
*Transgressões cinematográficas na década de 60
(século XX): entre o cinema novo e o cinema marginal,
os indícios da moderna tradição brasileira*

*Transgression in the movies of 1960's: between the cinema novo and the marginal
cinema, signs of the modern tradition in brazil*

Rafael Hansen Quinsani*

Resumo: O artigo analisa as transgressões cinematográficas brasileiras ocorridas nos anos 60 (séc. XX), a partir da obra de Glauber Rocha, principal representante do Cinema Novo, e da obra de Rogério Sganzerla do Cinema Marginal. Filmes, cineastas e suas obras são articulados sob o conceito de Moderna Tradição Brasileira, que busca reconhecer a formação do mercado cultural brasileiro e analisar a estruturação da sociedade brasileira.

Abstract: This paper analyses transgressions in Brazilian movies of the 1960's, focusing the work of Glauber Rocha, main representative of Cinema Novo, and of Rogério Sganzerla, representative of Marginal Cinema. Films, filmmakers and their work are related under the concept of Modern Tradition in Brazil, which recognizes the formation of a Brazilian cultural market and analyses the structure of Brazilian society.

Palavras-chave: Cinema-história. História do Brasil. Transgressões cinematográficas.

Keywords: Cinema-history. History of Brazil. Film transgressions.

* Licenciado e Bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrando em História pela UFRGS. Bolsista do CNPq.

“Tenho medo de viver sonhando com a chuva de bala que joguei em cima do bom e do ruim. Tenho medo do inferno e das almas penadas que cortei com meu punhal. Tenho medo de ficar triste e sozinho, como gado berrando pro sol... Tenho medo da escuridão da morte.”
(Lampião em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*).

“Quem estiver de sapato não sobra, não pode sobrar!”
“Posso dizer de boca cheia que eu sou um boçal!”
(O bandido da luz vermelha).

Transgredir implica romper, quebrar tradições, mas também alicerçar novas tradições, aportar em novos valores e padrões. Ao abordamos os anos 60 (séc. XX), diversas transgressões podem ser destacadas. No âmbito cinematográfico do contexto brasileiro, entre os anos de 1967 e 1970, ganham destaque os movimentos do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Esses movimentos coadunam diversos elementos presentes na formação e na estruturação do contexto latino-americano ao longo do século XX. Até a década de 50 desse século, o pensamento cinematográfico retomava de modo degradado as mesmas ideias da literatura. Já na década seguinte, o cinema entra em sintonia com as outras áreas da cultura. A ascensão do Cinema Novo marca a afirmação do cinema brasileiro como um todo. O Cinema Marginal, surgido um pouco mais tarde, radicaliza estética e ideologicamente e se diferencia em alguns pontos. Reconhecer a importância do cinema e dos cineastas desse período implica pensá-los como intelectuais e, como tais, passíveis de influenciar seu entorno. Foi nas décadas de 60 e 70 que ele impôs a formação da moderna sociedade brasileira, através da consolidação de um mercado cultural que transforma a estrutura da sociedade brasileira. Com base em Glauber Rocha e Rogério Sganzerla é que buscaremos refletir como essas transformações podem ser percebidas através do cinema, de cineastas, de seus filmes e seus escritos.

Podemos argumentar que a grande dualidade da história do cinema na América Latina acompanha a dualidade contextual, e que é bem-expressada no título da obra de Paranaguá: *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*¹ (1985). E podemos acrescentar: nem tão longe de Deus e muito mais perto de Hollywood. Isso pode ser verificado ao acompanharmos a evolução do cinema latino-americano. Desde seus primórdios, evidenciamos a condição de periferia econômica

e cultural da América Latina. O início da história do cinema no continente é essencialmente a crônica da exibição e do que é importado. Entre 1906 e 1907, temos a fase ambulante. Entre 1907 e 1914, ocorre um período de estabilização e, posteriormente, o cinema sonoro leva a uma nova queda nas realizações. Nos anos 50 (do séc. XX), as experiências industrialistas fracassaram a ponto de não restar forças para uma renovação. (PARANAGUÁ, 1985, p. 9-65). O efeito catalisador veio de fora com o Neorrealismo italiano, que leva a câmera às ruas se aproximando de uma estética documental. E, num contexto de crise do modelo industrial, os jovens cineastas redescobrem a dimensão artesanal, cujo modelo de produção está colado à forma de expressão. Essa geração é responsável pela formação dos cineastas dos anos 60, inseridos num cenário mundial em que a transgressão é a ordem do dia, e seus filmes e seus escritos reverberam esses elementos. Refletir sobre sua condição cinematográfica torna-se intrínseco ao fazer cinematográfico, que, por sua vez, não se descola da reflexão sociológica e histórica. Apontar uma identidade que sintetize a situação de excluídos, pertencente ao terceiro-mundo é a tônica do início dos anos 60 (séc. XX):

O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um Estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por esta situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. (GOMES apud PARANAGUÁ, 1985, p. 66).

