

Roberta Canuto

***O Bandido da Luz Vermelha:*
por um cinema sem limite**

**Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 2006**

C235b Canuto, Roberta.
O Bandido da Luz Vermelha [manuscrito] : por um cinema sem limite / Roberta Canuto. – 2006.
118 f., enc. : il. ; 30 cm.

Orientadora : Profa. Dra. Vera Casa Nova

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 108-116.

Inclui anexo

1. Sganzerla, Rogério, 1946-2004. 2. O Bandido da Luz Vermelha (Filme) - Teses. 3. Cinema – Brasil - Teses. 3. Cinema – História. 4. Cinema experimental. I. Casa Nova, Vera. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 791.43

Roberta Canuto

***O Bandido da Luz Vermelha:*
por um cinema sem limite**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Profa. Dra. Vera Casa Nova

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 2006



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Dissertação intitulada: *O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limite*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PosLit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e submetida, em de março de 2006, à banca examinadora composta por:

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova
FALE/UFMG (Orientadora)

Prof. Dr. Julio Machado Pinto
PUC-MG

Profa. Dra. Leda Maria Martins
FALE/UFMG

Profa. Dra. Eliana Lourenço de Lima Reis
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de um milagre no qual tive cúmplices fundamentais:

Pedro, por ser minha luz e por me ensinar o amor incondicional;

Marcelo, por ter me revelado o amor em sua essência mais forte e generosa, cobrindo minha vida de girassóis.

Minha mãe por me ensinar a caminhar no lado lúdico e verdadeiro da vida, guiada sempre pela experiência incontestável da coragem e da fé.

Sonaly, por ser a ponte entre a esperança e a realização;

Renata e Cícero, por possibilitarem que idéias se tornassem palavras;

Ruge, por andar comigo em uma estrada difícil;

Agradeço aos amigos do SARAH, por ajudarem na tradução da dor em poesia, em especial, à Paula, pela batalha junto à Universidade;

A minha família e a todas as pessoas que torceram por mim, pelo afeto infinito, em especial, a meus irmãos, cunhadas, tios e tias, enfim, a todos que me seguiram de perto;

A meus amigos queridos, pela presença fundamental;

A minha avó, por ser única;

A Rogério Sganzerla, por deixar um rastro de poesia e genialidade impresso na história do cinema;

E agradeço a Deus, por ter iluminado esta trilha.

À Faculdade de Letras da UFMG, pela oportunidade e compreensão nos momentos difíceis.

À Vera Casa Nova, pelo afeto e confiança

Por definição o cinema é ritmo e movimento, gesto e continuidade. Em tudo o que vemos, temos que considerar três aspectos: a posição do olho que olha, a do objeto visto e a da luz que ilumina a realidade. Assim, o cinema não tem a função de preencher um buraco na parede, já que a sua missão é bem maior – ser uma janela sobre o mundo.

Rogério Sganzerla

SUMÁRIO

Lista de Figuras.....	8
Resumo	9
Abstract.....	10
O BANDIDO DA LUZ VERMELHA: POR UM CINEMA SEM LIMITE	
Introdução	11
CAPÍTULO 1	
Cinema: o mistério da criação sob a luz da teoria	20
1.1 A construção de uma linguagem.....	20
1.2 Um bandido na mira da crítica.....	35
CAPÍTULO 2	
<i>O bandido da luz vermelha</i> – Antropofagia quadro a quadro.....	46
CAPÍTULO 3	
“Seja marginal, seja herói” – Panorama “pós-tropicalista, experimental, poético, revolucionário” (1960-1970).....	58
CAPÍTULO 4	
<i>O bandido da luz vermelha</i> – filme-experimento Do paraíso da crítica ao inferno da criação.....	75
Conclusão.....	101
Bibliografia	108
Anexo – Manifesto de Rogério Sganzerla: “Cinema fora da lei”.....	117

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotograma do filme <i>Viagem a Lua</i> (1902), de Georges Méliès.....	22
Figura 2 - Orson Welles em suas múltiplas faces no cinema.....	36
Figura 3 - Helena Ignês abre a “mala egótica” (Fotograma do filme <i>O bandido da luz vermelha</i>)	39
Figura 4 - O “bandido social” (Fotograma do filme <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , de Glauber Rocha)	41
Figura 5 - O “bandido urbano” de Sganzerla (Fotograma do filme <i>O bandido da luz vermelha</i>).....	41
Figura 6 - Capa de <i>O Pasquim</i> , nº 33, publicado em fevereiro de 1970	70
Figura 7 - Grande Otelo (ícone das chanchadas), em fotograma do filme <i>Tudo é Brasil</i> , de Rogério Sganzerla	77
Figura 8 - Fotograma do filme <i>O signo do caos</i> , claramente influenciado pela estética de Welles	81
Figura 9 - Fotograma que atesta a influência <i>western</i> de <i>O bandido</i>	82
Figuras 10 - O jogo entre o real e o imaginário, em <i>O bandido</i> e em <i>Acossado</i> : (a) Fotograma de <i>O bandido da luz vermelha</i> , de Sganzerla; (b) Fotograma de <i>Acossado</i> , de Jean-Luc Godard	86
Figura 11 - Fotograma do filme <i>À meia-noite levarei sua alma</i> (1964), de José Mojica Marins: o grotesco no cinema do mestre do terror brasileiro.....	90
Figura 12 - A morte persegue Ferdinand, em fotograma de <i>Pierrot le fou</i> (<i>O demônio das onze horas</i>), de Jean-Luc Godard	93
Figura 13 - Fotograma do filme <i>Pierrot le fou</i> (<i>O demônio das onze horas</i>), de Jean-Luc Godard: a morte de Ferdinand	94
Figura 14 - Fotograma de <i>O bandido da luz vermelha</i> : a morte em preto e branco do “bandido”	94
Figura 15 - Fotograma de <i>O bandido da luz vermelha</i> : o cinema observa o cinema.....	100

RESUMO

Este trabalho é um estudo do filme *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, tendo como base a obra crítica e literária que ele desenvolveu em duas décadas dedicadas ao jornalismo e ao estudo do cinema. Esta pesquisa dedicou-se também à análise das principais influências estéticas e ideológicas presentes no filme, como a literatura de Oswald de Andrade e todo o panorama artístico e cultural das décadas de 1920 e 1960, buscando aprofundar na abordagem da produção cinematográfica deste último período, no Brasil. Além dessas influências da cultura brasileira, este trabalho analisa a presença decisiva da obra de cineastas como Jean-Luc Godard e Orson Welles, na produção de Rogério Sganzerla, em especial, em *O bandido da luz vermelha*, que, de acordo com a conclusão desta pesquisa, consolidou-se como uma síntese experimental do pensamento do seu criador.

Palavras-chave: cinema brasileiro; vanguarda; experimentalismo;
crítica cinematográfica

ABSTRACT

This work is a study about the film *O bandido da luz vermelha*, directed by Rogerio Sganzerla. The study is based on his critical and literary production in two decades devoted to journalism and film study. This research brings also an analysis of the principal esthetic and ideologic influences of the picture, as the work of Oswald de Andrade and the whole artistic and cultural scene of the 20's and 60's, examining carefully the cinematographic production of the last one in Brazil. Above these influences of the brazilian culture, this study analyses also the definite presence of the works of moviemakers Jean-Luc Godard and Orson Welles in Sganzerla's films, specially in *O bandido da luz vermelha*. According to the conclusion of this research, this film was consolidated as an experimental synthesis of the critical background and the theoretic thought of its director.

Key-words: brazilian cinema; vanguard; experimentalism; cinematographic criticism

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

Por um cinema sem limite

Introdução

Como o artista une intuição e bagagem intelectual em sua obra? O cinema carrega em seu primeiro século de história a herança da sua teoria, elaborada pelos mesmos inventores de suas imagens. O diretor Rogério Sganzerla exerceu, em seu primeiro longa-metragem, *O bandido da luz vermelha* (1968), uma obra síntese, um filme-laboratório da sua brilhante trajetória na crítica e reflexão cinematográfica. E é justamente esse território insólito que habita entre o pensar e o fazer que esta pesquisa busca trilhar, na tentativa de desvendar como um artista pode realizar uma obra ao mesmo tempo selvagem e intuitiva, mas repleta de um arsenal teórico e crítico cultivado ao longo de toda uma vida dedicada ao cinema. É pesquisando esse inventário, essa “geléia geral” que compõe o relicário intelectual de Rogério Sganzerla, e “projetando-o” sobre os fotogramas de *O bandido*, que busco entender a questão que abre este parágrafo e determina os rumos deste trabalho.

A sofisticação da crítica acabou por torná-la complementar à teorização e consolidação da linguagem cinematográfica; alguns críticos construíram, em seu relicário, trabalhos que transcendem os limites jornalísticos, para se tornarem autores de textos somatórios à teoria definitiva do audiovisual. Rogério Sganzerla é um destes autores que contribuíram para que se decifrasse o código cinematográfico ao longo da sua consolidação como uma linguagem plenamente realizada.

