre a sociedade brasileira busca desvencilhar-se das ideologias em disputa no final da década de 1960. A posição aparentemente desvencilhada das polarizações ideológicas (nem concorda com os ideais da esquerda, nem abraça os princípios da direita), explicitam um caráter misto de denúncia e desencanto, um posicionamento político forjado entre as entranhas do populismo e os açoites militares. "Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba", dirá o *Bandido da Luz Vermelha* profeticamente.

Em seu livro *Cinema, Estado e Lutas Culturais, Anos 50, 60 & 70*, José Mário Ortiz Ramos aponta que

*"Os 'marginais', além da despreocupação com a formação de uma indústria, e do afastamento da luta em torno do INC, viam de forma diversa a questão nacional do cinema e, também colocavam nas telas seus 'heróis' diretamente saídos do caos urbano, marcados pela morte e pelo estilhaçamento vivencial, amargas sínteses de um país que se moderniza a ferro e fogo."*⁷⁴

"*Amargas sínteses de um país que se moderniza a ferro e fogo*": antes de "marginais", esses são os sujeitos sociais deste país, homens e mulheres arrolados no turbilhão da "modernização conservadora", atrelados a um projeto de país distante das suas vivências. O diretor "marginal" não pode fechar os olhos para essa complexa realidade e, mesmo sob o crivo do censor, seguiu adiante no seu propósito.

No entanto, há um contraponto dentro da produção dos filmes ditos "marginais": a obra do diretor José Mojica Marins (Zé do Caixão). Seus filmes de "horror" não primam pela crítica à realidade político-social do país, estando voltados muito mais para a discussão do gênero (Terror/Horror), na linguagem do cinema. Acredito ser este o único ponto que destoa da opção política dos "marginais".

Do crime passional ao assalto, da fome de muitos à opulência de uma classe média que se quer consumista, os personagens-protagonistas "marginais" ficam relegados à própria sorte, marginalizados de fato. Mas esta exclusão não reflete um caráter piegas, legando-lhes a pecha de coitados: pelo contrário, os personagens "marginais" agem,

⁷⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais nos Anos 50, 60 & 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p.84

demonstram a sua revolta contra o *status quo*, vivem e morrem numa dialética sinistra que têm como pano-de-fundo um país marcado por contradições sociais.

Analisando rapidamente dois filmes de Júlio Bressane, *O Anjo Nasceu* e *Matou a Família e foi ao Cinema*, ambos de 1969, perceberemos uma relação correlata com o exposto no parágrafo anterior. A criminalidade é retratada não de uma maneira "despreocupada com a representação da História"⁷⁵, como sugere Fernão Ramos, mas com uma conjuntura própria, onde a banalização reflete um desencanto das personagens diante da sociedade em que vivem. Ao fazer um comentário sobre o filme *Matou a Família e foi ao Cinema*, o jornalista Alberto Silva argumenta que,

*"O filme de Bressane seria definido como irresponsável por um cidadão classe média cioso de seus direitos e deveres para com a família e a sociedade, mas essa 'irresponsabilidade' é uma atitude responsável e proposital de um novo pensamento operacional em relação aos valores e à camisa-de-força do status."*⁷⁶

Essa definição de Alberto Silva para *Matou a Família...* também se adequa à *O Anjo Nasceu* na medida em que ambos os roteiros dos longas-metragens apresentam semelhanças no corpo narrativo. Uma realidade social que nos dá a impressão de não fazer parte daquele Brasil de 1968, com suas agitações políticas saltando aos olhos em vários locais.

Em Ibiúna, São Paulo, oitocentos estudantes foram presos pela Polícia Militar durante a realização de um Congresso clandestino da União Nacional dos Estudantes. No Rio de Janeiro, o assassinato do estudante secundarista Edson Luís Lima Souto no dia 28 de março de 1968 seria o estopim para a mobilização definitiva de setores da sociedade civil contra o regime militar. Zuenir Ventura observa que

*"Em 68, a morte de alguém, mesmo a de um jovem desconhecido, podia levar o país a uma crise e o povo a indignação, como levou naquela sexta-feira, 29, em que 50 mil pessoas acompanharam o corpo de Edson Luis Lima Souto ao cemitério São João Batista."*⁷⁷

Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves vão mais além e relatam que

⁷⁵ RAMOS, 1990, *op. cit.*, p.388.

⁷⁶ SILVA, 1975, *op. cit.*, p.74

⁷⁷ VENTURA, Zuenir. **1968. O ano que não terminou.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.97.

*"No dia 26 de junho, no Rio de Janeiro, chegava ao auge a mobilização política contra o regime militar. Realizava-se no centro da cidade, sob a liderança do movimento estudantil, uma gigantesca manifestação que ficaria conhecida como a 'Passeata dos Cem Mil'. Se em 64 a Família saíra às ruas para apoiar o Golpe, agora, quatro anos depois, os filhos da classe média expressavam de forma radical se descontentamento com a ditadura que assumira a tutela do país."*⁷⁸

É sintomático o ambiente tenso na qual o país estava mergulhado. A resposta de uma parcela da sociedade brasileira às barbaridades impostas pelos militares enchia de ânimo aqueles que não aceitavam a empáfia dos militares. O momento não permitia hesitações: era se colocar contra ou a favor do regime.

Dispostos a ceifar essas manifestações contrárias aos seus interesses, os militares "baixaram" o Ato Institucional de número 5 (AI-5) em 13 de dezembro de 1968 que, entre outras arbitrariedades, suprimiu as liberdades individuais da população brasileira e institucionalizou a censura, legando poderes ilimitados ao Executivo. Segundo o psicanalista Hélio Pellegrino, que vivenciou aqueles anos de chumbo,

*"O AI-5 correspondeu, por parte da ditadura, a uma declaração de guerra aos estudantes e ao povo. Em toda a história brasileira, nunca houve um fechamento tão brutal. O movimento estudantil ficou totalmente quebrado. De seus restos nasceu a tentativa heróica - embora precipitada - de luta armada."*⁷⁹

O rolo compressor da ditadura transformara a resistência em arma de luta: era o início da luta armada. A radicalização contra o regime crescia na mesma medida que a repressão imposta pelo próprio regime. O relato da ex-estudante de História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Inês Etienne Romeu, dimensiona a escalada dessa radicalização:

"Em 13 de dezembro de 1968, o AI-5, o dictatus definitivo dos militares, colocou uma pá de cal em todas as veleidades da luta e resistência pacíficas. E a guerrilha urbana eclode no final de 68, tempo em que passamos a estabelecer as condições para a

⁷⁸ HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, **op.cit.**, p.75-76.

⁷⁹ Hélio Pellegrino, Psicanalista, representante dos intelectuais na Passeata dos Cem Mil. Outubro de 1981. IN: HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, **op. cit.**, p.79-80.

*guerrilha no campo, sendo o exemplo mais notável o do Vale do Ribeira, se não entrarmos em consideração sobre a guerrilha do Araguaia, que tem uma história diferente dos demais movimentos.*⁸⁰

O clima tenso de oposição à ditadura engendrou uma resistência que partiu de intelectuais, estudantes e artistas. Há, sem dúvida, uma mobilização em várias partes do país contrárias aos ditames do regime militar. Mas há também os crimes passionais expostos nas páginas dos jornais, a desagregação da família, os dilemas de uma burguesia nacional adepta da "modernização conservadora" e suas benesses. É nesta última conjuntura em que giram os longas de Sganzerla, Bressane, Callegaro, entre outros. É um outro movimento de forças que se estabelece através de um olhar diferenciado do cinema para com a sociedade brasileira.

Alguns diretores "marginais" percebem um filão intocado na filmografia brasileira: o deboche. De formas diversas, o tema é retratado nas telas auferindo certo desconforto a quem assiste aos filmes. Da Chanchada, os "marginais" recuperam a personalidade do malandro para, com uma outra roupagem, transformá-lo no "marginal". Paulatinamente, a influência do Cinema Noir e do filme policial classe *B* norte-americanos tomam forma no contexto narrativo dos filmes "marginais". A montagem fragmentada rompe com a linearidade das histórias pautadas pelo esquema "princípio, meio e final da trama". Os veículos de comunicação de massa (rádios, tv's, jornais, revistas etc.), passam a fazer parte da composição fílmica e interagem na vivência dos personagens. A exacerbação do caos social ganha novos contornos: no cinema brasileiro, o diretor Rogério Sganzerla foi o artífice desta empreitada.

⁸⁰ Inês Etienne Romeu era estudante do Curso de História da Faculdade de Filosofia na UFMG, entre os anos de 65 e 68. Ameaçada de prisão, passou a atuar na clandestinidade, pela organização Vanguarda Popular Revolucionária. Presa em 05/05/1971, foi condenada à prisão perpétua, tendo sua pena depois reduzida, saindo da prisão em 29/08/1979. IN: HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, **op. cit.**, p.81.

2.3 Dom Quixote das telas: Rogério Sganzerla



3. Rogério Sganzerla no Rio de Janeiro

Rogério Sganzerla: um poeta das imagens. Alguns diriam que essa caracterização não cabe a Rogério, calcados, talvez, com a falta de tato com o cinema de Sganzerla. Afinal, o poeta das imagens, no Brasil não teria sido Glauber Rocha ? Acredito que a questão passa tanto pelo crivo analítico daqueles que se debruçam sobre a obra de Sganzerla quanto pela construção de uma memória relativa à obra glauberiana (em contrapartida, a construção do esquecimento⁸¹ no tocante aos trabalhos de Sganzerla). No que concerne à análise, a interpretação de alguns filmes de Sganzerla já lhe valeriam elogios. Todavia, o debate torna-se muito mais complexo quando da análise, por parte do historiador, dos estudos relativos à história do cinema brasileiro. A importância de Glauber Rocha, discutida anteriormente, é inegável. Entretanto, há na bibliografia estudada uma mitificação perigosa da figura de Glauber Rocha em relação ao cinema brasileiro. Constrói-se uma memória que, neste caso, passa a ser coletiva pois deixa em segundo plano outras vicissitudes criativas do cinema no país. O esquecimento é reforçado duplamente, pois escamoteia-se do público tanto o processo construtivo do cineasta "marginal" (ou outro), quanto a proposta política presente nos filmes. Os espaços reduzidos nas publicações corroboram com as análises sobre os "marginais", numa simbiose que, por vezes, beira à homogeneização.