É reconhecer um estágio para, posteriormente, transformá-lo. Assim, o Neorrealismo italiano, a cultura cinematográfica e o nacionalismo-desenvolvimentista² criam um novo conceito de modernidade que se inscreve na própria linguagem do filme e se coaduna com a música, com a literatura e com o teatro no conjunto cultural produzido na época. Os novos cinemas se proliferam pela América Latina, inseridos no emaranhado de objetivos revolucionários que explodiam naqueles anos. Revolução social, revolução estética, revolução do social pela estética. Para Glauber Rocha, o centro do subdesenvolvimento era a fome, nervo de sua sociedade, sentida, mas não compreendida pela maioria:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e de ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais. (ROCHA, 2009, p. 89).

A presença da fome no Cinema Novo ocorre em três instâncias: a fome como tema abordado nos filmes; a fome que se produz num contexto onde as condições materiais são precárias; e a fome que afirma sua total ausência de condições de sua existência para poder existir de fato; um cinema que recorta e monta uma contraimagem pedagógica e violenta e a redistribui para os meios de divulgação cinematográficos. O apelo à violência, numa clara influência do pensamento de Frantz Fanon e sua obra *Os condenados da Terra*, torna-se necessário para suplantar o estágio de colonialismo do terceiro-mundo, do imperialismo econômico.³ No âmbito cinematográfico, impõe-se a mesma necessidade de violência para superar a dominação imperialista de Hollywood:

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo [...]. Uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino. (ROCHA, 2009, p. 56).

Os filmes produzidos entre 1967 e 1970 se enquadram numa cultura de oposição à ditadura civil-militar que proclama a ilegitimidade de uma modernização conservadora, que exerce uma pressão pública na esfera do familiar. Foram anos que produziram uma cultura cinematográfica modernista, porém alheia a um ufanismo industrial, tempo em que se acumulou um capital estético capaz de responder de múltiplas formas às conjunturas política, econômica e social. No período anterior a 1964, parecia lógico que a transformação econômica iria transbordar para o social, na afirmação de uma cultura popular e de uma conciliação vista como viável. (XAVIER, 1993, p. 9-28). O golpe de 64 mostra que a modernização caminhou à revelia das esquerdas. Nesses anos o cinema desafia o milagre econômico, admitindo que foi viável combinar a pobreza da maioria com a constituição de uma sociedade de consumo. (MELO; NOVAIS, 1998, p. 560-618). A partir desse ponto, o cinema agride os mitos ufanistas do regime militar, se afasta de uma heroicização na abordagem dos personagens e produz um intenso debate com a música e o teatro. Insere-se o elemento tropicalista cuja interrogação, pesquisa e agressão geram uma confluência de inspirações que escandalizou um nacionalismo cioso de purismos artesanais e manteve o teor subversivo nas engrenagens do mercado. Desse caldo, resultam duas vertentes: o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

O Cinema Novo foi um cinema que colocou o espectador ante uma postura analítica, que pregou a liberdade de estilo em face do industrial, que enfocava o nacionalismo, desejava o progresso e a mudança, mas mobilizou as raízes nacionais diante de um colonialismo cultural. Ele tem no seu horizonte uma comunidade imaginada, uma identidade nacional que precisa ser construída. Ao destacar as continuidades, ele respeita o passado. Glauber Rocha, figura central desse movimento, escreveu manifestos, textos, críticas e biofilmografias marcados por uma postura didática, no sentido de explicar os conceitos que usa, utilizando como ângulo de análise um ponto que serve como base para debater questões mais gerais, sejam estéticas, sejam históricas. Para Glauber Rocha, o social é um campo de batalha em que tudo se conecta estética, moral e politicamente, sendo esse último o elemento decisivo, que abrange cada pormenor. Glauber Rocha é cinéfilo ao se dedicar à análise de cineastas, às suas obras, incorporando-as ao seu plano de vida. Buscou lições em Hollywood, principalmente naqueles filmes que resistem às pressões do cinema hegemônico, mas também incorporou muitos elementos do *Western*, principalmente de John Ford e de sua abordagem

de modos de vida que destacam expressões do conflito social. Frequentou o Círculo de Estudos Pensamento e Ação (Cepa) onde teve aulas com o professor católico e anticomunista Germano Machado e frequentava o Clube de Cinema dirigido pelo comunista Walter da Silveira, com quem tinha longas conversas. Pensava no seu tempo e no futuro.