O cinema nasceu como uma grande aventura, uma descoberta que chegava para afirmar junto a outras maravilhas científicas, as possibilidades espetaculares do mundo moderno e se afirmou como uma grande invenção, como se a ciência desse as mãos à alquimia e levasse um pouco de seu potencial revolucionário ao reino do entretenimento. Muito antes de conquistar a aura de realização artística e intelectual, o cinema já era entretenimento popular, a atração mais esperada das feiras mambembes que encantavam as vilas européias no final do século XIX e início do século XX. No Brasil, os primeiros “cinegrafistas”, como eram chamados os cineastas mambembes, eram perseguidos pela polícia sob a alegação de prática de charlatanismo. Mas nomes como Georges Méliès e David Wark Griffith começaram a mudar essa história; o primeiro imprimiu em seus filmes o espetáculo e a fantasia, enquanto Griffith começou a traçar o mapa que conduziria o cinema em direção ao poderoso mercado do entretenimento. Méliès descobriu e revelou ao público que o cinema poderia ir além do teatro e da literatura, porque, em sua linguagem, detinha recursos próprios que possibilitavam subverter a realidade e enganar os olhos. Griffith ensinou ao mundo que aquelas imagens que em princípio revelaram o caráter documentarista do cinema, como no registro da chegada do trem na *Estação de Ciobat*, pelos irmãos Louis e August Lumière, na França, poderiam sim contar histórias ficcionais e transbordar dramaticidade. Com Griffith, o cinema se descobriu narrativo, e a linearidade solicitada pelos primeiros espectadores inábeis, para o entendimento da história, só viria a ser quebrada, de forma implacável e arrebatadora, anos mais tarde, por um franco-suíço que reinventou essa história e, por isso, foi cultuado por várias gerações. Por essa revolução

lingüística, Jean-Luc Godard¹ chegou a ser reverenciado por muitos seguidores como “*God Art*”.

Com a evolução da linguagem cinematográfica, nas primeiras décadas do século XX, o cinema ganhou os seus primeiros teóricos, que não se refugiavam na observação, lançando-se, antes, à experimentação do fazer cinematográfico. A escola russa revelou nomes como Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, entre outros, que fizeram do cinema um veículo para a expressão de sólidos conceitos estéticos e, sobretudo, ideológicos daquele momento.

Podemos, assim, afirmar que a crítica ou a teorização da linguagem cinematográfica nasceu quase simultânea ao seu objeto de estudos, o que distingue o cinema de outras formas de manifestação artística. Pela idade pueril, se comparado a outras formas milenares de arte, como a pintura e a literatura, o cinema, com seus recém-completados cem anos de existência, é ainda uma arte em permanente e fértil evolução.

A crítica e a teoria audiovisual revelaram à cinematografia mundial alguns de seus maiores realizadores. A *Nouvelle Vague* francesa, da qual Godard foi um dos criadores, jogou uma nuvem de intelectualidade sobre a faceta que restava do fazer cinematográfico primitivo. Toda a teoria, brilhantemente desenvolvida por teóricos como André Bazin e os críticos da revista *Cahiers du Cinema*, encontrou na realização o suporte para as experimentações por eles propostas.

A *Nouvelle Vague* reivindicava com a política do cinema de autor a mesma liberdade e autonomia que os escritores detinham na literatura. O cinema, que até então

¹ O cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, precursor da *Nouvelle Vague* e criador de uma narrativa que “desobedecia” à linearidade da narrativa clássica. O próprio Rogério Sganzerla assim se referia a

dialogava com a literatura de forma recorrente, começou a tatear o reino da poesia, da fragmentação, da alquimia semiótica e simbólica que a liberdade autoral representava. O público afinado com esta sofisticação lingüística através dos cineclubes, passou a reverenciar este cinema libertário e potencialmente experimental. O cinema, assim como arte de forma geral, rompeu com o clássico, principalmente a partir da explosão das vanguardas européias nas primeiras décadas do século XX, era uma transformação comportamental que canalizava as revoluções estéticas e políticas daquele período.

No Brasil, assim como na Europa, as vanguardas deflagraram o seu potencial revolucionário e ruptor sobre todas as formas artísticas. O Dadaísmo, o Surrealismo e o Futurismo deixaram as suas marcas na literatura, nas artes plásticas e, fundamentalmente, no cinema, como sintetizador de todas essas fronteiras criativas. Filmado em 1930, por Mário Peixoto, quando tinha 20 anos de idade, *Limite* é um marco do experimental no cinema brasileiro. Tendo vivido a adolescência na Europa, o cineasta foi profundamente influenciado pelas vanguardas do velho continente, e rodou, em Guaratiba, no Rio de Janeiro, um dos longas-metragens mais poéticos e revolucionários da história do cinema mundial, naquele período. Paralelamente a essa revolução implementada por *Limite*, único filme que Mário Peixoto rodou em sua vida, o Modernismo de Oswald e Mário de Andrade também foi extremamente importante como fonte de inspiração estética e ideológica de toda uma geração que, assim como Mário Peixoto, fazia do experimental a escola lingüística para o cinema brasileiro moderno.

Godard em suas críticas, principalmente as escritas na década de 1980.

Essa geração dividiu-se, dialeticamente, na década de 1960 e, assim, surgiram duas vertentes. A primeira era guiada pelos ideais políticos partidários de uma esquerda que tentava construir uma cartilha ideológica através da arte, como forma de combate ao regime ditatorial militar, e foi criada sob o ideário do Centro Popular de Cultura (CPC) e imortalizada mundialmente como Cinema Novo. A outra vertente da intelectualidade cinematográfica do Brasil, naquele momento, seguiu os passos transgressores propostos por Oswald de Andrade, para deglutir antropofagicamente a liberdade existencial e lingüística propostas por cineastas como Jean-Luc Godard e Orson Welles, trilhando o caminho da ousadia e da ironia para construir um cinema absolutamente ruptor, e ficou conhecida, na época, como Cinema Marginal. Este não era um movimento movido por manifestos, como o foi o Cinema Novo. A denominação de Cinema Marginal, ou “Udigrudi”,² foi cunhada, pela crítica, para aglutinar cineastas que vinham da Boca do Lixo, zona de prostituição que também congregava produtoras de pornochanchadas, em São Paulo, como foi o caso de Rogério Sganzerla, que se juntou à intelectualidade carioca, representada principalmente pelo cinema de Julio Bressane. Nascia, ali, um abismo estético e um contraponto entre estas duas escolas: uma absolutamente comprometida com os ideais políticos do CPC, e a outra voltada para os ideais libertários da vanguarda e para a tradição de deboche e ironia da arte brasileira, iniciada principalmente com Oswald de Andrade.

Foi justamente dessa corrente estética que ficou rotulada como Cinema Marginal que veio o filme mais instigante e representativo daquele momento, *O*

² O termo “udigrudi” foi criado por Glauber Rocha para satirizar o cinema praticado por Rogério Sganzerla e Julio Bressane, acusando-os de fazer pastiche do cinema *underground* norte-americano, isto no auge do conflito entre os cinemanovistas e os cineastas do movimento marginal.

bandido da luz vermelha, filmado em 1967 e lançado, no ano seguinte, por Rogério Sganzerla. *O bandido* pode ser visto como um filme-laboratório, no sentido em que, nele, está representada, de forma absolutamente precisa, toda a bagagem intelectual e cinéfila de Sganzerla, desenvolvida ao longo do fértil e precoce período que ele dedicou à crítica cinematográfica. Não que o filme seja um exercício esquemático de afirmação teórica; ele é inteiramente original e fluente em sua proposta lingüística. Esse vigor e potencial inventivo fazem de *O bandido* um filme atemporal que, hoje, afirma sua pertinência e teor revolucionário de forma cabal.

A dicotomia entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal é, neste trabalho, apenas um vestígio que localiza essas correntes criativas na história da cultura brasileira, e não o ponto central desta pesquisa, já que este conflito foi muito mais uma afirmação crítica daquele momento, do que um determinante lingüístico para a história do cinema brasileiro.

O cinema, como já foi dito, é talvez a única forma de manifestação artística que teve a sua evolução teórica acontecendo paralelamente ao desenvolvimento de sua linguagem. É também no cinema que mais se identifica a transformação de críticos em realizadores. O cinema nasceu como uma invenção mecânica advinda da fotografia, para se tornar popular e, só mais tarde, se afirmar como arte, caminho absolutamente original se comparado ao trilhado pela literatura e pelo teatro, por exemplo, linguagens que já nasceram sob a aura sacra da arte.

As teorias cinematográficas, como veremos no primeiro capítulo desta dissertação, foram, em sua maioria, elaboradas pelos próprios cineastas, e a maior parte delas surge para legitimar e afirmar os conceitos estéticos e lingüísticos e as idiosincrasias que aqueles cineastas defendiam em seus filmes. A bagagem teórica que

o cinema detém, hoje, na maioria de sua bibliografia, advém da soma de várias correntes estéticas e ideológicas desenvolvidas por culturas e geografias diferentes. Para se chegar ao ponto central desta pesquisa, que é a análise do trabalho crítico de Rogério Sganzerla e a aplicação deste em seu filme-síntese *O bandido da luz vermelha*, é preciso que se acompanhe de perto a “invenção” e sofisticação da linguagem cinematográfica.