Não obstante esse quadro nebuloso, Rogério Sganzerla conseguiu trilhar um caminho próprio dentro do cinema nacional, Valendo-se da nossa rotulação de país de "Terceiro Mundo" nos idos dos anos 60, Sganzerla uniu Oswald de Andrade e meios de comunicação de massa, Chanchada e Nouvelle Vague, Godard e Zé do Caixão. O

⁸¹ Sobre a discussão em torno de Memória e Esquecimento ver o artigo de SEIXAS, Jacy Alves de. Figuras passionais, sentimentos morais e cultura política brasileira: imagens do esquecimento e da denegação. IN: MACHADO, Maria Clara Tomaz & PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). **Histórias e historiografia: perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia: EDUFU, 2003, p.99.

caldeirão cultural dos anos 60 estava pronto para transbordar sobre o manejo de Rogério. As lentes do cineasta vêem o Brasil de uma outra maneira.

Na anti-proposta política de Rogério, a condição de país subdesenvolvido reflete-se no cotidiano dos personagens. Fadados ao fracasso, os "personagens-marginais" transitam entre a boçalidade e o destemper, agonizam à luz do dia nas grandes cidades, sobrevivem à sua maneira aos ditames da sociedade. A arte reveste-se de questionamento no cinema de Sganzerla, "agredindo" o espectador com a imagem, deixando estupefatos críticos de cinema diante de uma montagem diferenciada que se adequa à uma narrativa incomum.

Entre documentários, curtas, médias e longas-metragens foram vinte e seis produções realizadas por Sganzerla. Seu primeiro longa-metragem, *O Bandido da Luz Vermelha*⁸² (1968) estourou como uma bomba no campo cinematográfico brasileiro. Tido como o divisor de águas entre a produção cinema-novista e a produção "marginal", *O Bandido...* revela o lado marginalizado da sociedade quando toma a região da Boca do Lixo, na cidade de São Paulo, como uma metáfora para se pensar o país. Sganzerla afirma em 1968 que "se escolhi o bairro para falar do Brasil é porque esse bairro se chama Boca do Lixo. Não é símbolo, mas sintoma de uma realidade".⁸³ Segundo Fernão Ramos, "O Brasil que emerge dos fragmentos desse filme já é um país completamente distinto daquele que surge nas alegorias do Cinema Novo."⁸⁴

Outros longas de Sganzerla também inovam continuamente ao serem conduzidos pelo diretor rompendo sempre com paradigmas que pudessem engessar a criação do cineasta. Neste sentido, filmes como *A Mulher de Todos* (1969) e *Sem Essa, Aranha* (1970) engendram um caráter experimental em suas estruturas sem perderem de vista a crítica social. Neste sentido, a linha política de Sganzerla procura abarcar tanto a estrutura do cinema enquanto um processo criativo artístico quanto trazer às telas, de alguma maneira, a realidade social de milhares de pessoas. Com efeito, a idéia do "lixo", tão associada aos "marginais", encontra no cinema de Rogério uma conotação mais densa na medida em que evidencia o resultado de políticas sócio-econômicas que legaram ao país a alcunha de subdesenvolvido. A questão torna-se mais hermética pois,

⁸² Ficha Técnica: Título: **O Bandido da Luz Vermelha**. Diretor: Rogério Sganzerla; Elenco: Paulo Vilça, Helena Ignez, Sérgio Hingst, Luiz Linhares, Sônia Braga, Ítala Nandi, Pagano Sobrinho; Produção: José da Costa Cordeiro, Rogério Sganzerla, José Alberto Reis; Roteiro: Rogério Sganzerla; Fotografia: Peter Overbeck; Trilha Sonora: Rogério Sganzerla; Duração: 92min.; Ano/País: 1968/Brasil; Gênero: Policial; Cor: P&B; Distribuição: RioFilme; Estúdio: Urano Filmes.

⁸³VIANY, Alex Entrevista com Rogério Sganzerla. **Tribuna da Imprensa**, 05 dez. 1968. Cinema. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/artigos>>. Acesso em 15 abr. 2005.

⁸⁴ RAMOS, 1990, **op. cit.**, p. 381.

pelo olhar de Sganzerla, assistimos o avolumar desse "lixo" que, agora, não é mais residual porque parte a fazer parte do dia-a-dia do povo brasileiro. Em 1968, Sganzerla desvelava com sensibilidade a idéia de que "o Brasil é o país do futuro". No retrato do aqui e do agora (anos 1960), os filmes de Rogério incomodam o passado, interrogam-no, constataam no presente a falta de perspectivas para o futuro. Passado e presente entrelaçados na imagem do cinema, elaborando uma continuidade histórica.

Contrário ao projeto cinema-novista, Rogério Sganzerla não poupou críticas à estética dos asseclas glaubermanos: "o novo cinema deverá ser imoral na forma, para ganhar coerência nas idéias, porque, diante desta realidade insuportável, somos antiestéticos para sermos éticos"⁸⁵ diria Sganzerla.

A "briga" entre Glauber e Rogério ultrapassou o campo das telas de cinema. Através de artigos em jornais e revistas, a troca de farpas entre ambos, antes de demarcar um locus de ação (no caso de Sganzerla), explicitou a ruptura pragmática na forma de se fazer cinema no Brasil. A condição de vanguarda mudara de lado, como aponta Rogério em entrevista ao jornal *O Pasquim* em 1970:

*"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."*⁸⁶

Analisando o discurso de Sganzerla fica mais evidente a mediação política-estética proposta pelo cineasta. Ao caracterizar o Cinema Novo como "paternalista", "conservador", de "direita", Sganzerla procura especificar preceitos políticos do seu cinema que não se associam aos ideais cinema-novistas. É uma maneira encontrada pelo cineasta de se distanciar da estética do Cinema Novo. O seu interesse pelos filmes do Cinema Novo do período de 62 a 65 vislumbra produções cinema-novistas que flertavam com os princípios da esquerda naquele momento via CPC's da UNE. Se

⁸⁵ VIANY, Alex. Entrevista com Rogério Sganzerla. **Tribuna da Imprensa**, 05 dez. 1968. Cinema. Disponível em <[http: www.contracampo.com.br/artigos](http://www.contracampo.com.br/artigos)>. Acesso em 15 abril 2005.

⁸⁶ CABRAL, Sérgio, FERNANDES, Millôr, CASTRO, Tarso de, Helena – a mulher de todos – e seu homem. O Pasquim entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 5-11 fev.1970, n.33. Cinema. Disponível em <[http: www.contracampo.com.br/artigos](http://www.contracampo.com.br/artigos)> . Acesso em: 15 abr.2005.

levarmos em consideração uma certa aproximação entre o Partido Comunista de Luís Carlos Prestes e o governo João Goulart, talvez possamos auferir, por analogia, uma aproximação entre o Cinema Novo e o período de Jango no poder, entre 1962 e 1964. Fazendo a citação dos filmes desse período do Cinema Novo, Sganzerla aponta os perigos por que passam os produtores que se apegam às ideologias, principalmente em concomitância com o aparelho do Estado, influenciando negativamente o processo criativo dos cineastas. Advém dessa assertiva que, no caminho traçado por Sganzerla, forças políticas de direita e de esquerda são criticadas com a mesma voracidade mordaz com que tais forças se apoderam do jogo político no país.

Durante a década de 1970, o debate entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal é polarizado nas figuras de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, com idas e vindas que não cabem na estrutura desse trabalho. Contudo, a importância dessas discussões em torno do cinema brasileiro ajuda-nos a compreender uma gama significativa da composição de forças que compõem a nossa história. Essa cruzada quixotesca empregada por Rogério Sganzerla, com acertos e erros, faz do cinema um referencial histórico e nos remete à relevância da historicidade para podermos tocar os descaminhos da história.

Sganzerla valeu-se de múltiplas influências para elaborar os seus filmes. Dentre elas, destaco o cineasta norte-americano Orson Welles, autor de *Cidadão Kane* (1941), um filme que se tornou clássico no cinema mundial. Inspirado na estrutura narrativa do romance, *Cidadão Kane* é um longa-metragem que rompeu com a conjectura linear no cinema ao utilizar a fragmentação na montagem em caráter aberto, ou seja, o fio condutor do filme não passa somente pelas imagens mas, sobretudo, pelo perfil psicológico dos personagens. Neste sentido, Sganzerla parece seguir os passos de Welles quando estamos diante do *Bandido da Luz Vermelha*. Ademais, a "devoção" a Welles foi motivo da filmagem, por parte de Sganzerla do longa *Tudo é Brasil* (1997/1998), onde Sganzerla recupera *It's All True*, produção que Welles veio filmar no Brasil em 1942 e que ficou inacabada.

Rogério Sganzerla se permitiu ousar. Inovou dentro do cinema brasileiro ao produzir filmes com poucos recursos financeiros, transitando todo o tempo entre o real e a ficção. Lutou até o fim da vida por um cinema mais autoral mas que, em contrapartida, chegasse ao grande público. Renegado pela Embrafilme, Sganzerla não recuou em seus objetivos, acreditando sempre na força catártica do cinema. Transgrediu quando foi

preciso; rebelou-se quando foi provocado. Sganzerla ousou ser um poeta do cinema no Brasil e pagou um preço muito alto por essa escolha.