Para Glauber Rocha, o cinema moderno é um cinema que insere uma ruptura narrativa imposta pela indústria aos cineastas e ao público. Foi a tomada do cinema pelos intelectuais, destacando-se a influência da política dos autores desenvolvida pela *Nouvelle Vague*. Tinha uma distribuição restrita ao país de origem e aos festivais, um cinema que tem como dever enfrentar o público e a crítica viciados na linguagem colonialista. Em termos estéticos, utilizava a câmara na mão, o corte descontínuo, o grafismo, a música interpretativa, o improvisado e o diálogo livre. Ele identifica outros cinemas novos. No âmbito do terceiro-mundo, se correlaciona com eles e, no primeiro-mundo, crítica o Cinema Novo estadunidense pelo seu carácter apolítico, pois esse não visualiza os problemas internos, somente aborda a dimensão internacional, não reconhecendo aí o imperialismo, mas a transgressão é do terceiro-mundo.⁴

Também está presente o debate sobre o arcaico e o moderno, cuja saída para a revolução não seria feita por uma classe, pois ela traz para o presente o próprio futuro, a possibilidade de surgimento do novo. Seu pensamento aponta a uma recusa à história, mais precisamente, a um determinado tipo de história, aquela racionalista e linear. Por isso, seus filmes agrupam diferentes níveis de abordagem do tempo num único discurso, cuja ideia de história é vista como um processo de transformação permanente em que os eixos economia, política e cultura se relacionam racionalmente. Nesse pensamento, uma via de futuro científica, burocrata ou niilista não serve. Seu pensamento une a Bíblia e a ideia da fábula, do líder e da escatologia; Marx e a questão do processo dialético e Freud pela importância de um entendimento do mundo de forma não racional. (XAVIER, 1995, p. 31-66). Surge a ideia do *transe*, incorporado no intelectual diante do contexto, como é visualizado em “Terra em transe”, filme produzido em 1966 e lançado em 1967, e que pode ser visto como um ensaio dos questionamentos de 1968. O protagonista Paulo encarna o drama do intelectual revolucionário, o herói derrotado, o anti-herói, o fracasso político de si mesmo. Mas o transe também representa a crise nacional, por isso, a ação representada no filme é mostrada de forma ritual, utilizando a dimensão mágico-religiosa para

explicar o País. Em termos temporais, o filme apresenta dois movimentos simultâneos: uma circularidade de repetições e uma progressão linear que condensa uma sucessão de fatos e hierarquiza os agentes, os espaços e as ações. Seu roteiro segue a linha do golpe de 64: a industrialização, a ascensão das classes operárias, as tensões no campo e a burguesia industrial vista como aliada. Faz uma crítica ao populismo seja como fator de estratégia, seja como algo ilegítimo pelo carisma incorporado ao líder. O ditador Porfírio Diaz é mostrado em seu palácio vestindo roupas da Corte do século XVIII representando a cultura europeia transplantada e, do seu palácio, ele não se enxerga do lado de fora, numa alusão ao isolamento de uma elite brasileira.

Em 1968-1969, Glauber Rocha opera uma radicalização com o filme “O dragão maldade contra o santo guerreiro”. Ele se constitui numa revisão de “Deus e o diabo na terra do sol”. Se no período anterior seu ponto de vista enfocava a cultura popular como alienada, agora ocorre um processo de deslocamento num esforço de reflexão antropológico, cujo caráter identitário agregado ao popular é visto como um fator de resistência. Verifica-se uma influência do tropicalismo e a presença do *Kitsch*, da teatralização, das falas solenes. O centro do filme, agora, é o pistoleiro Antônio das Mortes. Esse personagem causou grande impacto na Europa, a ponto de influenciar o vestuário e o roteiro de diversos *Westerns* realizados na Itália, os *Spaghetti Westerns*. (QUINSANI; GUAZZELLI, 2008, p. 227-251). Em “O dragão maldade contra o santo guerreiro” numa passagem sintomática, Antônio das Mortes declara:

Eu vim de aparecido
Não tenho família nem nome
Eu vim tangendo o vento pá espantá os último dia da fome
Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro
E boto na testa um chapéu de cangaceiro
Quero ver aparecer os homi dessa cidade, o orgulho e a riqueza do
Dragão da Maldade
Hoje eu vou embora, mas um dia eu vou voltar
E nesse dia sem piedade nenhuma pedra vai restar
Porque a vingança tem duas cruz: a cruz do ódio e a cruz do amor
Três vezes reze o padre-nosso, Lampião nosso senhor!