No segundo capítulo, este trabalho se dedica à importância do Modernismo e, principalmente, de Oswald de Andrade para a geração de Sganzerla. A Antropofagia proposta por Oswald funcionou como um alicerce intelectual para Sganzerla, na tentativa de subverter a censura ideológica e estética da arte engajada e fazer um cinema irônico, experimental e fronteiro com o melhor do cinema mundial. Como ocorrera na década de 1920, a intelectualidade retoma o discurso nacionalista e o pensamento oswaldiano constitui, nos anos de 1960 e 1970, uma matriz para aqueles autores que buscavam um cinema transgressor e libertário, esteticamente repleto de influências vindas de escolas que não eram comprometidas apenas com um ideal político doutrinário, mas que, ao mesmo tempo, queria produzir “biscoito fino para as massas”, como propôs Oswald. Como veremos no segundo capítulo, o Modernismo não foi apenas uma matriz ideológica e estética do cinema de Sganzerla, já que ele se apropriou e reproduziu, de forma intertextual, longos trechos da obra de Oswald, em *O bandido da luz vermelha*.

O terceiro capítulo deste trabalho analisa o contexto histórico e cultural que emoldurava, no Brasil, aquele momento em que *O bandido da luz vermelha* foi realizado, na fronteira entre as décadas de 1960 e 1970. É nesse momento que surge, na arte, o fenômeno da “marginalidade”, que moldou não apenas a estética, mas também o comportamento de toda uma geração. É fundamental trazer à tona as interseções entre o

cinema produzido por Sganzerla e a produção de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Torquato Neto e os Tropicalistas, ou pós-tropicalistas, como querem alguns teóricos. Todos eles estavam sintonizados com esse movimento de levar a periferia para o centro do discurso artístico, não de forma paternalista, como o fez a arte engajada, mas como parte de um quadro social que, cada vez mais, diluía as suas fronteiras. A marginalidade era uma forma de subverter a censura e falar ironicamente do absurdo que pairava sobre o Brasil naquele momento. Um país destroçado pela ditadura e censurado pela sua própria intelectualidade.

Esse contraponto entre a arte engajada, defendida pelos centros de produção cultural como o CPC, e a vanguarda poética e libertária, também é fundamental para que se entenda o vigor com que o cinema de Sganzerla rompe com o modelo proposto pelo Cinema Novo e, principalmente, por Glauber Rocha.

Nesse capítulo estão também os ingredientes que alimentaram aquela geração, não só no horizonte artístico, mas, principalmente, no comportamental, que iria determinar definitivamente a estética ali construída. O trinômio sexo, drogas e *rock'n'roll* deixou as suas marcas indelévels na arte produzida naquele momento. No caso do cinema, o experimentalismo lingüístico se somou às experiências sensoriais provocadas pelas “viagens” propostas por aquele tempo libertário.

O capítulo final deste trabalho se dedica ao objetivo central da pesquisa: como a soma dessas influências, expressas nas teorias que construíram a linguagem do cinema, na Antropofagia oswaldiana e nas fronteiras estéticas, históricas e existenciais da geração de 1960/70 se constitui como bagagem teórica para a crítica de Rogério Sganzerla e, principalmente, como ele aplicou esse inventário crítico no filme *O bandido da luz vermelha*.

Esse capítulo revela, em sua essência, como Sganzerla foi, antes de tudo, um crítico apaixonado pela linguagem cinematográfica, atento às possibilidades dessa linguagem, e como ele soube desenvolver com brilhantismo os argumentos de suas críticas, publicadas em importantes veículos da imprensa brasileira entre as décadas de 1960 e 1980. É também visível em suas citações o seu olhar precursor e profético do que viria a ser o cinema contemporâneo, característica responsável pelo frescor e pela atemporalidade que pairam sobre *O bandido*. Nesse capítulo, Sganzerla declara, sem pudor, a sua profunda admiração por dois grandes mestres da história do cinema: Jean-Luc Godard e Orson Welles, apropriando-se, numa lição aprendida com genialidade na escola antropofágica do mestre Oswald de Andrade, do que eles doaram de melhor ao cinema.

CAPÍTULO 1

Cinema: o mistério da criação sob a luz da teoria

*Tudo é cinema. Tudo é ciência e literatura.
E se misturássemos um pouco as coisas, tudo estaria melhor*

Jean-Luc Godard

1.1 A construção de uma linguagem

Desde a sua criação, o cinema absorveu, de outras linguagens, elementos fundamentais para a sua consolidação como forma de expressão artística. Da literatura, veio a narrativa clássica; do teatro, a dramaturgia; da música, a sua porção lírica; da fotografia, os seus contornos formais; e da poesia, a sua vertente experimental. Comparando essa afirmação com o conceito oswaldiano de “Antropofagia”, podemos dizer que o cinema já nasceu antropofágico em sua essência. Nesse sentido, os ideais do cinema praticado por Rogério Sganzerla e por contemporâneos e parceiros estetas, como Julio Bressane, se aproximavam espiritualmente e intelectualmente do Modernismo pregado por Oswald e Mário de Andrade.

O deboche e a ironia como meios de contestação, a oposição aos ideais panfletários que a arte esquerdista assumia naquele momento, a busca de um Brasil para além dos discursos ufanistas, o diálogo com outras manifestações artísticas do planeta são alguns pontos de interseção entre a estética modernista e o cinema de Sganzerla. Mas, enquanto Oswald e Mário se interessavam primordialmente por uma investigação e afirmação da cultura brasileira, multifacetada e antropofagicamente rica, a geração de 1960 representava a estética antropofágica através de um filtro social e político essencialmente urbano.

O cinema brasileiro seguia o rumo da sofisticação e bebia na fonte existencialista do cinema francês, na crueza urbana e jazzística do *noir* norte-americano, deglutindo essas influências e traduzindo-as para um universo próprio e particular. A evolução da linguagem cinematográfica permitia essa sofisticação e, para que se entenda esse código alegoricamente fecundo, é preciso que se resgate essa transformação do cinema primitivo em um elaborado e pleno terreno de experimentação.

O cinema surgiu como um instrumento quase intuitivo de criação, um atrativo a mais nas feiras de variedades. Os grandes inventores da linguagem cinematográfica tateavam na sala escura, na tentativa de descobrir um novo sistema de signos. O cinema formou-se, assim, desprezioso, com conotações lúdicas e espetaculares e, para provar que era de fato uma arte, seria preciso dotá-lo de uma linguagem específica, diferente das linguagens da literatura e do teatro, fontes onde ele buscava suas histórias. Nessa trilha, despontaram as várias teorias que perseguiram esse sistema de códigos e signos próprios que, empírica e intuitivamente, veio constituir a linguagem cinematográfica.

Desde a sua criação, o cinema já abriu a possibilidade para dois caminhos que iriam incorporar a dialética em sua linguagem: o cinema de espetáculo, com elementos experimentais, e o cinema narrativo, guiado pelo espírito pragmático que já previa o entretenimento popular. O “inventor” dessa primeira faceta do cinema foi Georges Méliès, enquanto o cinema narrativo, que iria ganhar o público de todo o mundo, toma forma pelas mãos do norte-americano David Wark Griffith. Ironicamente, o cinema parece ter determinado seus contornos e geografia desde o nascimento: experimental e onírico, na Europa; e “a caminho de uma indústria”, na América.



Figura 1 – Fotograma do filme *Viagem a Lua* (1902), de Georges Méliès

Antes de o termo linguagem ser aceito, falou-se em “cinelíngua”, gramática do cinema, retórica fílmica e “cine-estilística”. Os primeiros escritos teóricos sobre a linguagem cinematográfica, antes mesmo de este conceito ser plenamente legitimado, eram estudos que tentavam elaborar uma lógica teórica para aquele sistema de códigos. Entre os teóricos responsáveis por esses estudos, destacam-se Ricciotto Canudo e Louis Delluc, que ajudaram a clarear um período turvo, marcado pela polêmica entre as diferenças entre as linguagens cinematográfica e verbal. Os pioneiros Delluc e Canudo falam do “esperanto visual que surgia”; Canudo escreveu em *Lúsine aux image*, de 1927: “Multiplicando o sentido humano da expressão pela imagem, esse sentido que apenas a pintura e a escultura haviam conservado até nós, o cinema vai formar uma língua verdadeiramente universal de características ainda insuspeitadas”.¹ Nesse texto profético, escrito em um tempo em que o cinema começava a se descobrir e se afirmar como forma de expressão essencialmente artística, Canudo arrisca vê-lo como um imenso tecido de grande potencial simbólico, no qual a imagem é soberana, dentro de

¹ CANUDO. Ricciotto *L'usine aux image*, apud MARIE, Michel. *A estética do filme*, 1994. p. 159

uma estrutura que também permite o som e as palavras, era a dissolução e soma da literatura e da música em um universo único.

Mas quem melhor definiu a distância entre os dois sistemas de códigos, verbal e cinematográfico, foi o francês Abel Gance, com o brilhante manifesto *A música da luz*:

Não cesso de dizer: as palavras em nossa sociedade contemporânea já não encerram sua verdade. Os preconceitos, a moral, as contingências, as taras fisiológicas tiraram o verdadeiro significado das palavras pronunciadas [...] como na tragédia formal do século XVIII, será necessário designar regras estritas, uma gramática internacional para o filme do futuro. Só encerrados em um espartilho de dificuldades técnicas os gênios eclodirão.²

Segundo esse texto de Gance, o cinema se aproximava muito mais de uma escala musical, em que os sons seriam substituídos pelos fotogramas e pela incidência da luz, do que de um código verbal. Essa “escala de luz” tinha como característica primordial a sua universalidade. Assim como a música, o cinema contornava as limitações das fronteiras pátrias das línguas, transgredindo os códigos existentes de comunicação e alcançando um universo novo de possibilidade criativa e conceitual.