CAPÍTULO III

3. Sob a Luz Vermelha fílmica de Sganzerla: o(s) Bandido(s) contra-ataca(m)



4. Cartaz do Bandido da Luz Vermelha

O mês é maio; o ano, 1968. O mundo passava por transformações (econômicas, políticas, sociais e culturais) que fariam de 1968 o ano mais tenso da década de 1960. Em Paris, estudantes entravam em confronto com a polícia e os trabalhadores faziam uma greve geral que paralisou toda a França. O rock atraía cada vez mais a juventude com as suas guitarras distorcidas e a luta das mulheres por melhores condições de vida interagiu com a "Revolução Sexual" nos corações e nas bocas de milhões de pessoas. Nos Estados Unidos, a luta contra o racismo tinha em Martin Luther King e Malcolm X os seus expoentes maiores, os estudantes e uma significativa parcela da população norte-americana protestava contra a Guerra do Vietnã e o macarthismo ainda encantava a classe média estadunidense com o seu discurso de caça às bruxas ao comunismo. Na Tchecoslováquia, a Primavera de Praga e o "socialismo humanista" de Dubcek agitava o Leste Europeu. A Revolução Cultural de Mao Tsé-Tung delineava, na Ásia, os rumos políticos da China comunista e a Cuba de Fidel Castro era o símbolo maior da chama revolucionária na América Latina. Na definição do jornalista Elio Gaspari,

"No memorável ano de 1968 o mundo foi varrido pela última tempestade da Era de Aquarius. Não houve governante que por ela não fosse afetado, como não houve país onde não fosse sentida (...). Na França, Japão, Polónia, Inglaterra e Itália, jovens

*estavam nas ruas pedindo paz, amor e liberdade. Um conselho circulava pelo mundo: 'não confie em ninguém com mais de trinta anos.'*⁸⁷

O Brasil não estava alheio a essas mudanças. Aqui, a radicalização do governo militar encontrou resistência nas mais variadas camadas da sociedade: estudantes, trabalhadores, intelectuais e grupos armados se mobilizavam contra os ditames dos militares. No campo cultural, o país mergulhava de cabeça num movimento político próprio: na música, a Tropicália; no teatro, as encenações do Arena e nas artes, as obras de Hélio Oiticica buscavam a afirmação de valores próprios na sociedade brasileira. Era preciso dizer não à supressão das liberdades políticas das pessoas, angariar maneiras e modos de enfrentar aquele estado de coisas.

Em meio a esse turbilhão cultural, o cinema brasileiro também abriu espaço para denunciar as práticas ditatoriais dos militares. Tendo em *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha o símbolo crítico da sociedade brasileira àquela altura dos acontecimentos e ápice do Cinema Novo emergia, em 1968, um intruso no espectro cinematográfico brasileiro: *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla chegava às salas de cinema colocando mais "lenha na fogueira" no caldeirão cultural da *terra brasilis*. Um longa-metragem ousado, de um diretor jovem, desafiava a estética cinematográfica então em voga no país (cinema-novista) e, mais que isso, ancorado no deboche desfechava uma virulenta crítica sócio-política à sociedade brasileira. Na opinião do crítico de cinema Inácio Araújo,

*"Ninguém queria mais ouvir falar de Ligas Camponesas, do CPC, do Brasil profundo e rural. Nada disso. O cerne do país era mesmo urbano. E nesse urbano a figura privilegiada era o banditismo, a contravenção."*⁸⁸

O próprio título do filme, *O Bandido da Luz Vermelha* remete-nos *a priori* ao assaltante João Acácio Pereira da Costa que, na década de 1960 assaltava residências de famílias ricas em São Paulo "(...) cujos frutos vendia a altos preços e gastava fartamente

⁸⁷ GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada: as ilusões armadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.267-268.

⁸⁸ ARAÚJO, Inácio. No meio da tempestade. 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.24.

em Santos, onde era assíduo freqüentador da boite Lanterna Vermelha"⁸⁹. Todavia, as coincidências entre o bandido da "vida real" (João Acácio) e o *Bandido* da ficção criado por Sganzerla estão presentes em alguns comentários proferidos por João Acácio na imprensa paulistana à época que, numa análise mais pormenorizada, parecem ter sido reapropriadas por Sganzerla. Em entrevista recente ao jornal *Folha de São Paulo*, Beto Ronchezel, amigo da família Sganzerla, afirmou que

*"Ele (Sganzerla) criou o personagem enquanto viajava pela Europa. Quando leu nos jornais que existia um bandido no Brasil muito parecido com sua criação ele decidiu aproveitá-lo no filme. Mas não é a história verídica dele."*⁹⁰

Essa verossimilhança evidente entre o personagem "real" e o personagem "fictício" fica um pouco mais explícita nos diálogos engendrados pelo *Bandido*, interpretado pelo ator Paulo Vilaça, com suas vítimas dentro do longa-metragem. Também no vestuário, segundo Bernardet⁹¹, há uma ligeira correlação entre João Acácio e o *Bandido* de Sganzerla, verificada pela tipificação visual do personagem arquitetada pelo cineasta. Na concepção de Bernardet,

*"(...) Sganzerla extraiu da imprensa elementos isolados que funcionam como referências, citações, e integram o imenso universo cultural, heterogêneo, disparatado do qual aproveitou um sem-número de elementos para nutrir seu filme."*⁹²

Neste caso particular, Sganzerla aproxima-se, em certa medida, do ofício do historiador quando elenca fontes e define referências para compor o seu *personagem-bandido* mas, acima de tudo, para analisar o momento político - social pelo qual passava o país.

Na contramão da estética cinema-novista, *O Bandido da Luz Vermelha* tem como pano-de-fundo a Boca do Lixo paulistana enquanto uma metáfora maior do país. Prostitutas e marginais, políticos corruptos e policiais ineficazes desfilam as suas agruras e os seus anseios num ambiente onde o cinismo e a falta de perspectiva andam

⁸⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.194.

⁹⁰ ARAÚJO, Inácio. 'Luz Vermelha' não surgiu de Bandido real. **Folha de São Paulo**. São Paulo 15 fev. 2004, Caderno Ilustrada, p.E4.

⁹¹ BERNARDET, 1991, **op. cit.**, p.192-193.

⁹² BERNARDET, 1991, **op. cit.**, p.195.

entrelaçados. Durante o decorrer do filme, o *Bandido* transita em vários espaços diferentes e é seguido por uma dupla de *locutores radiofônicos*, em *off*, que "narram" as suas "aventuras". Os personagens do longa não escutam a dupla de narradores, mas o público espectador não é privado dos questionamentos e das afirmações sustentadas pela dupla durante o transcorrer da trama. Ademais, outros elementos da cultura de massa, como a TV, os quadrinhos, os jornais, as revistas e o próprio cinema, são trabalhados no interior da trama de forma a salientar uma contradição evidente aos olhos do cinema de Sganzerla: um país do Terceiro Mundo alimentado, para além das suas necessidades, por princípios consumistas ancorados na Indústria Cultural.



5. Cena do Bandido da Luz Vermelha

Segundo Carim Azeddine,

*"O Bandido da Luz Vermelha é um intenso diálogo com o cinema, com o dado cultural em geral (quadrinhos, TV, música popular), com o Brasil em época de crise. As convulsões do país não se manifestam numa transposição metafórica, como no belo e no lírico 'Terra em Transe'. O sintoma em lugar do símbolo. Um bandido em lugar de um poeta. Cada elemento do filme diz essa convulsão, que não é só política, é total, pois que o político nada mais é que o viver – junto."*⁹³

⁹³ AZEDDINE, Carim. **Contracampo**. A estética do lixo do bandido Sganzerla. Cinema. Disponível em: <[http: www.contracampo.com.br/artigos](http://www.contracampo.com.br/artigos)>. Acesso em 15 abr.2005.

E qual seria o espólio desta contradição? Indivíduos atomizados, desencantados, (nunca alienados), que se movem entre campos políticos polarizados por uma direita conservadora (representada não só pelos militares, mas também por setores da classe média e instituições religiosas) e uma esquerda que se pretendia revolucionária (composta por estudantes, intelectuais, ex-militares, políticos e artistas exilados).

Esse sentimento de descrença, todavia, não é sinônimo de passividade. Ao contrário, esse tênue “não-lugar político” engendra outras possibilidades de ação que, a rigor, podem estar desprovidas de valores morais deterministas. Em certo trecho do longa-metragem, dirá o *Bandido*: "Fico invocado com uma coisa: a gente ataca, mata, faz o diabo e nunca acontece nada." É um grito de revolta que ecoa num deserto social alheio às contradições cotidianas que envolvem a vida dos sujeitos sociais.