Aqui a fome é vista como um estado social a ser transposto. Antônio das Mortes traz o povo do sertão e coloca o chapéu de cangaceiro, o que implica a necessidade do uso de violência. A cidade é vista como elemento

que degrada. Diz que vai embora e podemos nos perguntar: irá para o exílio? Mas diz que vai voltar e não restará pedra sobre pedra, e podemos nos perguntar se, no seu futuro visualizado, não estava presente uma anistia ampla, geral e irrestrita. É muito marcado pelo tom religioso, mas um religioso no qual Lampião é Nosso Senhor.

Se o próprio Glauber radicalizou depois de 1968, desenvolveu-se em paralelo, com ligações e diferenciações, uma porção de cineastas que produziu um cinema que foi além do Cinema Novo, o Cinema Marginal. Se muitos analistas não enquadram esses cinemas como movimentos, não podemos negar sua caracterização como vertentes intelectuais. O Cinema Novo enquadrava-se na objetivação da esquerda de construir uma cartilha ideológica pela arte. Já o Cinema Marginal seguia os passos transgressores de Oswald de Andrade, deglutindo antropofagicamente a liberdade existente e a linguagem cinematográfica de diversos cineastas como Jean-Luc Godard e Orson Welles. Esse cinema será marcado pelo tom apocalíptico do discurso, traz em sua referência a opressão e a tortura, tem um impulso visceral de um grito expressionista que busca demolir as tradições cristãs. Sua técnica é a moralização pelo insulto, pois insere uma estética da crueldade. Sua ligação com o Cinema Novo não o livrou de receber o rótulo depreciativo de *Udigrudi* numa ironia à palavra *Underground*. Ele realiza uma ruptura com a ideia de continuidade e recusa a tradição erudita nacional, pois transgredir é questão de sobrevivência e, para isso, se faz necessário o uso da violência direta. O deboche e a ironia são suas marcas centrais. Essas características foram lapidadas pela contracultura da época. Embora o maior número de produções tenha se realizado em São Paulo, em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e na Bahia, ele também gerou frutos, acrescidos de uma cor local. O Cinema Marginal podia estar na “Boca do Lixo”, em São Paulo, na obra de Ozualdo Candeias,⁵ nos filmes e no pensamento de Rogério Sganzerla, de Júlio Bressane, nos projetos tropicalistas e nas películas de terror de “Zé do Caixão”.

A “Boca do Lixo” constitui-se num polo produtor, com cineastas e produtores egressos das classes populares, o que a diferenciava do caráter empresarial dos estúdios. Ela centralizava a produção, a exibição e a distribuição. Seu auge ocorreu nos anos 70 (séc. XX), como um desdobramento dos criativos anos 60 (séc. XX). Ao mesmo tempo que essa geração cinematográfica buscava um acerto de contas com o passado, ela também se valia de um pragmatismo típico da industrialização modernizadora dos já referidos anos 70. A identidade da “Boca do Lixo”

era formada por um caldo polissêmico de influências. Conhecida zona de meretrício paulistana, sua proximidade com a rodoviária e a Estação da Luz facilitava o transporte de filmes. O encontro de cineastas, técnicos e produtores ocorria nos bares da região, sendo que o mais conhecido era “O Soberano”, que, além de bar e restaurante, também servia de escritório aos cineastas. As brigas, a criatividade, a busca de mercado e a censura compuseram um verdadeiro modo de produção cinematográfico. As companhias dos anos 60 (Apolo e Ibéria), produtoras dos filmes de José Mojica Marins, o “Zé do Caixão”, foram um prenúncio das produtoras que surgiram nos ditos anos 70: a Maristela, de Alfredo Palácios, e a Knofilmes, de Antônio Galante. O período de 1970 a 1975 marca o auge da aventura artística do Cinema Marginal. De 1975 a 1982, surge uma segunda geração, e a hierarquização dos produtos oferecidos altera suas características. A partir de 1983, ocorre a dissolução da estrutura de produção. Um grande número de profissionais migra para a realização de filmes pornográficos explícitos (*Hard-Core*). Um indício dessa migração já podia ser percebido como uma espécie de transição dentro dos limites da censura, com a realização de “pornô-contidos”. A censura vigente na época obrigou muitos filmes a serem exibidos clandestinamente. O Estado-financiador também atuava como Estado-censor, através da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP). Além dos aspectos políticos, a censura combatia os elementos moralmente reprováveis, como o sexo e a libidinagem.⁶ A crise em todo sistema cinematográfico acompanha o esgotamento do modelo gerado na “Boca do Lixo”. De fora, vem a forte concorrência dos EUA que começa a produzir filmes *Hard-Core* em larga escala e com um melhor acabamento que as produções nacionais.