Mas Gance, Delluc e Canudo são, antes de tudo, cineastas na tentativa de provar a existência de uma complexidade artística e de uma linguagem sólida em um apelo promocional. São eles que batizam o cinema de “Sétima Arte”, elevando-o ao patamar de arte somatória³ e soberana sobre as outras. Essa prática reafirma uma característica intrínseca ao cinema, a da teoria aliada à prática; era o celeiro dos cineastas teóricos ou dos teóricos cineastas, era a teoria se afirmando para legitimar a prática. Mas, apesar dessa “convivência harmônica” da música e da imagem nessa

² GANCE, Abel. *A música da luz*; apud MARIE, Michel. *A estética do filme*, 1994. p. 194.

³ Para esses teóricos, o cinema era a soma da literatura, do teatro, da música e das artes plásticas, uma vez que é composto essencialmente de elementos dessas artes em sua linguagem.

completitude artística que o cinema representava, a imagem era, já nesse período, o pilar dessa arte em descoberta. O cinema, antes de ser sonoro, perseguia obstinadamente o apuro imagético, era a linguagem das imagens que estava em formação. Esse purismo formou uma escola para grandes mestres do cinema e criou enorme resistência entre eles quanto à aceitação da chegada do som à película. A soberania da imagem sobre o som foi, durante muito tempo, o pilar criativo do cinema.

O nascimento da estética do cinema na época em que ele era mudo não deixa de ter conseqüências para as concepções mais comumente admitidas da expressão filmica. O cinema permanece, antes de mais nada, uma arte da imagem e tudo o que não é ela (palavras, escrita, ruídos, música) deve aceitar a sua função prioritária. Os filmes mudos eram mais cinematográficos.⁴

Comungaram dessa premissa várias gerações de cineastas que sucederam essa escola. Seguidores do cinema como estudo filosófico proposto por teóricos como Jean Epstein, puristas da estética do “cinema mudo”, como Charles Chaplin, e cineastas vindos de várias tendências adotaram a crença de que o cinema nada mais é do que uma arte calcada na imagem, e todo o resto deve ser submisso a ela.

No entanto, apesar de terem uma importância fundamental como precursores de uma imensa escola teórica, os primeiros críticos desenvolveram mais pergaminhos proféticos do que textos amparados em uma análise técnica consistente. É a partir do húngaro Bela Balazs e da escola russa que surgem as primeiras bases de uma reflexão sobre o cinema como linguagem. Mas, antes de chegarmos a esses estudos, é preciso mencionar o texto *The film: a psychological study*, publicado em 1916, por Hugo Munsterberg, em um esforço admirável no sentido de decifrar os elementos técnicos que

⁴ MARIE, Michel. *A estética do filme*, 1994. p. 162.

formavam aquele imenso sistema de códigos do cinema. Ele elabora, pela primeira vez, um estudo sobre os elementos específicos da linguagem cinematográfica como profundidade e movimento. Essa tentativa encontrou uma “tradução mais amadurecida” com o estudo de 1924, desenvolvido por Bela Balaz, intitulado *O homem visível*.

Mais tarde, nos livros *O espírito do cinema* (1930) e *O cinema: a evolução de uma arte nova*, de 1948, Balaz enumerou, com clareza e muita propriedade, os elementos que distinguem o cinema como uma arte única em relação a todas as outras, delimitando principalmente o imenso potencial e a liberdade que o cinema tem ao trabalhar o espaço e o tempo em sua narrativa, estabelecendo as primeiras noções de plano, enquadramento, decupagem, abordando, ainda, a relação espectador/cena e a importância da montagem para a narrativa.

Mas quem melhor elabora a questão da montagem para a história do cinema é a escola russa. Mais uma vez, a prática iria subsidiar a teoria, e os cineastas e teóricos, agrupados no VGIK, escola de cinema dirigida por Lev Kulechov, sistematizam as primeiras teorias específicas da função da montagem, assim descrita por Pudovkin: “Pelo agrupamento de pedaços separados, o diretor constrói um espaço fílmico ideal que é inteiramente criação sua. Ele une e solda elementos separados que talvez tenham sido registrados por ele em diferentes pontos do espaço real, de modo a criar um espaço fílmico”.⁵ Apesar das divergências entre Pudovkin, Eisenstein e Vertov, responsáveis por teorias definitivas e revolucionárias para o cinema, todos têm como meta primordial a transformação da realidade. Para esses formalistas russos, só existe arte e,

⁵ PUDOVKIN. Vsevolodn *apud* MARIE, Michel. *A estética do filme*, 1994. p. 164.

conseqüentemente, “língua cinematográfica”, quando existe transformação artística do mundo real.

Serguei Eisenstein, além de um diretor primoroso, foi um teórico essencial. Eisenstein fez o caminho inverso de alguns teóricos, passando da experimentação à teoria e, ao percorrer o trajeto entre o fazer e o pensar cinematográfico, aliou as duas vertentes em um cinema extremamente rigoroso e ousado, que reinventava a narrativa.

Primeiro ele privilegia a descontinuidade, toma cada fragmento do filme como peça de uma construção semântica baseada no princípio de justaposição e conflito: duas imagens ou mais, ao serem aproximadas, são capazes de produzir uma idéia, ou um conceito. Com aparências visuais, podemos constituir uma espécie de escrita que se molda ao pensamento, segue os movimentos do raciocínio, mesmo o mais abstrato.⁶

Mas Eisenstein estava acima de um cinema estritamente ideológico. Por seus filmes, passam a escrita japonesa, a poesia de Maiakovski, a revolução literária de James Joyce e a vanguarda teatral. Os seus estudos sobre o monólogo interior foram fundamentais para que o cinema estabelecesse uma forma de lidar com as barreiras da adaptação de textos literários para os roteiros, transformando os pensamentos e reflexões dos personagens literários em ações cinematográficas.

Mas a hipótese de uma “cinelinguagem”, de uma semântica dentro da linguagem cinematográfica, foi explicitamente formulada por outra escola russa, a OPOIAZ (Sociedade de estudo da língua poética). Cinco autores vindos dessa vertente publicaram, em 1927, a revista *Poetica Kino*. Dentre os artigos publicados, destaca-se *Dos fundamentos do cinema*, de Yuri Tynianov: “no cinema, o mundo visível é dado não enquanto tal, mas em sua correlação semântica; não fosse isso, o cinema seria

⁶ XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*, 1983. p. 175.

apenas uma fotografia viva. O homem visível, a coisa visível só é um elemento do cinema-arte quando são dados na qualidade de signo semântico”.⁷ É sob essa perspectiva que nasce a concepção da imagem como um conjunto de elementos, só possível a partir da correlação entre esses elementos como personagem, enquadramento, luz e profundidade.

Se os russos foram fundamentais, antes de tudo pela concepção formal do cinema, da França vieram algumas das mais importantes teorias filosóficas relativas à linguagem cinematográfica das primeiras décadas do século XX. Destaca-se, nessa corrente, Jean Epstein, cineasta e poeta, e teórico do cinema e da poesia. Em alguns momentos, Epstein vai ao encontro do pensamento russo, como no conceito do cérebro mecânico, elaborado por Vertov, em que a câmera funciona como a mente humana e suas lentes são o olho que enquadra a realidade. Para ele, o primeiro plano era essencialmente revelador, e do qual não escapava qualquer verdade. Ele acredita na “sinceridade absoluta do cinema, garantida pelo automatismo e pela não intervenção do homem [...] Para Epstein o cinema é um desafio à inteligência, apresenta afinidade com uma nova sensibilidade capaz de fazer face ao ambiente tecnológico onde o homem moderno se move”.⁸ Epstein desenvolveu textos riquíssimos, nos quais avalia as relações entre a poesia moderna e o cinema, como a efemeridade da vida, tema recorrente em ambos, e a relação entre os ideogramas e a imagem na composição da narrativa. A partir da década de 1940, Epstein começa a se dedicar à relação entre o

⁷ TYNIA NOV, Yuri. *Dos fundamentos do cinema*; apud MARIE, Michel. *A estética do filme*, 1994. p. 164.

⁸ XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*, 1983. p. 180.

cinema e a língua e, principalmente, entre o cinema revelador e poético e o proclamado pela indústria. O primeiro põe em xeque a degradação humana, desnudando as instituições sociais, enquanto o segundo atua como alicerce de uma falsa moral que reina nas amálgamas sociais.

Mas a busca incessante dos paralelos ou interseções entre a linguagem escrita e cinematográfica ainda não tinha encontrado descanso. Com a globalização da arte cinematográfica e a penetração do cinema em culturas diversas, surgem as gramáticas que tentam entender e explicar esse caráter universal da imagem. Acontece, então, uma proliferação de manuais didáticos de cinema que se deve, principalmente, à consolidação do cinema como uma arte popular e, agora, rentável; e também pela expansão dos cineclubes que venciam as fronteiras do universo cinéfilo para atingir o grande público. Esse movimento se delineia particularmente na França e Itália, mas sua obra fundante foi *Gramática do filme*, escrita pelo inglês Raymond J. Spottiswoode.