Diante desse quadro, o *Bandido* desenvolve as suas ações: rouba residências, flerta com prostitutas, atira desordenadamente e mata. A interação do personagem com a sociedade em que ele está inserido revela também a procura por uma identidade, por parte do *Bandido*, tornando-se essa busca identitária uma constante no decorrer do filme. Jean-Claude Bernardet salienta que

"(...) os locutores radiofônicos vão cobrí-lo de adjetivos: 'monstro mascarado', 'zorro dos pobres', 'misterioso tarado', 'um personagem sangüinário, abusivo, bárbaro e arbitrário', 'criminal maconheiro', 'um típico selvagem do século XVI jogado em plena selva de concreto; um brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo.'"⁹⁴

Para a sociedade em que está inserido, o *Bandido* é um mutante, alguém estranho em meio às disputas políticas que assolavam o dia-a-dia da população. Identidade no caos ? Talvez o *Bandido* estivesse buscando a resposta para essa questão no intuito de reconhecer-se enquanto sujeito social num país à deriva no oceano das identidades políticas. A relação com o país não poderia ser mais objetiva. Qual a identidade de país procurada em 1968? As respostas, certamente diversificadas, estavam arraigadas nas diferentes concepções de sociedade próprias aos diversos setores sociais. Mas devemos salientar que nas disputas políticas travadas no Brasil em 1968, o pensamento dos detentores do poder, os militares, constituía-se num misto de nacionalismo e coerção que deveria fazer "progredir" a sociedade brasileira. Com efeito, o sentido de "pátria"

⁹⁴ BERNARDET, 1991, *op. cit.*, p.157.

perpetrado pelos militares incluía-se num projeto político levado adiante a ferro-e-fogo e que teve no AI-5 o seu desenlace mais contundente. Segundo Gaspari,

*"Baixado o AI-5, partiu-se para a ignorância. Com o Congresso fechado, a imprensa controlada e a classe média de joelhos pelas travessuras de 1968, o regime bifurcou a sua ação política. Um pedaço, predominante e visível, foi trabalhar a construção da ordem ditatorial. Outro, subterrâneo, que Delfim Neto chamava de 'a tigrada', foi destruir a esquerda."*⁹⁵

Do outro lado, os grupos políticos de esquerda se organizavam na clandestinidade e, partindo para a luta armada ainda acreditavam possibilidades em vencer a batalha. Para a esquerda, a identidade do país confundia-se entre o ideal burguês da classe média e a via dos preceitos socialistas. E mesmo dentro das esquerdas, não havia consenso. Segundo o jornalista Zuenir Ventura havia, "de um lado, a linha esquerdista propondo o enfrentamento; do outro, a linha do Partidão pregando a acumulação de forças."⁹⁶ Com efeito, a questão era muito mais controversa no interior das esquerdas pois discutia-se um "modelo de revolução"⁹⁷ por duas possibilidades opostas:

*"Uma entendia a revolução como ruptura violenta, isto é, como uma explosão desencadeada por uma vanguarda que, ao ser logo substituída pela classe operária, criaria uma sociedade nova e um homem novo. (...) A outra posição, defendida pelo PCB, via a revolução não como um objetivo imediato, e sim como um lento processo, que poderia até culminar com uma ruptura, desde que fosse o resultado da gradual organização da sociedade civil e da acumulação de forças."*⁹⁸

O exemplo cubano e o heroísmo de Che Guevara sustentavam a utopia socialista, mas a luta armada no país não remetia somente aos ideais revolucionários.

Neste cenário de tensão, o filme de Sganzerla aborda o "terrorismo" ironicamente. Os *locutores radiofônicos* informam que "o Brasil vive dias de tumulto: homens são metralhados nas portas de suas casas...". Policiais militares desfilam em praças públicas montados em seus cavalos com imponência e a certeza de que a ordem estava sendo

⁹⁵ GASPARI, 2002, *op. cit.*, p.345.

⁹⁶ VENTURA, Zuenir. 1968. *O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.61.

⁹⁷ VENTURA, 1988, *loc. cit.*

⁹⁸ VENTURA, 1988, *op. cit.*, p.62.

estabelecida. Numa praça, o *Bandido* corre a esmo, parece procurar uma saída, um caminho que, mesmo obscuro, livre-o daquele mundo de angústia e desalento.

Para além dessas constatações, podemos perceber no *Bandido* uma relação com o espaço que transcende As ideologias políticas outrora citadas (direita e esquerda). A Boca do Lixo enquanto uma primeira referência é apenas o indício de um mundo múltiplo, sem precedentes ou amarras. No dizer de Bernardet, "a Boca não tem fronteiras, ela se expande, se espalha".⁹⁹ Esse ultrapassar dos limites físicos revela um paradoxo que constitui a própria formação do *Bandido* e a busca de uma identidade diante de tão vasta diversidade.

Não obstante não saber lidar com esse paradoxo, o *Bandido* reflete o caminhar de uma parcela da população que não enveredou por projetos políticos conservadores ou revolucionários. Um delineamento social que não se via representado por projetos políticos "maiores". A multiplicidade do cotidiano é que compõe o quadro político de pessoas muito mais preocupadas com os crimes passionais, com as novelas da TV, com o futebol ou em poder fazer parte de uma sociedade que se abria ao consumismo.

O quadro acima exposto é corroborado pela entrada em cena, no longa-metragem, de *J. B. da Silva* (Pagano Sobrinho), um político corrupto, "amigo de Perón" que, com seu grupo de comparsas comanda a Boca do Lixo e vêem no *Bandido* uma ameaça real às suas pretensões políticas. *J. B.* não se intimida diante das câmeras de TV e faz do populismo o esteio necessário para se aproximar do povo. Em um programa de TV, *J.B.* profere o seu discurso cínico-populista sem, aparentemente, se preocupar com as consequências: "Vou construir a casa do pai solteiro; vou instituir o Natal da criança mal-criada e os pobres, enfim, vão mastigar: vou distribuir chicletes para o pobres para que eles mastiguem noite e dia e o camponês, esse eterno olvidado, este será contemplado com picaretas elétricas. E vou construir mais: o lar do bilionário arruinado!"

A comicidade do discurso traz em seu germe todo o desprezo e sarcasmo embutidos na ação de um político corrupto. Com efeito, *J.B. da Silva* revela a sua face mais hipócrita quando é abordado sobre as mazelas sociais que afligem o país. Ao ser questionado sobre a miséria, dispara: "Um país sem miséria é um país sem folclore; e um país sem folclore, o que nós podemos mostrar para os turistas?" É nesse terreno político pantanoso que se move o soturno *J.B. da Silva*. Mesmo assim, *J.B.* sai às ruas,

⁹⁹ BERNARDET, 1991, *op. cit.*, p.163.

cumprimenta as pessoas e conclui do alto da sua empáfia: “É o povo que quer a minha candidatura!” O “cangaceirismo” político de *J.B.* quer ultrapassar os limites da Boca do Lixo: em uma palavra, quer dominar o Brasil. No limiar do seu delírio, ele chega a afirmar: “Meu verdadeiro sonho era formar os Estados Unidos da América Latina!” Sua candidatura à Presidência da República parece não incomodar o corpo da sociedade, parece mesmo ser aceita com alguma naturalidade, dando a entender que uma certa apatia introjetava-se lentamente nas esferas sociais daquele 1968. Em contrapartida, a reação à sua política e à sua pretensão em comandar a Boca do Lixo o coloca em oposição ao *Bandido*, este último sintetizando uma rejeição social a esse estilo de fazer política alicerçado no colonialismo e ancorado na aposta da pouca inteligência da população.

A figura de *J. B.* e seus posicionamentos políticos jocosos remetem a um país que ainda não apreendeu os desígnios da democracia. O turbulento processo político brasileiro que se seguiu após o suicídio de Getúlio Vargas aparece sintetizado no personagem de *J. B.*. Em outras palavras, é como se todos os aspectos políticos negativos dos governos que se seguiram à Era Vargas convergissem para o personagem de *J. B.* e fossem refletidos como uma espécie de *continuum* paralelo aos questionamentos ao regime militar. Num primeiro momento, ninguém dá importância à candidatura de um político corrupto à Presidência. No campo da memória coletiva¹⁰⁰ a afasia política caminha ao lado de projetos políticos de país que parecem fadados ao fracasso. De fato, o Terceiro Mundo estava prestes a explodir.

Essas inferências sócio-políticas que, mediadas por ficção e realidade, compõem os personagens do filme e suas ações expressam um ar de marginalidade que perpassa toda a composição do longa. A descontinuidade das cenas e a sequência não-linear buscam desconstruir paradigmas ideológicos imbricados outrora no engajamento político do Cinema Novo.

É interessante observarmos que, se as atitudes do *Bandido* são uma resposta a um mundo em que ele não se sente parte integrante, elas não deixam de ser políticas e por vezes, intencionais. Quando picha muros ou tenta o suicídio, o *Bandido* exacerba ao máximo a tátil estrutura psicológica que envolve o personagem historicizado. Histórico porque conflitante; histórico porque descontínuo; histórico devido à natureza histórica do homem. Para Jean-Claude Bernardet,

¹⁰⁰ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

"(...) o *Bandido* é um personagem hemorrágico, no sentido de que não tem demarcação, não tem fronteiras. Ele não tem fronteiras, o mundo não tem fronteiras, não há territórios demarcados, não há balizas e referências em relação às quais agir."¹⁰¹

Ao lado de *Janete Jane* (Helena Ignez), prostituta da Boca com a qual se envolve emocionalmente, o *Bandido* deixa de lado, por alguns instantes, a frieza que o caracteriza e, numa relação mais íntima com Janete extravasa os seus sentimentos. Com efeito, a verborragia do *Bandido* continua então ácida, contundente, disparatada. Ao confiar e ser traído por *Janete*, o *Bandido* a elimina, matando-a friamente. A estrutura da cena que compõe o assassinato de *Janete* talvez seja, no filme, a influência mais objetiva do Cinema Novo na obra de Sganzerla. Os ritmos afro-brasileiros que enredam toda a cena da morte de *Janete* remetem-nos aos atabaques e batuques africanos presentes em *Terra em Transe*. Bernardet observa que

"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."¹⁰²

A traição não pôde ser suportada. Em meio ao caos o *Bandido* quer a fidelidade de *Janete*, trazendo à cena uma contradição pulsante na medida em que o próprio *Bandido*, na iminência de estar desprovido de sentimentos ou valores morais, reage alicerçado em preceitos morais, por vezes considerados burgueses, desejos e vontades que escapam ao seu controle. Diante dessas contradições, porque não crermos que este "sujeito social", contraditório, não estaria, de fato, introjetado no seio da sociedade brasileira em 1968? A construção do personagem por Sganzerla aponta para uma resposta afirmativa a essa questão. Mas a questão é tanto perene quanto delicada. Nem sempre o autor (neste caso, Rogério Sganzerla) consegue passar, através da tela, as suas concepções políticas

¹⁰¹ BERNARDET, 1991, *op. cit.*, p.167.