Entretanto, antes do declínio do Cinema Marginal, sua gestação está simbolizada na obra e na figura de Rogério Sganzerla, cuja experiência pessoal se funde com o universo artístico que ele delimitou para si. Saiu de casa aos 11 anos e passou a morar em pensões. Realizou viagens no melhor estilo *On the road*. Filmou sua primeira película aos 20 anos. A experiência como crítico entre 1965 e 1967 lhe rendeu a preparação para seu salto criador. Nessa exegese cultural, Sganzerla pescou suas influências estéticas: Godard, Welles, o *Cinema Noir*, as Chanchadas, e o *Underground* dos EUA. Fundou sua produtora, a Belair, em parceria com Julio Bressane e chegaram a produzir sete filmes em um ano, todos marcados pelo ímpeto experimental. Em 1968, ele escreveu um manifesto, intitulado “Cinema fora da lei”:

1 – Meu filme é um far-west sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um far-west mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do western, a simplificação brutal dos conflitos (Mann).

2 – O bandido da luz vermelha persegue, ele, a polícia enquanto os tiras fazem reflexões metafísicas, meditando sobre a solidão e a incomunicabilidade. Quando um personagem não pode fazer nada, ele avacalha.

3 – Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime.

4 – Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço.

5 – Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais.

6 – Fuller foi quem me mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem.

7 – Cineasta do excesso e do crime, José Mojica Marins me apontou a poesia furiosa dos atores do Brás, das cortinas e ruínas cafajestes e dos seus diálogos aparentemente banais. Mojica e o cinema japonês me ensinaram a saber ser livre e – ao mesmo tempo – acadêmico.

8 – O solitário Murnau me ensinou a amar o plano fixo acima de todos os travellings.

9 – É preciso descobrir o segredo do cinema de Luís poeta e agitador Buñuel, anjo exterminador.

10 – Nunca se esquecendo de Hitchcock, Eisenstein e Nicholas Ray.

11 – Porque o que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais – aliás como 80% do cinema brasileiro; desde a estupidez trágica do Corisco à bobagem de Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos párias de Barravento.

12 – Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo.

13 – Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro liberador, revolucionário

também nas panorâmicas, na câmara fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse país, tudo é possível e, por isso, o filme pode explodir a qualquer momento.

Rogério Sganzerla, maio de 1968. (CANUTO, 2006, p. 117-118).

O filme “O bandido da luz vermelha”, de Sganzerla, simboliza muito bem o Brasil da época ao executar uma narrativa que privilegia a desorganização mental do espaço e do tempo. O bandido social, figura frequente nos filmes do Cinema Novo, é abandonado em prol da figura do bandido urbano, figura ausente de caráter e de aspirações ideológicas. (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 560-618). A visão paternalista do Cinema Novo se esvai ante um cenário miserável destituído de moral. O foco não está diretamente centrado no coletivo, mas no indivíduo, inserido num mundo repleto de violência, envolto pela censura. Ao desafiar a ideia de um Brasil hegemônico, ele discute ironicamente o conceito de nacionalismo. O Brasil caricato reafirma seus clichês na figura do político J. B. da Silva, uma mistura de coronel rural e malandro urbano. O universo *Kitsch* (presente no filme) está inserido no experimentalismo e na psicodelia dos desvairados e já citados anos 70. Um filme-colagem de múltiplos focos narrativos. As diversas vozes em *over* compõem o cruzamento de informações e expressam identidades e sentimentos multifacetados, fracasso, ambição, ironização, tendências suicidas. Também múltiplas são as posturas que a câmera adota: de sucessivos movimentos e ângulos obtusos a planos estáticos. Mas esses elementos não estão desvinculados da história representada. Ao fixar a câmera quando foca a favela, Sganzerla expressa a imobilidade que permeia a vida de quem vive ali. Irrrompe a fala do bandido: outros virão depois de mim. O contexto que gera o imobilismo também produz continuamente sua sucessão e permanência. O filme reúne elementos de diversos gêneros, um filme-soma, produto do caldo cultural tropicalista. A influência estadunidense faz-se presente através do moderno cinema, que rompeu com o cinema clássico. Samuel Fuller e, principalmente, Orson Welles influenciaram Sganzerla. “Cidadão Kane” com sua inovação linguística, seus enquadramentos, seus movimentos de câmera e o uso inovador da profundidade de campo marcam a ruptura. “Acossado”, de Jean-Luc Godard traz os elementos vanguardistas da *Nouvelle Vague* francesa.⁷