Na França, merece destaque o trabalho dos teóricos André Berthomieu e Robert Bataille. Na definição deste, a gramática cinematográfica “estuda as regras que presidem a arte de transmitir corretamente idéias por uma sucessão de imagens animadas, formando um filme”.⁹ Essa definição resume bem a intenção e o espírito dessas gramáticas: levar ao grande público os “segredos” de uma linguagem que, cada vez mais, se consolidava como o espetáculo popular por excelência. As análises da linguagem do cinema propostas por essas obras inspiram-se nas gramáticas da língua. Os planos são comparados às palavras, com uma nomenclatura própria, e a seqüência de planos é a “frase cinematográfica”. Mas, apesar dessa definição simplista, dada pela

analogia imagem/palavra, esses teóricos tinham a dimensão das diferenças complexas entre os códigos escritos e visuais: “Estas gramáticas do cinema, por muito tempo, serviram de bode expiatório para qualquer tentativa de abordagem formalizante da linguagem cinematográfica, durante todo o período dominado pelas teses de Bazin (André Bazin) sobre a transparência”.¹⁰

A recusa da gramática como instrumento intelectual sério para o estudo da narrativa cinematográfica implica em uma concepção empírica do que era a “linguagem do cinema”. O livro *A linguagem cinematográfica*, escrito por Marcel Martin, em 1955, várias vezes reeditado e traduzido, pode ser útil como ponto de referência para delimitar essa concepção do estudo do cinema antes das análises semiológicas. Ele vincula o aparecimento da linguagem cinematográfica à própria evolução do cinema em sua técnica, definindo essa linguagem como resultado do fazer cinematográfico, que se sofisticou a partir da intuição e inventividade dos seus realizadores. Martin credita a constituição dessa linguagem a dois mentores, D.W. Griffith e S. M. Eisenstein. Para ele, o cinema, em sua fase inicial, meramente mostrava o que estava diante da câmera; ele só encontrou uma linguagem quando começou a querer contar histórias e veicular idéias.

Para os teóricos que compartilhavam da opinião de Martin, a linguagem do cinema existe por dois pressupostos: história e narratividade. Para Christian Metz, por exemplo: “Um filme de Fellini difere de um filme da marinha americana (destinado a

⁹ BATAILLE, Robert *apud* MARIE, Michel. *A estética do filme*, 1994. p. 167.

¹⁰ MARIE, Michel. *A estética do filme*, 1994. p. 168.

ensinar recrutas) pelo talento e pelo objetivo, não pelo que tem de mais íntimo em seu mecanismo semiológico. Os filmes puramente veiculares são feitos como os outros”.¹¹

Mais tarde, com a quebra dos rígidos princípios que determinavam o que seria linguagem, Martin propõe a existência de um estilo no fazer cinematográfico. Se a linguagem é estática e não permite evoluções, o cinema abre precedentes para um olhar pessoal. Ele chegou a sugerir a idéia de que a linguagem do cinema estava se diluindo e desaparecendo, dando lugar a um cinema regido estritamente pelo estilo em algumas cinematografias.

Cabe a Jean Mitry, em 1973, o resgate do termo linguagem, na análise de filmes, ampliando as suas bases. No texto *Estética e Psicologia*, ele parte do preceito de que o cinema é um meio de expressão de idéias, veiculadas esteticamente através das imagens. Essa teoria valoriza o material significativo do filme. Mitry define a linguagem do cinema como sendo um veículo simbólico que traduz os pensamentos. Uma grande evolução, se comparado aos teóricos que limitavam suas análises a analogias com a linguagem verbal. Mitry não reduz o discurso fílmico ao simbólico, mas ele valoriza, e muito, a existência desse discurso. O cinema passa a ser uma “representação” do real, e não o seu “decalque”, como se afirmava até então.

Essa representação do real é baseada na semelhança, ou melhor, na verossimilhança; no cinema, o ator é uma sombra do real, como no mito platônico da caverna. Se, no teatro, o ator vivencia o personagem, no cinema, ele é o personagem. O cinema sonoro vem consolidar essa representação e, cada vez mais, esse limite entre realidade e ficção vai se dissolvendo na narrativa clássica: “O que caracteriza a

¹¹ METZ, Christian *apud* MARIE, Michel. *A estética do filme*, 1994. p. 169.

percepção do filme é a linearidade do desfile; a impressão de continuidade criada por esse desfile linear é a base do domínio exercido pelo filme sobre o espectador”.¹² Essa teoria que legitima a linearidade como preceito básico para a existência de um filme só seria quebrada de forma vigorosa com Jean-Luc Godard. No entanto, essa quebra ficou restrita ao cinema independente, poético, experimental ou de vanguarda, enquanto a narrativa linear se legitimou como forma “clássica”.

A definição da heterogeneidade da linguagem cinematográfica por teóricos como Louis Hjelmslev foi fundamental para o cinema moderno. A partir de suas teorias, a linguagem do cinema passa a incorporar, em sua narrativa, não apenas a sonoridade (que ele dividia em três elementos: som fônico, som musical e som analógico), mas também vários outros elementos, ou “materiais de expressão”: letreiros, sobreposições gráficas, legendas. Mais tarde, diretores como Godard e Rogério Sganzerla irão fazer desses materiais elementos primordiais para a inventividade narrativa em seus filmes, como veremos adiante.

Em *Linguagem e cinema*, Christian Metz opunha dois tipos de conjunto: os concretos – ou mensagens fílmicas – e os conjuntos sistemáticos – constituídos pelos códigos. Essas mensagens são também chamadas de textos, e esse termo logo deu lugar a uma nova possibilidade de abordagem de filmes, a análise textual. Metz, sem imaginar, constituiu, em sua obra, a peça mestra para toda uma corrente semiológica que se formou na crítica cinematográfica moderna. Falar do texto fílmico é considerar o filme um discurso significante que permitia uma análise profunda. Analisar um elemento de um filme era contextualizá-lo dentro da narrativa, relacionando-o com

¹² MARIE, Michel. *A estética do filme*, 1994. p. 181.

outros elementos pertinentes; era também analisar esse filme comparativamente com outros filmes, dentro de um organismo maior chamado cinema.

A análise do texto fílmico permitiu uma sofisticação maior no olhar sobre o cinema. As teorias rudimentares, que tateavam na tentativa da descoberta de um código, eram agora substituídas por um olhar mais complexo sobre o filme, não apenas como um veículo de expressão, mas como uma obra a ser desvendada semioticamente, que permitia reflexões maiores e possibilidades estéticas mais instigantes. Na definição de Roland Barthes, “desvia-se o texto-véu e procura perceber o tecido em sua textura, nos entrelaçamentos dos códigos, das fórmulas, dos significantes, dentro do qual o sujeito se desloca e se desfaz, como uma aranha que se dissolvesse sozinha em sua teia”.¹³

A partir da década de 1970, proliferaram-se as análises semióticas dos filmes, com ênfase na forma e nos elementos significantes. As análises técnicas, pertinentes à linguagem, foram suplantadas em prol de um estudo do significado daquele elemento no filme como um todo, conquanto essas referências já existissem nas análises de Bazin ou de Eisenstein, garantindo aos dois o posto de precursores desse tipo de percepção crítica de um filme. A revista francesa *Cahiers du cinema* foi um celeiro fundamental para a criação de teóricos e críticos do cinema moderno, nas décadas de 1950 e 1960, sob a tutela de cineastas como François Truffaut e Jean-Luc Godard que, por sua vez, eram discípulos de André Bazin. Essa revista foi uma forte arma na consolidação do cinema de autor e também na elevação de cineastas adorados pelo público, como Alfred Hitchcock, ao patamar de mestres.

¹³ BARTHES, Roland *apud* MARIE, Michel. *A estética do filme*, 1994. p. 208.

Os críticos da *Cahiers* não restringiam suas análises apenas a um determinado filme de um cineasta; eles buscavam em sua obra completa o suplemento para o entendimento do filme em questão. Havia um grande cuidado na observação concreta das figuras estilísticas do filme, tentando-se delimitar as redes temáticas dominantes na obra de um cineasta. Com a análise mais profunda de um filme, surge um grande vilão da crítica do cinema moderno: a subjetividade. As preferências idiossincráticas dos críticos serão, quase sempre, soberanas em relação às virtudes formais ou semióticas do filme. A transcrição não é automática e, freqüentemente, a opinião do “transcritor” compromete a fidelidade de uma tradução racional e objetiva do que era sensorial.

Uma análise mais detalhada de uma obra esbarrava em um obstáculo primordial, o da memorização dos planos, dos detalhes da obra analisada; era impossível “parar sobre uma imagem” para melhor analisá-la. “Estudar um filme com um grau mínimo de precisão coloca sempre o problema da memorização, condição fundamental da percepção fílmica, cujo fluxo jamais depende do espectador em condições normais de projeção”.¹⁴ A possibilidade de se rever um filme muitas vezes, para melhor apreendê-lo, faz com que os cineclubes se fortaleçam entre os críticos de cinema. E é nesse cenário que surgem os grandes críticos do cinema moderno, todos eles vindos do cineclubes e ávidos por se tornarem realizadores, o que geralmente acontecia, com maior ou menor sucesso. É nesse mesmo contexto que surge Rogério Sganzerla, vindo da produção crítica, publicada nos maiores jornais do país, antes de completar 20 anos. Como veremos mais adiante, ele usou essa bagagem teórica para

¹⁴ MARIE, Michel. *A estética do filme*, 1994. p. 213.

compor o seu arsenal criativo; o seu referencial crítico foi fundamental para, com segurança, realizar uma obra-prima em seu primeiro longa-metragem como diretor.