¹⁰² BERNARDET, 1991, *op. cit.*, p.190-191.

delineadas a partir dos personagens. Devemos levar em conta, também, a reação do público diante do filme e a conjuntura histórica em que ele foi exibido.

Neste sentido, a noção de imaginário social, proposta por Bronislaw Baczko, engendra uma maior apreensão do momento político-social brasileiro em 1968 à luz das inquietações presentes no *Bandido da Luz Vermelha*. Segundo Baczko,

*"Os sistemas em que se assenta e através do qual opera o imaginário social são construídos a partir da experiência dos agentes sociais, mas também a partir dos seus desejos, aspirações e motivações."*¹⁰³

Esse imaginário social intenta consolidar-se, enquanto uma possibilidade de análise histórica, em todos os fatores descritos até aqui e na errância vivenciada pelo *Bandido* no transcorrer do filme. Neste sentido, podemos levar em conta a recepção do público ao *Bandido da Luz Vermelha*. Apesar da escassez das fontes quanto a essa questão e de termos de matizar o discurso proferido por Sganzerla, é dele uma declaração singular quanto à presença do público nas salas-de-cinema para assistir ao *Bandido*:

*"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 Mazaropi conseguiram mais público do que o Bandido da Luz Vermelha. O meu cinema é popular."*¹⁰⁴

Tomando a afirmação de Sganzerla como verossímil, entendemos que a acolhida do público ao *Bandido da Luz Vermelha*, para além do aspecto do entretenimento, pode relacionar-se ao acesso a um tipo de filme que fugisse dos princípios do Cinema Novo. Por outro lado, a conjuntura histórica do período aponta alguns artifícios utilizados pelos cineastas para driblarem o olho do censor e, mais importante, conseguirem colocar na tela as suas propostas originais. Diante dessas condições, a montagem narrativa do filme, atrelada ao protagonismo do *Bandido*, coloca em evidência o complexo jogo fílmico proposto por Sganzerla, intercalando ambientes imagéticos diversos mas tendo como eixo fundamental o psicodrama vivenciado pelo *Bandido*.

¹⁰³ BACZKO, Bronislaw. **Enciclopédia Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, p.303.

¹⁰⁴ SEVERINO, Francisco. A Luz do Bandido. **Jornal de Brasília**, Brasília, 1º de ago.1990. Cinema. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br>>. Acesso em: 03 mai.2005.

Esses dois fatores, os acontecimentos presentes no filme e os aspectos psicológicos do *Bandido* solidificam ou, ao menos, apontam para possibilidades analíticas reais ao historiador.

As vicissitudes sócio-políticas indicam uma instabilidade política de um país que, parafraseando Glauber Rocha, estaria em "transe". Mas o "transe" do *Bandido* é muito mais profundo em 1968, fazendo emergir as convulsões políticas de um país mergulhado num regime ditatorial. Na misè-en-scene do *Bandido*, o país se mostra mais real: resistência e luta, drama e terror para além do "coração do Brasil"¹⁰⁵.

Na tela, a ironia presente na locução radiofônica se, por um lado, procura despistar os agentes da Censura, por outro não deixa de instigar o espectador a refletir sobre os acontecimentos à sua volta. Neste sentido, o terrorismo não poderia ficar à margem do cotidiano do *Bandido* e nem ficar associado apenas aos grupos políticos da esquerda brasileira, sejam estes partidários do PCB, estudantes universitários ou milícias "revolucionárias". Segundo Elio Gaspari,

*"O dispositivo terrorista impusera ao governo sua autonomia. Não a conseguiu porque fosse forte, mas porque faltava ao marechal Costa e Silva a vontade de reprimi-la. O objetivo proclamado das bombas dos coronéis era intimidar a esquerda, mas seu propósito era favorecer a radicalização. Sua consequência foi a consolidação dentro das Forças Armadas de um bolsão indisciplinado, delinqüente e imputável (...). Os terroristas da direita e da esquerda não se envolveram numa competição. Foram apenas contemporâneos, cada um deles girando ao redor de causas e objetivos diversos, produzindo resultados diferentes."*¹⁰⁶

No longa-metragem de Sganzerla, o terrorismo é abordado de maneira a relacionar-se com as atitudes criminosas do *Bandido*. Em outras palavras, o *Bandido* estaria espalhando pela cidade e, até mesmo pelo país, o "terror" com as suas ações (roubos, assassinatos, ataque a mulheres, etc.). Entretanto, esse parece ter sido, justamente, o artifício utilizado pelo diretor para colocar na tela um tema tão delicado para ser abordado à época. Neste sentido, os *locutores radiofônicos* vão, ao longo da trama, discorrendo sobre a temática associando-a às ações do *Bandido*: "...Após o sexto atentado terrorista em 24 horas, o Brasil enfrenta a fúria criminal de misteriosos agitadores que lançam bombas em fábricas, bares, edifícios e apartamentos...". Em meio

¹⁰⁵ VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Polygram, 1968. 1 disco, (33 rpm), estéreo.

¹⁰⁶ GASPARI, 2002, **op. cit.**, p.302.

ao caos, o terrorismo faz tremer o Terceiro Mundo. No Brasil, as guerrilhas se armam contra os militares. Prisões, torturas, pessoas desaparecidas. A mão-de-ferro do regime ditatorial brasileiro agia com rigor sobre aqueles que se mostravam contrários aos seus preceitos.

A perseguição ao *Luz*, enquanto um terrorista, prossegue durante boa parte do filme. Contudo, o que ouvimos, são os relatos daquilo que não poderia ser dito explicitamente mas que estava posto na sociedade brasileira: o terrorismo implantara-se em definitivo. “...A polícia admite que novos atentados poderão ser registrados a partir de agora e aperta todo o seu dispositivo de repressão efetuando centenas de prisões...”. Impressiona a sensibilidade do diretor na abordagem desta realidade pela qual passava o país. Neste ínterim, a narração radiofônica se confunde com as imagens de policiais efetuando prisões, num ambiente político entorpecido pelo medo. A metrópole urge nas sendas do terror: “Quem tiver de sapato não sobra!”

Realidade e ficção se confundem. Sem dúvida, é sintomática essa relação entre o "real" e o "fictício" quando Sganzerla narra, num diálogo com Sylvio Renoldi o que ambos viram e ouviram durante as mixagens de som do *Bandido da Luz Vermelha*:

"Sganzerla - Nós estávamos quase no rolo seis ou sete, para mixar, e eu cheguei de manhã no estúdio, eu me lembro que era um Sábado, de manhã, e de repente eu ouvi uma metralhadora - 'tarararararara' - eu digo 'pô, tá lá o Sylvio de novo revendo os ruídos'... Mas só que a metralhadora não era do filme (...) Não era do filme, não. Era na frente da Odil Fono Brasil, estacionaram um carro...

Renoldi - ...Estavam metralhando...

Sganzerla - Pegaram um cara que era aquele capitão Chandler.

Renoldi - (...) Os caras metralharam ele ali na porta, duas casas depois da Odil."¹⁰⁷

Com efeito, essas vivências do cineasta não são abordadas diretamente no filme tal como ocorreram (e nem há nenhuma citação ao capitão Chandler no longa), mas essa imersão do "terrorismo" no cotidiano das pessoas não fugiu à percepção do diretor/autor. Ao som de bombas e disparos de metralhadora, os *locutores radiofônicos* esbravejam: “O terrorismo é geral!”, e alertam a população: “E atenção, muito cuidado: você pode ser um dos cidadãos metralhados na porta das suas residências ou em seu automóvel, no centro da capital.” Qualquer relação com o assassinato do capitão

¹⁰⁷ MELO, Luís Alberto Rocha. **Contracampo**. O cinema e a profecia. Jul.2001. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/artigos/sganzerla>>. Acesso em 12 mar.2005.

Chandler não é mera coincidência. A tensão que circundava a sociedade brasileira em 1968 estava nas esquinas, nos bares, nas escolas, nas prisões e nos quartéis.

Jacob Gorender avalia que 1968 foi mesmo o ano do ápice das ações terroristas dos grupos de direita. Segundo ele, "(...) os atentados terroristas de direita com autoria oculta atingem o pico em 1968, decaem bruscamente em 1969 e desaparecem, de tudo entre 1971 e 1975".¹⁰⁸

Por seu turno, os grupos políticos de esquerda tinham outros objetivos além de demonstrar um "mero" descontentamento com a situação político-social em que se encontrava o país. Para Elio Gaspari,

*"Seja qual for o nome que se dê ao surto terrorista de 1968, o que houve de essencial nele foi a instrumentalização daquilo que se denominou 'guerra revolucionária'. Para Marighella e as outras organizações de esquerda que usavam a mesma expressão, ela pretendia significar um salto de qualidade no combate ao regime."*¹⁰⁹

Terrorismo de direita e de esquerda num décimo de segundo na película do filme, numa filigrana visual significativa para escapar aos olhares dos censores, mas suficiente para ser percebida para além do aspecto ficcional.