Mas é, sem dúvida, “Pierrot le fou” (“O demônio das onze horas”) que mais influenciou Sganzerla. A história do bandido Ferdinand tem vários paralelos com o bandido da “Boca do Lixo”. O probabilismo e a abertura da história narrada encantavam Sganzerla que finalizou seu filme como uma homenagem ao filme de Godard e a seu personagem perseguido pela morte. No seu filme, Sganzerla colocou em prática seus conceitos de câmera cínica, que passa despercebida pela ação; de câmera clínica que parece participar da ação; e, principalmente, os heróis fechados, protagonistas enigmáticos. Esse último ponto é enriquecido pela influência do *Cinema Noir*, que abordava histórias de criminosos perseguidos, que faziam uso da voz em *off*; abordavam a corrupção e intrigas e tinham sua fotografia marcada pela presença da noite urbana das grandes cidades. O filme se passa na “Boca do Lixo” e, na tela, visualizamos o centro que tornou possível a produção de “O bandido da luz vermelha”. As cidades, tal como o bandido, exemplificam um caleidoscópio de identidades sintetizadas, o sincretismo da cultura brasileira: macumba, São Jorge, Nossa Senhora Aparecida. (CANUTO, 2006, p. 80-94). A estética da fome agora é a estética do lixo, a morte não é mais vista como uma catarse, mas uma saída possível diante do absurdo. Radicaliza-se a necessidade de violência para transgredir. Um cinema fora da lei e sem limites.

As transgressões estética e social verificadas no Cinema Novo e no Cinema Marginal enquadram-se dentro da moderna sociedade brasileira, que se impõe como uma realidade, muito mais do que um projeto. O crescimento do cinema nacional está inserido no desenvolvimento capitalista e na industrialização dos anos 50. No imediato pós-Segunda Guerra, o sopro de dinamismo ocorreu dentro de fronteiras limitadas, e a mercantilização cultural foi atenuada pela impossibilidade de um desenvolvimento econômico mais generalizado. O modernismo era uma ideia fora do lugar que se expressava como projeto. A indústria cultural enfrentava obstáculos concretos colocados pelo desenvolvimento do capitalismo brasileiro. A permanência dos localismos e a não ruptura, mas o redimensionamento do poder político no governo de Getúlio Vargas na década de 30 (séc. XX) ocasionaram a ausência de um centro institucional que integrasse pelo alto os meios culturais e a sociedade de massa conforme o idealizado por Adorno. (ORTIZ, 1995, p. 48-49). Nas décadas de 60 e 70 do século passado se consolidam os mercados de bens culturais graças ao desenvolvimento e à consolidação do capitalismo tardio brasileiro. O Estado militar promove o capitalismo

em sua fase mais avançada, e a indústria cultural opera uma valorização dos imperativos econômicos dentro da esfera da cultura. É nesse ponto que ocorre a despolitização da sociedade.

Dizer que a consolidação da indústria cultural se dá num momento de repolitização da esfera do aparelho de Estado significa afirmar que o processo de despolitização que estávamos considerando, exclusivamente a nível de mercado, se beneficia de um reforço político. Com efeito, o Estado autoritário tem interesse em eliminar os setores que possam lhe oferecer alguma resistência; nesse sentido a repressão aos partidos políticos, aos movimentos sociais, à liberdade de expressão, contribui para que sejam desmanteladas as formas críticas de expressão cultural. (ORTIZ, 1995, p. 155).

A interferência do Estado e o elemento da indústria cultural modificam a concepção de nacional e popular no Brasil. A tradição de pensar essas duas categorias ocorreu sob diversos matizes ideológicos. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) agregou a isso uma visão reformista; os Centros Psicológicos de Controle do Stress (CPCs), uma visão marxista. Havia também uma vertente católica. Todas rompem com a visão de cultura popular como algo passivo. O folclórico passa a ser visto como uma ação política possível das classes trabalhadoras. Ao abordar a fome e ao tematizar o subdesenvolvimento, o Cinema Novo daria ao espectador a consciência de sua própria miséria. Contudo, naquela década de 70, o consumo torna-se parâmetro para medir a relevância de um bem cultural. O popular identifica-se com o que é mais consumido. Estabelece-se uma hierarquia de popularidade. Depois do golpe, cultura e política se dissociaram num processo de atomização do indivíduo. O Instituto Nacional de Cinema (INC) e a Embrafilme expressaram a necessidade de desenvolvimento de uma filmografia voltada ao mercado para entretenimento. Usualmente tradição e passado se identificam e tendem a excluir o que é novo. Tendemos a não pensar como possível uma tradição, instituição e valores como produtos de uma história recente. O Cinema Novo e o Cinema Marginal são exemplos de que é possível construir uma moderna tradição, moldada em rupturas e permanências.