Podemos, assim, afirmar que a crítica ou a teorização da linguagem cinematográfica nasceu e evoluiu de forma quase simultânea ao seu objeto de estudos, o que distingue o cinema de outras formas de manifestação artística. Mas, mesmo seguido de perto pela teoria, o cinema sempre cultivou a sua porção transgressora, rompendo, de tempo em tempo, as fronteiras que a teoria delimitava. Na opinião de Roland Barthes, “O fílmico é, no filme, o que não pode ser descrito, é a representação que não pode ser representada. O fílmico começa somente onde terminam a linguagem e a metalinguagem articulada”.¹⁵

No Brasil, o cinema também teve um importante viés conceitual, desde as primeiras décadas do século XX. Filmes como *Limite*, de Mário Peixoto, fizeram um diálogo pleno entre as teorias desenvolvidas pela vanguarda e a eficiência da realização desses conceitos na obra.

Na década de 1960, o contexto histórico resultante da dialética política, da ética e da estética gerou uma nova onda de escolas conceituais ligadas ao cinema. A crítica rompeu as barreiras geográficas dos contornos europeus e ganhou seguidores na América Latina e no *underground* norte-americano. Nunca houve um tempo de tão tênue proximidade entre o pensar e o fazer cinematográfico.

O experimentalismo proporcionou uma explosiva liberdade criadora, a busca da ruptura de conceitos e formas ganhou as telas e os filmes-manifestos conquistaram

¹⁵ BARTHES, Roland. *O terceiro sentido*; apud MARIE, Michel. *A estética do filme*, 1994. p. 215.

realizadores em todo o mundo. O cinema nunca foi tão poético em discursos sociais e políticos, gerando resultados estéticos quase sempre instigantes.

O cinema moderno, através da desarticulação do discurso tradicional, rompeu com os limites de linguagem e se metamorfoseou em poesia, artes plásticas e música. O mestre de toda a geração de 1960, Jean-Luc Godard, disse sobre a liberdade lingüística do cinema: “Se o cinema acabar farei televisão, se esta acabar escreverei sobre cinema, e mesmo assim, estarei fazendo cinema”.¹⁶ Na definição de Sganzerla, são “os homens orquestras, trata-se de uma *mise-en-scène* que constitui uma simbiose, uma estruturação orgânica destes elementos, postos a serviço de um fim único: o filme”.¹⁷

Obstinado pela experimentação e pela realização de um cinema poético que desafiasse, em seu limite, as possibilidades da narrativa linear, Rogério Sganzerla fez da sua obra audiovisual instrumento e base para o exercício dos conceitos desenvolvidos e absorvidos por ele, no longo percurso que dedicou ao pensamento cinematográfico e à construção do seu *paideuma* intelectual.

1.2 Um bandido na mira da crítica

A crítica e o estudo e pesquisa da linguagem cinematográfica, no Brasil, se solidificaram nos anos de 1960, justamente quando acontece o *boom* dos cineclubes e a busca da experimentação. A exemplo do que aconteceu na França, toda uma geração de cineastas, no Brasil, começou na crítica, descobrindo ali os “códigos” daquela linguagem que começava a escrever um novo capítulo de sua trajetória com a política

¹⁶ GODARD, Jean-Luc *apud* XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 129.

¹⁷ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*, 2001. p. 18.

do cinema de autor. Pode-se dizer que o ponto-chave do surgimento de um cinema moderno, em todo mundo, foram os filmes *Cidadão Kane*, de Orson Welles, e *Acossado*, de Jean-Luc Godard. O primeiro, pela inovação de linguagem que estabeleceu, pelos enquadramentos, movimentos de câmera e técnicas interpretativas, baseadas em um cinema *noir* pré-existente, mas completamente inovador e único: “Em Orson Welles, como em William Blake, a beleza é a exuberância. Em todos os sentidos: exuberância técnica, acúmulo de personagens, de intenções históricas, histriônicas, de montagem, exuberância do cinema americano”.¹⁸



Figura 2 - Orson Welles em suas múltiplas faces no cinema

Acossado era a vanguarda sintetizada nas idéias, nos diálogos, na (não) montagem, na interpretação dos atores, mas, sobretudo, no espírito ruptor e absolutamente comprometido com uma nova forma de fazer cinema e representar o

¹⁸ SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla*, 2005. p 35.

mundo, que surgia ali, sob as idéias libertárias godardianas que começavam a instigar a mola-mestra comportamental de toda aquela geração.

Entre 1965 e 1981, Rogério Sganzerla produziu alguns dos mais lúcidos e até proféticos artigos sobre a linguagem cinematográfica, publicados, mais tarde, no livro *Por um cinema sem limite*. Esse livro é uma reunião de textos publicados no “Suplemento Literário” dos jornais *O Estado de São Paulo*, na década de 1960, e *Folha de São Paulo*, na década de 1980. Nele, Sganzerla criou novos conceitos sobre a linguagem do cinema, como a “Câmera Cínica” (que passa despercebida pela ação, sem sugerir juízos de valores); a “Câmera Clínica” (que parece participar da ação que filma); e “Heróis Fechados” (personagens enigmáticos que são o espírito e o centro da trama).

Antes de realizar *O bandido da luz vermelha*, Sganzerla já havia delineado, em suas críticas, os conceitos de um cinema que ele gostaria de explorar ou experimentar:

Foi meu meio de dizer as coisas, de violentar o cinema durante quatro anos. Hoje não consigo escrever mais de vinte linhas sobre um filme; antigamente escrevia laudas e laudas. A crítica, agora, para mim serve como política de cinema; mais nada. Lamento que eu seja o único de minha geração a interessar-se pela crítica; todos os outros nem querem saber de jornalismo e crítica. A crítica brasileira continua ruim.¹⁹

A fragmentação do tempo, a liberdade narrativa do cinema moderno, a desvinculação da linguagem literária, que até então era dominante, a influência do *Nouveau Roman* francês sobre a *Nouvelle Vague* são apenas alguns dos temas desenvolvidos com veemência por Sganzerla em seus artigos. *O bandido da luz*

¹⁹ SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla*, 2005. p. 44.

vermelha funciona, então, como uma espécie de laboratório, de filme-experimento das teorias defendidas por seu diretor. Sobre as críticas recebidas pela realização de *O bandido*, ele disse: “Em São Paulo tive também de fazer a crítica porque picharam ou elogiaram sem entender. Continuo esperando uma crítica inventiva, ao nível do provável e não da certeza idealista, das especulações sentimentais e perspectivas do passado (e do provincianismo, principalmente)”.²⁰

A aplicação de conceitos elaborados pelo trabalho crítico de Sganzerla, em seu cinema, não acontece de uma forma programática, mas com espontaneidade instintiva conduzida pela câmera livre: “A câmera retém apenas o essencial: as aparências visuais dos seres e objetos. Assim, ela os abstrai, até delinea-los em suas justas e verdadeiras dimensões. A realidade é, então, despojada, abstraída e finalmente reintegrada em seu estado bruto”.²¹ Os teóricos que desenvolveram trabalhos mais ricos sobre *O bandido da luz vermelha*, além do próprio Sganzerla, foram os pesquisadores Jean-Claude Bernadet e Ismail Xavier, ambos vindos da academia. Bernadet assinou várias resenhas para jornais e aprofundou os seus estudos sobre o filme no livro *O vôo dos anjos*, de 1991. A publicação é um grande ensaio com abordagem psicanalítica sobre as obras mais importantes dos cineastas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. O capítulo dedicado a *O bandido da luz vermelha* foi coerentemente batizado por Bernadet de “O mundo sem limite”. Uma alusão inteligente à iconoclastia libertária da obra e aos novos parâmetros que ela estabeleceu para o cinema brasileiro. Bernadet conduz o seu

²⁰ SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla*, 2005. p. 48.

²¹ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*, 2001. p. 36.

pensamento crítico basicamente em torno da fragmentação e da perda da identidade reveladas em vários elementos do filme: “A questão da identidade do bandido perpassa o filme inteiro, sendo objeto da grande maioria das vozes *off*, quase incessantemente”.²²

Outro ponto valorizado na obra de Bernadet em relação ao filme é a total falta de linearidade da montagem. A trama se passa na Boca do Lixo, mas o fenômeno da marginalidade, que dá o tom predominante da fita, ultrapassa os limites geográficos de seus cenários. Os locutores que narram o filme nos lembram que estamos na Boca do Lixo, mas, de repente, a ação se desloca para a Avenida Paulista: “Não se trata de questionar o absoluto direito do diretor manipular o espaço urbano a seu bel prazer, vejo aí, antes, uma não-delimitação do espaço. A Boca não tem fronteiras, ela se expande, se espalha, nada neste mundo tem fronteiras”.²³

O ensaio de Bernadet elabora outros conceitos calcados na psicanálise, como a desorganização mental do espaço e tempo incorporados pelo personagem central. O bandido carrega consigo uma mala que, quando aberta, traz pichado o pronome “eu”. Bernadet apelidou o assessorio de “mala egótica”, que reflete a desorganização existencial do personagem.