Essa alusão ao terrorismo realizada ao final do filme cria um encadeamento interessante com a abertura do longa, onde um grande letreiro informa "13 mil fuzileiros navais invadem a Bahia". O "clima" de militarização indicado pelo letreiro aponta para a instauração de regime militar em 1964 que, com efeito, acabou desembocando num ambiente onde o "terror" tornou-se um elemento legitimador do sistema político vigente.

A condição de país dominado por forças políticas conservadoras é a revelação, entre outros aspectos presentes no filme, da nossa condição de terceiro-mundistas. A constatação dessa assertiva encontra no decorrer do longa um caráter de denúncia e, por conseguinte, engendra uma sutil desilusão no futuro político do país. Se o *Bandido* vai ao cinema e se defronta com a luta marroquina para se desvencilhar do colonialismo francês num filme que está sendo exibido, a sua própria condição social e política também aponta para um outro tipo de colonialismo à qual estão submetidos os países do Terceiro Mundo. A crítica do cineasta, neste caso, não se dirige somente aos rumos

¹⁰⁸ GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987, p.152.

¹⁰⁹ GASPARI, 2002, **op. cit.**, p.328.

políticos do país mas, sobretudo, a um tipo de cinema que até então ditava a estética e a linguagem nas produções brasileiras. Esse aspecto metalingüístico presente no *Bandido* não pode ser desprezado, um vez que revela a ironia que percorre o filme: cinema de Terceiro Mundo num país de Terceiro Mundo. No *Bandido*, definitivamente, a "realidade" do Primeiro Mundo não é a "realidade" vivida abaixo da linha do Equador. No dizer do próprio *Bandido*, "O Terceiro Mundo vai explodir! Quem tiver de sapato não sobra!"

Sob os auspícios do "milagre econômico" brasileiro, a riqueza produzida no país não foi partilhada com os menos afortunados. A voracidade das elites brasileiras e de uma classe média que vê melhorar o seu padrão de vida não encontra nos indivíduos "marginalizados" nada além do que descrença e descaso. O crime torna-se o caminho para o desafortunados. Mas, ao contrário do que possamos imaginar, o crime como uma alternativa de vida não encontra no *Bandido* nenhum tipo de apologia. Com efeito, os atos de criminalidade perpetrados pelo *Bandido* não incitam à prática da violência enquanto uma forma de sobrevivência na sociedade capitalista mas apontam, acima de tudo, um descrédito singular em sistemas e conjunturas próprias de um país que não se leva a sério. "Para mim a revolução era o terror, mas não é mais. A Terceira Guerra já começou e ninguém tá dando bola!" É esse pessimismo que não deixa de atormentar o *Bandido*: acompanha-o até o fim da vida. A chaga político-social é exposta no *Bandido* sem meias-verdades: um país de Terceiro Mundo incapaz de solucionar os seus impasses e as suas mazelas. Crianças correndo na favela do Tatuapé em São Paulo, às margens do Rio Tietê, corroboram para a relação causa-efeito que norteia os extremos do longa-metragem: o *Bandido* sai da favela e à favela retorna para morrer.

Todavia, esse retorno às origens se, por um lado, indica uma resignação diante da impossibilidade de continuar "lutando" e uma descrença nos sistemas políticos, nos valores morais e nas relações sociais, por outro lado ela indica também um grito de alerta a um tipo de sociedade, especificamente urbana, que está se construindo no Brasil. Antes de suicidar-se, o *Bandido* ainda se desfaz de sua mala, onde ele guardava os seus pertences pessoais. Na opinião de Bernardet,

"Em luta contra a dispersão, a expansão, o Eu-mundo, o Bandido se esforça em criar um espaço íntimo, fechado, delimitado secreto, que contenha seu 'Eu'. Só que esse espaço não é ele mesmo, é um objeto ao lado dele, que carrega consigo mas que não se identifica com ele. Ao mesmo tempo em que esse espaço fechado e recôndito manifesta

uma ansiedade de identidade, de unidade e de interioridade, e é o simulacro destas, é também a afirmação de sua inexistência."¹¹⁰

Essa associação que o crítico de cinema faz entre o viés psicológico do *Bandido* e a sua relação com o mundo exterior implica num mosaico de influências mútuas entre o *Bandido* e o mundo que o cerca. Sua busca pela identidade persiste. É o próprio Bandido que se diz oriundo de Asunción, Paraguai. Os *locutores radiofônicos* então perguntam: "Paraguaio? Brasileiro? Cubano ou Mexicano?". Qual seria a identidade do "criminoso mascarado?" A alegoria com o país é válida uma vez que evidencia o lugar político do Brasil em 1968: uma busca constante por uma identidade. O processo histórico brasileiro naquele turbulento ano nos guindou àquilo que era considerado a escória da humanidade, os párias sociais do século XX: fazíamos parte do vasto grupo de países pertencentes ao Terceiro Mundo. Essa condição de terceiro-mundismo é emblemática pois faz girar, nos diversos setores sociais, a roda de ideologia que acreditava no desenvolvimento e no progresso da Nação e que considerava um desafio ultrapassarmos as barreiras econômicas, sociais, políticas e culturais que nos impediam de galgar um espaço entre o seleto grupo dos países do Primeiro Mundo. A idéia do "Brasil Grande" encontrava campo de atuação entre a classe média e a burguesia brasileira. Esse ideal grandiloquente, contudo, não se encaixava na realidade brasileira. Neste instante, recorremos ao *Bandido* quando este coloca diante do espectador a impossibilidade de se realizar esse "Brasil Grande" daquela maneira esdrúxula: penalizando a população em nome da concentração de renda. Daí o *Bandido* procurar uma identidade que não tivesse vínculos com este tipo de sociedade; daí sua opção em "avacalhar e esculhambar". À luz dessas concepções e atrelado em pacotes econômicos, esse ideal de "Brasil Moderno" ganhava espaço no imaginário social da população. A construção de hidrelétricas, a abertura de estradas, o investimento das multinacionais, entre outros fatores, impulsionavam a economia, gerando trabalho e estimulando o consumo. Como Dom Quixote, o *Bandido* ousou enfrentar tudo isso à sua maneira, mas sem utopias, com os pés atolados num mundo onde a cultura de massas e as cartilhas econômicas eram vistos como o supra-sumo da modernidade, ao som de das rajadas de balas e embalado pelo baião de Luiz Gonzaga.

É num ambiente degradado e avesso à sociabilidade, a favela, que se inicia o ciclo de vida e morte do *Bandido*. A circularidade do enredo torna-se interessante na medida

¹¹⁰ BERNARDET, 1991, *op. cit.*, p.170-171.

em que a infância do *Bandido* também é levemente retratada no filme. Meninos correm com armas na mão na favela, assaltam no trânsito e brincam num lixão, indicando o início de um processo macabro que desemboca na criminalidade. Porém, antes de soar como uma condição natural para as vidas daquelas crianças essa imersão no "mundo do crime", o foco de Sganzerla privilegia o aspecto de denúncia presente nas imagens que, posteriormente, terão continuidade e interferência na personalidade do *Bandido*.

Dos roubos às residências luxuosas à perambulação pelas ruas da metrópole paulistana, o *Bandido* não se fixa em nenhum lugar. Os seus "esconderijos" variam conforme os seus atos são praticados. Com efeito, é a Boca do Lixo que se coloca como o seu *locus* de atuação, seu *habitat*, se assim pudéssemos classificar, o local que, se não determina por completo, ao menos influencia o seu modo-de-vida. Contudo, a cidade cresce e a Boca do Lixo tem a sua estrutura físico-social ameaçada por um discurso progressista que parece ser inexorável. Os *locutores* da trama esbravejam: "O embelezamento da metrópole vai acabar com a Boca do Lixo!". O projeto burguês refletido na construção de grandes edifícios não poderia conviver com zonas "boêmias" e, por conseguinte, "perigosas". A Boca do Lixo incomodava as elites paulistanas.

No submundo da Boca do Lixo, outros atores sociais se apresentam e representam. A figura do *gângster* se impõe nas entranhas do tecido social da Boca e se espalha, numa metástase político-social que ultrapassa os limites da citada região paulistana. Eles, os *gângsters* estão por toda parte: "...Na política, na administração, nas famílias, no futebol, na imprensa, nos bilhares e nas eleições, na vida noturna, nos atentados contra o Presidente, na paz, na guerra, nos mosteiros e nos presídios...", dirão os *locutores radiofônicos*. Como um câncer, a influência política destes grupos "paralelos" se alastrava rapidamente e, de alguma maneira, isso passou a refletir diretamente no interior da sociedade. Neste cenário nebuloso, o *Bandido* age em meio às disputas pelo poder desencadeadas pelos diversos grupos políticos. Os interesses pessoais superam os interesses coletivos. O individualismo é levado às últimas conseqüências no caos social que se apresenta. Com efeito, devemos atentar que a referência ao *gângster* nos remete à figura do bicheiro que, já nos anos 60, tinha uma certa notoriedade e um certo trânsito nos meios políticos brasileiros.

Outros aspectos menores também chamam a atenção no *Bandido da Luz Vermelha*. A sutil referência feita ao socialismo por um freqüentador de uma *boite* na noite paulistana nos faz antever que os movimentos políticos oriundos da esquerda tinham uma certa ressonância em estratos da sociedade desenganados por um tipo de modelo

político- econômico, o capitalismo. É certo que esse não é o posicionamento do *Bandido*, mas essa referência ao socialismo não é fortuita, num país mergulhado numa ditadura militar.