Trazendo essa discussão para o cinema dos dias atuais, seus questionamentos ainda são válidos? É possível produzir inovações estéticas? Poderíamos responder a essa pergunta citando exemplos dos

inúmeros aperfeiçoamentos técnicos e profissionais verificados no atual cinema brasileiro. Estará a fase do subdesenvolvimento superada? Como aponta Nóvoa (2008, p. 161-180), pensamos que não. A presença do cinema do ocupante continua. Mesmo em Hollywood e nos países ricos, há um subdesenvolvimento nos espaços dominantes. O que inexistente é a criatividade para produzir novas escolas estéticas que codifiquem linguagem, temas e abordagens. O político como objeto de reflexão foi retirado dos *sets* de filmagens. Mas como fundir forma e conteúdo de modo humanista e revolucionário em um mundo vazio de valores?

Hoje, se podemos falar numa literatura latino-americana, no caso do cinema, podemos falar em cinemas latino-americanos. Cinemas que não se combinam entre si, que apresentam um desenvolvimento desigual e descombinado, cuja produção depende, em muitos casos, do voluntarismo, do Estado e de produtoras internacionais. Se, no período de 1967 a 1970, ocorreu a consolidação de uma matriz ideológica que desafiou as narrativas-mestras, entre os anos de 1975 e 1980, o aparelho estatal determinou a direção do projeto nacional cujo elemento político não ocupava um lugar diferenciado, privilegiado e mobilizador. O que se verifica é a produção do desencanto, a perda da capacidade de mobilização. Não ocorreu uma superação dos problemas apresentados nos filmes, inclusive, em suas questões estéticas. A institucionalização verificada nos anos 70 (séc. XX) ocorre em função do avanço da mídia (essencialmente da televisão) da recuperação do domínio de Hollywood internacionalmente e da organização das telecomunicações orquestrando uma integração nacional sob a tutela conservadora. Como bem lembrou Glauber Rocha, o problema da comunicação nos filmes modernos

não é um problema de conteúdo, significados ou política, é uma luta entre o artista e o vício passivo do público [...]. A nossa vigilância tem que ser permanente contra todos aqueles que querem assaltar e capitalizar a coragem e o talento, o sacrifício e a indignação em nome da ordem engravatada, bêbada, covarde e estéril. [...] Os inimigos nos acenam com a bandeira da amizade [...], mas o compromisso será uma conciliação [...] câmera na mão ou no tripé, a técnica evoluiu, isto não importa, mas uma idéia na cabeça sempre! (2006, p. 352).

Hoje temos o silêncio em torno do debate, e não raro a própria ausência de debate, o esvaziamento do político produzindo uma arena vazia. Podemos nos perguntar: A dita liberdade pessoal do artista e do

espectador é positiva? O que verificamos é um “culturalismo de mercado”, que leva até a esquerda a um desengajamento e a se refugiar em questões estéticas. (MARTINS, 2005, p. 89-102). Experimentalismo nos dias de hoje é uma função estrutural ligando a produção estética a uma produção de mercadorias no afã de buscar o novo constantemente e a qualquer preço. Lembrar as transgressões dos anos 60 (do séc. passado), hoje, é não perder de vista o que aponta Jameson:

A nova cultura pós-moderna global ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica dos EUA sobre o resto do mundo, nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror. (1996, p. 31).

Para Jameson o visual é essencialmente pornográfico, sua finalidade é a fascinação. Para pensar o visual, é necessário compreender sua emergência histórica. (1995, p. 1-2). Compreender para transgredir, como percebeu a geração dos anos 60 (séc. XX) e não para referendar e se esconder como fazem muitos dos covardes cineastas atuais.

Notas

¹ Sem dúvida uma analogia à expressão de Porfirio Díaz: Pobre México, tão longe de Deus e tão perto dos Estados Unidos.

² Sobre o conceito de nacionalismo atrelado aos conceitos de desenvolvimento e reformismo, veja-se: DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. Nacionalismo no Brasil: o papel dos intelectuais do Iseb. *Intellectus*, Rio de Janeiro, ano 7, v. I, p. 1-30, 2008. Disponível em: <<http://www.intellectus.uerj.br>>. Acesso em: 11 maio 2008.

³ Em sua essência, o imperialismo é um sistema baseado na desigualdade das relações econômicas mundiais, articulando práticas, teorias e atitudes a partir de um centro dominante que governa outros territórios. É pensar, colonizar e controlar terras e pessoas seja pela força, seja pela colaboração política, seja pela dependência econômica e cultural. Desde o século XIX, cultura e imperialismo se mesclam, produzindo uma sociedade capitalista, burguesa e liberal moldada com base no progresso técnico-científico.

⁴ Diz Glauber Rocha: “O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a

pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.” (2009, p. 77).