Figura 3 - Helena Ignês abre a “mala egótica”
(Fotograma do filme *O bandido da luz vermelha*)

²² BERNADET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*, 1990. p. 156.

²³ BERNADET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*, 1990. p. 163.

Bernadet também chama a atenção para a questão da metalinguagem no filme, através da constante presença de salas de cinema no roteiro, ambientes preferidos de lazer do “bandido”, que reage ali com indiferença e até com certo desprezo. Em termos estéticos, Bernadet vê, em Jean-Luc Godard e Orson Welles, referências absolutas do filme. Baseados na forma como ele descreve essas influências, poderemos afirmar que elas são claramente antropofágicas. Ele faz um paralelo entre o roteiro de *O bandido*, *Acosado* e *O demônio das onze horas*, estes dois últimos dirigidos por Godard: “A digressão em torno dos filmes de Godard não visa a um estudo de fontes nem a sugerir um plágio, mas a voltar à temática abordada, é uma incorporação. Encontramo-nos diante de um nítido fenômeno de incorporação, o qual não se limita a Godard”.²⁴ Outro paralelo importante traçado por Bernadet dá-se entre *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e *O bandido da luz vermelha*; só que, nesse caso, o estudioso ressalta a ironia com que Sganzerla faz referência ao clássico de Glauber Rocha, um contraponto que significou, historicamente, a ruptura estética de Sganzerla com o Cinema Novo.

Outra obra importantíssima para a análise crítica de *O bandido da luz vermelha* é o livro *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*, do pesquisador e professor da Universidade de São Paulo, Ismail Xavier. A exemplo de Bernadet, Ismail privilegia o olhar semiótico em sua crítica sobre *O bandido da luz vermelha*, só que sob um ponto de vista sociológico, investigando a forte presença alegórica na obra. Como o próprio título sugere, o livro localiza o filme como uma obra que reflete um horizonte cultural e histórico, influenciado esteticamente pela Tropicália, e politicamente pela violência da ditadura militar. Ismail Xavier explora

²⁴ BERNADET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*, 1990. p. 185.

também um dos aspectos mais importantes da obra de Sganzerla, o deboche, a ironia e a marginalidade: “Tradicional assunto de ficções naturalistas, o marginal recebe aqui novo tratamento. Sganzerla se afasta do sério-dramático e mobiliza a colagem, o senso lúdico, parodiando tanto o triller da indústria quanto a obra realista”.²⁵

O grande ponto de interseção entre a maioria das obras dedicadas a *O Bandido* é o fenômeno estético da arte marginal e do anti-herói. Ismail Xavier analisa o fenômeno da marginalidade traçando um paralelo entre o bandido social e o bandido urbano. O primeiro é representado por um ícone do Cinema Novo, o “Corisco”, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Uma espécie de profeta do Terceiro Mundo, um justiceiro social cravado na aridez do sertão, um santo guerreiro às avessas. Já o bandido urbano não tem caráter, muito menos aspirações ideológicas: “Na postura do bandido urbano, não há lugar para messianismos, para a pauta do bandido social do campo”.²⁶



Figura 4 - O “bandido social” (Fotograma do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha)



Figura 5 - O “bandido urbano” de Sganzerla (Fotograma do filme *O bandido da luz vermelha*)

²⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 72.

²⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 76.

Xavier explicita, no prefácio do livro, a importância da literatura modernista para o cinema marginal, principalmente nas figuras de Oswald e Mário de Andrade. Assim como os seus contemporâneos da geração de 1960, Sganzerla tinha uma adoração “tropicalista” pela Antropofagia.

Com uma linguagem mais poética e menos acadêmica, o livro *Cinema de invenção*, do ensaísta, poeta, crítico e cineasta Jairo Ferreira, é uma coletânea de artigos, manifestos, poemas e declarações apaixonadas ao cinema experimental brasileiro, produzidos, principalmente, nas décadas de 1960, 70 e 80. Participante ativo da geração que recebeu a denominação de “cineastas marginais”, Ferreira não tem o menor pudor em ser passional quando fala sobre os diretores e obras que marcaram aquele período. Ele dedica um capítulo especial a Rogério Sganzerla, intitulado *Rogério Sganzerla – ponto de partida avançado*. Ferreira analisa *O bandido da luz vermelha* com olhos de aficionado e de crítico atento que era: “Rogério Sganzerla estréia anarquicamente como Godard. É engolindo cru muitos diretores do primeiro escalão: Welles, Glauber, Mojica. Um apetite antropofágico”.²⁷ O livro é um testemunho da ebulição criativa que privilegiou aquela geração de cineastas. Ferreira reproduziu, na íntegra, uma espécie de manifesto escrito por Sganzerla, na época do lançamento do filme, no qual ele revela suas influências, traduzidas antropofagicamente no filme. Da chanchada ao cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão, passando pela sofisticação de cineastas como o americano Howard Hawks e o italiano Roberto Rossellini. Sem o compromisso formal ensaístico, Jairo Ferreira tece um tributo poético ao filme:

²⁷ FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*, 1986. p. 69.

Em Rogério (Sganzerla), a multiplicidade de elementos a serem decodificados está em cada plano. Por isso, muitas pessoas, espectadores preguiçosos, irão se dar ao luxo de considerá-lo um filme confuso. Ora, se riqueza de informações novas for prosaicamente traduzida em caos, aonde irá a arte que procura uma interrogação mais intensa no mundo moderno? [...] tropicalista, no melhor sentido, diz tanta coisa que nos causa desespero.²⁸

O bandido da luz vermelha não despertou apenas o interesse da crítica cinematográfica. Os poetas concretos Haroldo e Augusto de Campos se debruçaram sobre essa obra que dialogava com toda a vanguarda e revolucionava a arte daquele momento, no Brasil. No livro *O balanço da Bossa e outras bossas*, Augusto de Campos constrói uma radiografia do panorama artístico e cultural nas décadas de 1960 e 70, guiado por um viés musical. Nos capítulos dedicados ao cinema, o autor identifica a obra de Sganzerla como a representação mais pura da experimentação, através de elogios generosos.

O escritor e poeta Torquato Neto também fazia reverências ao cinema de Julio Bressane e Rogério Sganzerla, semanalmente, no jornal *Zero Hora*, na badalada coluna *Geléia Geral*.

Não havia a segmentação que se nota, hoje, na seara intelectual; existia um trânsito constante entre músicos, artistas plásticos, poetas e cineastas por territórios que não pertenciam estritamente ao seu universo artístico. Vinicius de Moraes é um exemplo de crítico apaixonado que fazia do cinema inspiração para sua obra literária. Vinicius foi, durante muito tempo, crítico de cinema de veículos como o *Jornal do Brasil* e o extinto “Suplemento Literário” do jornal *A Manhã*, na companhia de Cecília

²⁸ FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*, 1986. p 65.

Meireles, Manuel Bandeira e Afonso Arinos de Melo Franco, sob a orientação de Múcio Leão e Cassiano Ricardo, em 1941.

Mais tarde, o cantor e compositor Caetano Veloso incluiu, em seu livro de reminiscências tropicalistas, *Verdade Tropical*, várias referências à importância estética e artística de Sganzerla, para aquele horizonte de vanguarda em que a cultura brasileira mergulhava.

O livro *Cinema Marginal – a representação em seu limite*, do pesquisador Fernão Ramos, tem um tom mais didático e simples; trata-se de uma obra iniciática, que localiza o leitor no universo em que esse cinema surgiu. O livro se concentra na importância da substituição do emblema da fome, base estética do Cinema Novo, pela estética do lixo, representada pelo Cinema Marginal. Ramos descreve, cronologicamente, a história do Cinema Marginal e destaca as obras mais importantes. O autor define o Cinema Marginal como um movimento de consistência estética e ideológica, fazendo uma relação entre as consonâncias estéticas e temáticas de algumas obras que ele elege como sendo pertencentes ao movimento. Fernão Ramos vê Rogério Sganzerla como um dos representantes mais importantes daquele momento, e *O bandido da luz vermelha* como um filme emblemático daquele cinema.

Ao longo dessas quase quatro décadas que sucederam o lançamento de *O bandido*, foram organizadas mostras do cinema de Sganzerla e do Cinema Marginal, por cineclubes e admiradores isolados. Esses eventos sempre são acompanhados de publicações, ricas em informações sobre a cinematografia experimental brasileira, que representam importantes fontes de pesquisa. Dentre essas mostras, uma das mais representativas fez parte da programação da 24ª Bienal de Arte de São Paulo, e teve

como tema “A Antropofagia no cinema”, quando *O bandido da luz vermelha* foi exibido com destaque. Recentemente, entre outubro e novembro de 2005, o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro foi cenário para uma das mais completas mostras dedicadas à obra de Sganzerla. A Mostra “Rogério Sganzerla – cinema do caos” apresentou, do diretor, filmes inéditos ou pouquíssimas vezes exibidos em sessões públicas. Durante o evento, foram lançados o catálogo da Mostra, com fragmentos de textos inéditos de Sganzerla e ainda o livro *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla - fragmentos da obra literária*, organizado em conjunto por Helena Ignês, musa e viúva do diretor, e Mário Drumond. Como primeiro passo de um projeto que busca restaurar e resgatar a obra do cineasta, o livro reúne textos críticos inéditos escritos por Sganzerla, em vários períodos de sua vida.