Há também a crítica à Arte Moderna, desferida pelo Delegado *Cabeção* (Luiz Linhares) que, ao adentrar numa residência que acabara de ser roubada pelo *Bandido* depara-se com quadros de Arte Moderna afixados nas paredes. O comentário de *Cabeção* não poderia ser mais significativo: "Arte Moderna, é o que sempre digo, coisa de depravado, lixo...". Mais adiante, *Cabeção* ainda vai disparar: "Admito tudo, menos essa laia de parasitas intelectuais...". Essa aversão à Arte Moderna e aos intelectuais sugere uma tenaz crítica ao engajamento político-intelectual ensejado pelo Cinema Novo ou à "execração do intelectual pequeno burguês"¹¹¹ militante dos grupos políticos de esquerda. Contudo, a crítica também recai sobre determinadas correntes da sociedade brasileira que procuravam "pensar o Brasil" sem levar em consideração realidades sociais díspares espalhadas por todo o território nacional. Se a intelectualidade oriunda da classe média brasileira foi à luta contra os desmandos dos militares, os "marginalizados" foram à luta para não morrerem de fome, saindo dos seus barracos e cortiços em busca de um lugar numa sociedade que os excluía violentamente.

O desalento destes indivíduos "marginalizados" com a "modernização conservadora" é evidenciado no decorrer da longa-metragem de diversas maneiras. A crítica por parte de Sganzerla torna-se mais contundente quando ele retrata a perda da identidade da Boca do Lixo. A *narrativa radiofônica* anuncia: "...É a falência, a crise, a instabilidade do mercado paralelo, das operações da Bolsa numa gigantesca racionalização do trabalho..". A metrópole se moderniza e não se reconhece nesta modernização: à instauração de multinacionais soma-se a instalação de milhares de migrantes, especialmente nordestinos. A tomada, em *close*, da entrada principal da Bolsa de Valores de São Paulo define esse ambiente múltiplo e catártico onde a "modernização" da economia, vide o "milagre econômico", correlaciona-se obrigatoriamente com o conturbado mundo dos habitantes da Boca do Lixo.

À luz dessas referências sócio-políticas, o *Bandido* continua a praticar os seus atos. Agora, o *Luz* tornou-se uma figura conhecida nacionalmente, o "inimigo número um" caçado por toda a Polícia. Suas ações criminosas são discutidas pela opinião pública. Os defensores dos valores morais cristãos que norteiam a instituição familiar vão à TV

¹¹¹ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p.278.

protestar contra as "atrocidades" cometidas pelo *Bandido*. Até mesmo a pena-de-morte é defendida enquanto uma forma concreta de punição aos criminosos. As referências ao pensamento cristão não são gratuitas. A imagem de São Jorge, intercalada entre algumas cenas do filme, rivaliza, em certo sentido, com as referências à Umbanda e ao Candomblé que também aparecem durante o longa-metragem. *J.B. da Silva* se refere, às vezes, ao seu "corpo fechado", numa típica alusão às religiões afro-brasileiras, mas ele também se diz "protegido" por Cosme e Damião. Jean-Claude Bernardet acredita que "esse São Jorge que paira sobre o filme seria como uma identidade desejada e não realizada, apenas alcançada a título póstumo"¹¹² pelo *Bandido*. Apesar da observação de Bernardet ser pertinente, ela não leva em conta a relação mística que o *Bandido* procura ter com a imagem do santo católico e, conseqüentemente, a sua oposição às divindades afro-brasileiras que cercam a vida de *J.B.*. Mas mesmo nesse sentido, o *Bandido* não expressa nenhum tipo de devoção ferrenha ou religiosidade mais clara: em certo trecho, ele diz com todas as letras: "Deus não existe!"

A alusão ao homossexualismo também aponta a preocupação do diretor/autor em trazer à tela um assunto pouco debatido pela intelectualidade à época. Na mentalidade política conservadora da direita, o tema era rechaçado com a ajuda do pensamento cristão. Nas esquerdas, de onde se esperava ao menos uma possibilidade de debate, a aversão ao homossexualismo era muito maior. Analisando essa temática no campo das esquerdas brasileiras em 1968, Zuenir Ventura, afirma que "(...) mesmo as organizações mais revolucionárias, aquelas que queriam mudar radicalmente a sociedade, surpreendiam pela rigidez calvinista do seu código moral."¹¹³ Mais adiante, Zuenir aponta que

*"Alguns pioneiros de 68 tiveram que enfrentar as mais severas discriminações por parte das nossas elites pré-revolucionárias, sobretudo quando aliavam à militância política a prática do homossexualismo. Se às duas ainda associavam o uso de drogas, viravam então seres politicamente desprezíveis."*¹¹⁴

Não obstante, é da boca do *homossexual* interpretado pelo ator Sérgio Mamberti que sairão sentenças duras quanto à realidade social do país: "...A Amazônia também é Brasil, o Nordeste tá passando fome, o Petróleo é nosso !". Com efeito, tais afirmações

¹¹² BERNARDET, 1991, *op. cit.*, p.206.

¹¹³ VENTURA, 1988, *op. cit.*, p.38.

¹¹⁴ VENTURA, 1988, *op. cit.*, p.39.

estão incluídas num contexto em que o país, que se pretendia grande, continuava pequeno devido à ação das elites que o governavam. A inserção de um homossexual na trama também o coloca como um sujeito renegado, não aceito pela sociedade. Ao pegar um táxi com o *Bandido* ao volante, a câmera os enquadra num mesmo plano sobre o qual sai a frase dos *locutores radiofônicos*: "...Eles não pertencem ao Mundo, mas ao Terceiro Mundo!". A assertiva não poderia ser mais objetiva no que concerne à separação dos mundos e à segregação dos indivíduos. Mais adiante, estupefato com o terrorismo espalhado pela metrópole, o *homossexual* esbraveja: "...Não queremos outro Vietnã aqui no Brasil!" O aspecto caricatural do homossexual retratado por Sganzerla pode, num primeiro instante, sugerir uma espécie de preconceito para com os homossexuais por parte do cineasta.¹¹⁵ Todavia, a conjuntura sócio-política e cultural do espaço de onde emergem esses sujeitos "marginalizados" coloca por terra qualquer tipo de preconceito que pudesse ser legado ao diretor. O caráter de denúncia aqui também permanece forte e suprime qualquer conotação preconceituosa.

Podemos perceber durante o transcorrer do filme que, mesmo com toda a fragmentação da linguagem proposta pelo diretor, o mesmo discurso proferido por diferentes personagens criou uma concatenação desses com o espaço/tempo em que foram pronunciados. É o caso da célebre frase "O Petróleo é nosso!", vociferada pelo *homossexual* (representado por Mamberti) e por *J.B. da Silva*. No primeiro caso, o brado tem um caráter de desespero diante da iminência da perda de um valioso bem pertencente ao país. Já no caso de *J.B. da Silva*, a expressão soa como um deboche, uma falácia ideológica de um político que, objetivando chegar à Presidência da República, dispara discursos populistas e eleitoreiros. São preocupações distintas de dois personagens completamente diferentes que transitam pela Boca do Lixo.

Essa relação de forças presente nos discursos vai além do campo semântico. Não obstante a importância deste tipo de análise para, em certo sentido, adentrarmos às subjetividades dos personagens, conseqüentemente, interpretá-los historicamente, as "falas" do *homossexual* e de *J.B. da Silva* determinam o lugar social de cada um na sociedade. Se o elo é o discurso, as vivências e experiências de ambos os colocam em campos opostos na maneira de enxergarem a realidade. Se a Boca do Lixo os une enquanto um espaço de atuação, ela também os separa enquanto pertencentes a grupos

¹¹⁵ Segundo Jean-Claude Bernardet, no roteiro original do filme "o Bandido leva a bicha para um lugar ermo e a mata. A cena teria sido eliminada devido a uma possível interpretação preconceituosa." IN: BERNARDET, 1991, **op. cit.**, p.218.

sociais com diferentes aspirações. Sintoma de um país que quer se entender. As variantes contidas num único discurso evidenciam uma pluralidade política, social e cultural que não poderia mais ficar restrita à dicotomia burguesia/proletariado.

Nas entrelinhas da sociedade da informação que se faz ativa na década de 1960, as mazelas internas dos meios de comunicação de massa também são expostas naquele Brasil de 1968. Neste sentido, o lado sensacionalista e oportunista da imprensa é retratado no ambiente das redações dos jornais que, através de conchavos políticos, criam a notícia e a estampam nas bancas com a assertiva de "verdade absoluta". A TV e o seu conservadorismo e o cinema pouco interessante também trazem à tona a esparsa criatividade presente nestas mídias em 1968. Era preciso quebrar regras, transgredir os modelos, romper os limites. Na concepção filmica do *Bandido*, Sganzerla tentou enfrentar essa situação.

A densidade dos conflitos presentes no *Bandido da Luz Vermelha* vai além dos pontos até aqui abordados. Entretanto, é na figura do *Bandido* e do seu romper da aurora que se concentra o mote mais contundente para a crítica sócio-política feita pelo cineasta. O ciclo de vida e morte do *Bandido* revela aspectos lancinantes de um país que está vivo na subjetividade de cada um e que, de alguma maneira, se reflete na ação de todos. Se o *Bandido* acredita que "Deus não existe" ele também argumenta que "sozinho, a gente não pode fazer nada". São os opostos que se atraem; dicotomias que compõem e ao mesmo tempo desestruturam as identidades. No mundo do crime, o *Bandido* se vê sujeito; na vida, se vê como um "boçal". De fato, 1968 foi o "ano que não terminou"¹¹⁶: seus valores, conceitos, vivências e aspirações ainda mantêm uma certa correlação com os dias atuais. Em certo sentido, o *Bandido* antecipou aspectos que permanecem na sociedade brasileira. Em 1968, "a bomba e a fome separam o Terceiro Mundo do resto da Terra". Em 2005, a bomba, a fome, a miséria e as desigualdades sócio-econômicas separam ainda mais o "Terceiro Mundo" do resto da Terra.