⁵ Conhecido como o “marginal dos marginais”. Foi caminhoneiro e agricultor; começou a operar uma câmera filmando casamentos e batizados. Lançou seu primeiro filme em 1967: *A Margem*. (ABREU, 2006, p. 26-28).

⁶ A classificação do Departamento constituía: obra liberada integralmente; obra liberada com cortes; obra interdita. O Departamento também estabelecia a classificação etária e indicava a liberação para exportação ou não de uma obra, fator que podia ser crucial para as contas dos produtores. Esse Departamento funcionou até 1988, ano da publicação da Constituição. (MARTINS, 2008).

⁷ Sobre a autorreferência dentro do cinema, tomando a *Nouvelle Vague* como exemplo, consulte-se: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen; GONZAGA, Sandro. Sonhos de 68: sexo, cinema e... revolução? In: PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (Org.). *68: história e cinema*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 15-30.

Referências

- ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. A “Virada cultural” do sistema das artes. *Margem Esquerda*, São Paulo, n. 6, p. 62-75, 2005.
- AVELAR, José Carlos. O paraíso do espectador. In: PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa (Org.). *Cinema político italiano: anos 60 e 70*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006. p. 168-199.
- CANUTO, Roberta. *O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite*. 2006. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras/UFMG, Belo Horizonte, 2006.
- CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 289-311.
- CARDOSO, Irene. Memória de 68: terror e interdição do passado. *Tempo Social*, São Paulo, n. 2, p. 101-112, 1990.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Como analisar un film*. Barcelona: Paidós, 1996.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (Org.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. Nacionalismo no Brasil: o papel dos intelectuais do Iseb. *Intellectus*, ano 7, v. 1, p. 1-30, 2008. Disponível em: <<http://www.intellectus.uerj.br>>. Acesso em: 4 abr 2008.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques (Org.). *História*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 199-215. v. 3.
- FREITAS, Marcel de Almeida. Pornochanchada: capítulo estilizado e estigmatizado da história do cinema nacional. *Comunicação & política*, v. XI, n. 1, p. 57-159.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSON, Folk. *Cinema e política*. São Paulo: Paz e Terra, 1976.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica. (As idéias do “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GUZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen; GONZAGA, Sandro. Sonhos de 68: sexo, cinema e... revolução? In: PADRÓS, Enrique Serra; GUZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (Org.). *68: história e Cinema*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 15-30.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLZMAN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra. *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.
- LISBOA, Fátima Sebastiana. Artista, intelectual: Glauber Rocha e a utopia do

- Cinema Novo (1955-1971). In: PRADO, Maria Emília (Org.). *Tradição e modernidade no mundo ibero-americano*. Atas do Colóquio Internacional. Rio de Janeiro: CNPq, 2004. p. 161-168.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *ALCEU*, v. 8, n. 15, p. 155-163, 2007.
- KOCH, Adolar. Pra Frente Brasil: contextos. In: PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (Org.). *68: história e cinema*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 103-115.
- MALAFAIA, Wolney Vianna. O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984). In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 201-217.
- MARTINS, Luiz Renato. A situação da arte e o pensamento único. *Margem esquerda*, São Paulo, n. 5, p. 89-102, 2005.
- MARTINS, William de Souza Nunes. As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970-1980. *Iberoamerica global*, n. 1, v. 1, 2008.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando Antonio. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 560-618. v. 4.
- MOREIRA, Oscar. Cinema e política: diálogos entre Glauber e Marx. *Interdisciplinas*, v. 3, n. 3, p. 109-137, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.
- NOVA, Cristiane. A história em transe: o tempo e a história na obra de Glauber Rocha. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 219-235.
- NÓVOA, Jorge. Metamorfoses do cinema brasileiro na era da mundialização neoliberal: em busca de uma identidade estética? In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 161-180.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina: longe de deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- QUINSANI, Rafael Hansen; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A Revolução Mexicana e o Western Spaghetti: as disputas e conflitos na construção de uma identidade cultural e política. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (Org.). *Conflitos periféricos no século XX: cinema e História*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008. p. 227-251.

- RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. 1968 no mundo. In: PONGE, Robert. *1968: o ano das muitas primaveras*. Porto Alegre: Unidade, 1998. p.19-29.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993.
- ROCHA, Glauber. *Estética da fome*. Disponível em: <www.tempglauber.com.br>. Acesso em: 20 mar. 2009.
- _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a la idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. Cinema novo: a cultura popular revisitada. *História – Questões & Debates*, Curitiba, ano 20, n. 38, p. 133-159, 2003.
- TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- XAVIER, Ismail. *Alegoria do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- _____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Recebido em 4 de maio de 2009 e aprovado em 24 de junho de 2009.