"Quem sou eu?", pergunta o *Bandido* em 1968. Quem somos nós em 2005? Ainda em busca de uma identidade tropeçamos nos mesmos erros que nos faz sentir menores, eternos colonizados. "Eu sei que fracassei. Fracassei, mas vem outro" diz o *Bandido*. Outros, é o que esperamos. Outros caminhos, outra saídas que nos façam andar na "contramão do fim da História"¹¹⁷. A saga do *Bandido* revela uma sociedade obscura,

¹¹⁶ VENTURA, 1988, *op. cit.*

¹¹⁷ HAWAII, Engenheiros do. **Gessinger, Licks & Maltz**. Rio e Janeiro: BMG Ariola, 1992. 1 disco, (33 rpm), estéreo.

ainda sendo digerida pelo cotidiano frenético das pessoas. Assim, o estereótipo do militante de esquerda e dos defensores do *status quo* conservador são implodidos pela verve dramática do "cidadão comum" representado pelo *Bandido*. O engajamento político não está mais atrelado ao Partido ou às ideologias. O político tornou-se a própria vivência refletida na ação, práxis vivida nas dificuldades do cotidiano, engajamento enquanto uma resposta contínua e constante àquele estado de coisas posto em 1968.

O Bandido da Luz Vermelha aponta para uma leitura diferenciada dos aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais presentes, em graus diferenciados, na sociedade brasileira em 1968. A trajetória do *Bandido* nos possibilita enxergar para além da polarização direita versus esquerda tão retratada na historiografia brasileira. Com efeito, não buscamos com isso instituir verdades absolutas com a observação fílmica mas, acima de tudo, encontrar outras possibilidades de análise histórica que nos permitam, precisamente, repensar a História. No final da trama os *locutores de rádio* profetizam: "Um desconhecido no meio da multidão é suficiente para abalar todos os poderosos do mundo." Se a paráfrase for válida, acredito que cada um de nós pode abalar as estruturas da História. Alguém aí duvida ?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até aqui, a caminhada foi longa. Entre os devaneios do *Bandido* e as tensões históricas de um país em ebulição, intentamos percorrer o interminável ano de 1968. Essa busca incessante pela compreensão histórica é o que nos move e nos encanta diante dos percalços e das desilusões. Crescimento intelectual contra o lugar comum.

Os resultados da pesquisa ora apresentados não têm a pretensão de esgotar o assunto. Outras leituras podem e devem ser feitas diante da “saga” às avessas do *Bandido*. Entretanto, com o atual trabalho vislumbramos a possibilidade de um maior interesse dos historiadores pela relação Cinema/História. Com efeito, as dificuldades encontradas não são poucas mas, por outro lado, são elas que nos instigam a continuar nessa busca investigativa.

Rastrear a identidade do país através da película revelou-se tanto prazeroso quanto necessário na medida em que visualizamos aquela luz no fim-do-túnel que nos faz perceber brasileiros, como nossos acertos e erros. A apologia simplista à brasilidade fica em segundo plano, ofuscada por uma interminável busca identitária que, com efeito, é mais rica por estar em constante movimento e não se cristaliza numa visão narcisística do próprio *Eu* (consubstanciada essa última, por certo, em modismos estrangeiros. Mas essa é uma outra discussão).

Talvez o desencanto presente no *Bandido* ainda esteja imiscuído entre nós. É difícil não estar. Mas é esse processo de repensarmos o país a partir das subjetividades que nos faz inconformados, ainda pouco afeitos a laços de subordinação ou a teleologias redentoras. Aprendemos com os tropeços e avançamos.

As disputas travadas entre o Cinema Novo e o Cinema “Marginal” revelam muito mais uma questão de construção de uma estrutura cinematográfica do país do que uma disputa de cunho pessoal entre os cineastas de ambos os movimentos. De alguma maneira, procurei retratar os caminhos traçados por “cinema-novistas” e “marginais” para que pudéssemos enxergar como os aspectos históricos da década de 1960 no Brasil estão impregnados nas leituras filmicas tanto de Glauber Rocha quanto de Sganzerla. Diante desse quadro, a questão da identidade está colocada a todo instante, seja como interesse maior das tramas, seja para ser criticada enquanto uma forma de se pensar o Brasil.

As análises dos filmes que ficaram à margem do processo de consolidação do Cinema no país (sejam eles oriundos dos ciclos “marginais”, das chanchadas ou das pornochanchadas), são razoavelmente tentadoras pois colocam os historiadores diante de possibilidades diferenciadas em se pensar a História. Dessa forma, tornou-se plausível o recurso cinematográfico para, no nosso caso, uma “terceira” interpretação das vicissitudes próprias do ano de 1968 no Brasil.

Bandido(s): Sob a Luz Vermelha Fílmica de Sganzerla procura, de alguma maneira trazer à tona reflexões acerca do Cinema e da História que muitas vezes estão submersas em videoclubes ou em arquivos públicos. Avançar na direção de entender os processos políticos como parte integrante dos sujeitos sociais. Tentar romper as barreiras impostas por uma conjuntura político-social que nos lega poucas possibilidades de movimentação nos assuntos que não podem ser tocados. Há ainda um filão a ser explorado: Rogério Sganzerla e o seu *Bandido* já apontavam, em 1968, para essa possibilidade. Cabe aos historiadores prosseguir na empreitada.

FONTES

1) Documentos Virtuais:

AZEDDINE, Carim. A estética do lixo do bandido Sganzerla. **Contracampo**. Cinema. Disponível em: <http: www.contracampo.com.br/artigos>. Acesso em 18 abr.2005.

CABRAL, Sérgio, FERNANDES, Millôr, CASTRO, Tarso de., Helena – a mulher de todos – e seu homem. O Pasquim entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 5-11 fev.1970, n.33. Cinema. Disponível em <http: www.contracampo.com.br/artigos> . Acesso em: 15 abr.2005.

MELO, Luís Alberto Rocha. O cinema e a profecia. **Contracampo**. Jul.2001. Disponível em: <http: www.contracampo.com.br/artigos/sganzerla>. Acesso em: 12 mar.2005.

PUPPO, Eugênio & HADDAD, Vera. Marginal. Filmes produzidos na década de 60 e 70. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. Disponível em < <http://www.cinemamarginal.com.br>> Acesso em: 10 mar.2005.

SEVERINO, Francisco. A Luz do Bandido. **Jornal de Brasília**, Brasília, 1º de ago.1990. Cinema. Disponível em <http: www.contracampo.com.br>. Acesso em: 03 mai.2005.

VIANY, Alex. Entrevista com Rogério Sganzerla. **Tribuna da Imprensa**, 05 dez. 1968. Cinema. Disponível em <http: www.contracampo.com.br/artigos>. Acesso em 15 abr. 2005.

2) Discografia:

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Polygram, 1968. 1 disco-LP, (33 rpm), estéreo.

HAWAII, Engenheiros do. **Gessinger, Licks & Maltz**. Rio e Janeiro: BMG Ariola, 1992. 1 disco-LP, (33 rpm), estéreo.

IRA!. **Psicoacústica**. São Paulo: BMG Ariola, 1988. 1 disco, (33 rpm), estéreo.

3) Jornais & Revistas

GODARD, Jean-Luc. Lições de Cinema: Perversões do Autor. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 dez. 2004, Caderno Mais!, p.04.

ARAÚJO, Inácio. 'Luz Vermelha' não surgiu de Bandido real. **Folha de São Paulo**. São Paulo 15 fev. 2004, Caderno Ilustrada, p.E4.

Revista Brasileira de História. São Paulo: v.12, n.23/24, p.7-18, set.1991/ago.1992.

Revista Brasileira de História. São Paulo: v.15, n.30, p.19, 1995.

Revista TABU. Rio de Janeiro, n.44, p.10-11, jan.1990.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Os Pensadores).

BACZKO, Bronislaw. **Enciclopédia Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARDET, Jean – Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. & GOMES, Paulo Emílio Salles (Orgs.). **Glauber Rocha**. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

_____. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales, 1929-1989: a revolução francesa da historiografia**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FERRO, Marc. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992 .

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada: as ilusões armadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Tradução: Paulo Vidal & Julieta de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

HORKHEIMER, M. & ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MACHADO, Maria Clara Tomaz & PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). **Histórias e historiografia: perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia: EDUFU, 2003.

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.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais nos Anos 50, 60 & 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

SILVA, Alberto. **Cinema e humanismo**. Rio de Janeiro: Pallas S.A., 1975.

VAINFAS, Ronaldo & CARDOSO, Ciro Flamarion (Orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

VENTURA, Zuenir. **1968. O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WHITE, Hayden V. **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1995.

XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ANEXO

Letra de Música

Rubro Zorro

(Música & Letra: Valadão / Jung / Scandurra / Gaspa)

O caminho do crime o atraí como a tentação de um doce
Era tido como um bom rapaz... Foi, quem foi.
Ao calar da noite anda nessas bandas
Do paraíso é o Zorro, Rubro Zorro

Espertos rondam o homem, um tipo comum
Tesouros dos jornais sem limite algum

Luz **Vermelha**

Foi perdido no cais do terror
Um inocente na cela de gás sem depor

Luz **Vermelha**

Foi perdido no cais dos sem nome
Era tido como um bom rapaz... Qual o Golem ?

O caminho do crime o atraí como a tentação de um doce
Foi calado na cela de gás o bom-homem-mau
No asfalto quente o crime é o que arde
Bandidos estão vindo de toda parte
O caminho do crime o atraí...

É NA CABEÇA, SEU PODER RACIONAL!
É NA CABEÇA, PERSONAL, PERSONAL!

IRA! – **Psicoacústica**. São Paulo: BMG Ariola, 1988, 33 rpm. 1 LP.