Além das obras que falam diretamente do filme, outras publicações que tangenciavam o tema também foram fundamentais para esta pesquisa, na medida em que iluminam aquele panorama artístico que se emoldurava, no Brasil, na época do surgimento do filme, como as cartas trocadas entre Hélio Oiticica e Ligia Clark e a poesia marginal que se espalhava nas ruas das cidades. Para se entender a riqueza do filme e decifrar a sua linguagem é fundamental que se compartilhe o espírito daquele momento.

Esta pesquisa em torno do material publicado sobre *O bandido da luz vermelha* só veio confirmar a atemporalidade do filme. Essas publicações datam desde a época do seu lançamento, durante o Festival de Cinema de Brasília, de 1968, até os dias atuais.

CAPÍTULO 2

O bandido da luz vermelha – Antropofagia quadro a quadro

Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia... Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

Oswald de Andrade

De forma e intensidade diferentes, os modernistas de 1922 e a geração das décadas de 1960 e 70 buscaram, na Antropofagia, uma forma de romper com os cânones da arte panfletária nacionalista que imperavam nesses períodos, não limitando o seu terreno de criação apenas ao comprometimento político. Tratava-se, para eles, de uma de propor uma reação estética e política ao ufanismo vigente. Enquanto modernistas, como Oswald e Mário de Andrade eram contrapontos estéticos e culturais do movimento Verde-Amarelo,¹ Rogério Sganzerla lutava por um cinema livre e experimental, compromissado com a poesia, ao contrário da arte didática exaltada pelo Centro Popular de Cultura (CPC), berço de cineastas e autores que, mais tarde, ao lado de Glauber Rocha, estabeleceriam o Cinema Novo como condutor da nova estética do cinema brasileiro, como será visto no capítulo seguinte.

A diferença essencial entre esses dois momentos reside, em boa parte, no contexto histórico e cultural que os abrigou. Enquanto o Modernismo de 22 lutava por uma libertação cultural, considerando a cultura brasileira em sua totalidade e complexidade e absorvendo as ressonâncias da arte planetária e das vanguardas européias, os autores experimentais da década de 1960 buscavam debater, além dessas

¹ Movimento estético literário que marcou as primeiras décadas do século XX, no Brasil. Em oposição a artistas como Oswald e Mário de Andrade, o movimento Verde-Amarelo pregava o nacionalismo absoluto, com sérias restrições a qualquer influência cultural estrangeira.

nuances culturais, importantes questões políticas. A abertura para que as influências poéticas e experimentais chegassem ao cinema brasileiro somava-se à libertação de um comprometimento político reducionista. O tão sonhado diálogo com o público e as pretensões de fazer da arte um veículo ideológico colocavam o nosso cinema em uma armadilha que o aprisionava estética e tematicamente.

Os modernistas também enfrentaram patrulhas ideológicas na década de 20. Inúmeros intelectuais, como Monteiro Lobato, criticavam publicamente o trabalho e as idéias da Antropofagia praticada por Oswald e Mário de Andrade, questionando se eles eram “gênios ou bestas”. Sganzerla se apropriou desse “enigma” em *O bandido*: os locutores, em *over*, repetem constantemente, durante o filme, “Seria ele um gênio ou uma besta?”, em uma clara referência à polêmica que envolveu os modernistas.

A liberdade estética e ideológica da geração de 22 encantou realizadores que flertavam com a arte libertária na década de 60, contaminando não só o cinema, mas as artes plásticas, a poesia e até a música, com suas “recém-nascidas” guitarras elétricas. Ideologicamente, o cinema autoral brasileiro que narrava contra a corrente política pregada pelo Cinema Novo se encantou com Oswald de Andrade, principalmente, pela possibilidade de dialogar plenamente com outras linguagens e com os cinemas que se redescobriam em países como a França. A *Nouvelle Vague* pairava sobre o cinema mundial, Godard significava frescor e liberdade, sentimentos traduzidos em uma revolução lingüística. Assim como Oswald deixou-se “contaminar” pelas vanguardas européias, traduzindo-as com genialidade para a mais pura nação brasileira, Sganzerla mergulhou fundo no cinema de Godard e Welles para devorá-los antropofagicamente e assumir essas influências plenamente em *O bandido*.

Esteticamente, a geração de 22 foi essencial para os “marginais” de 60 e 70, pelo pleno diálogo com o experimentalismo e pelo uso da ironia no discurso artístico. A inspiração oswaldiana não pairava apenas em recursos semiológicos e literais da obra cinematográfica de Sganzerla; Oswald foi também matriz para a sua criação literária. Em outubro de 1970, Rogério Sganzerla escreveu em carta ao amigo Eliseu Visconti: “Acabei de fazer um romance-invenção chamado *Bestacity*, bacana, bacana. Você vai ver. Prosa poética com as primeiras 30 páginas muito oswaldianas. Depois muda o estilo para Rogério Sganzerla mesmo”.²

O bandido da luz vermelha busca o experimental não como um formalismo vazio, mas como um caminho para as idéias, para as camadas submersas de um roteiro, em princípio, absurdo e risível. A poesia modernista já flertava com o experimentalismo formal e temático desde o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, publicado por Oswald de Andrade, no jornal *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924: “Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia [...] Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”. O caráter experimental e vanguardista da Antropofagia guiou espiritualmente toda a geração de 1960, no Brasil: “Proclama-se antiarte e converte a fúria destruidora em desejo de pureza e sinceridade. Sob esse aspecto, a antropofagia e a vanguarda coincidem na mesma trajetória”.³

² Carta, na íntegra, impressa no Catálogo da Mostra Retrospectiva “Rogério Sganzerla – cinema do caos”, exibida entre 31 de outubro e 13 de novembro de 2005, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

³ BOAVENTURA, Maria.Eugênia. *A vanguarda antropofágica*, 1985. p. 13.

O bandido da luz vermelha encontra maior proximidade conceitual com a fase que se inicia com a “Segunda Dentição da Antropofagia”. Lançada em 17 de março de 1929, ocupando uma página inteira do *Diário de São Paulo*, e se estendendo por mais quinze números, até primeiro de agosto de 1929, a *Revista Antropofágica*, em sua “segunda dentição”, se inova em forma e conceito, com uma montagem que lembra uma bricolagem de pensamentos. Nessa fase, comandada por Oswald de Andrade, ela deflagra agressividade, misturando crítica e auto-irrisão, ingredientes que foram base estética, conceitual e “espiritual” do roteiro de *O bandido*.

O filme discute, com ironia, o conceito de nacionalismo. Em um movimento antropofágico, ele desafia a idéia de um Brasil homogêneo, para despedaçá-lo geográfica e culturalmente. Oswald fez isso com destreza em sua obra poética *Pau-Brasil*, de 1925, em *Canção de regresso a minha pátria*: “Minha terra tem palmares onde gorjeia o mar. Os passarinhos daqui não cantam como os de lá. Minha terra tem mais rosas, e quase que mais amores [...] não permita Deus que eu morra sem que eu volte pra São Paulo”. No *Manifesto antropófago*, ele diz: “Somos preguiçosos do mapa mundi do Brasil”. No filme, a questão da identidade do “bandido” passa intrinsecamente pela geografia, a locução *over* que conduz o filme diz, em uma das definições de “Jorginho”, alcunha do personagem: “Ele é um ex-garçom em Campo Grande, ex-corredor, ex-camelô que vendia alfinetes na Avenida São João, ex-lanterninha em um cinema de terceira classe, ex-caixa de banco na Amazônia”.

O bandido mostra a face risível e debochada da miséria, a estética urbana das favelas e a antropofagia como resposta ao nacionalismo incondicional. O filme tem um refrão recorrente que ecoa a todo o momento: “quem tiver de sapato não sobra!”.

Oswald disse em seu *Manifesto antropófago*: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará”.⁴ O refrão do filme é também uma referência irônica ao profético grito apocalíptico de Glauber Rocha em *Terra em transe*: “O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”. Sganzerla substitui o tom dramático, carregado de mensagem ideológica, de Glauber, para entoar uma irônica sentença sobre a periferia do mundo, sintetizada no filme pela Boca do Lixo.

O bandido reedita com uma linguagem moderna a preconização de um mundo despido socialmente, à margem de uma civilização que aprendeu com o cinema americano as suas vestimentas éticas e morais. *O bandido da luz vermelha* anunciou o colapso dessa sociedade. Ao contrário da miséria levada às telas pelo Cinema Novo, Sganzerla buscou inspiração nos casebres ocres de Oswald para construir o seu cenário à margem da sociedade. Enquanto o Cinema Novo, na maior parte de sua produção, descrevia com tonalidade paternalista a miséria brasileira, Sganzerla construía um cenário miserável destituído de moral, onde os habitantes do *lixão*, nas primeiras seqüências do filme, carregam o mesmo cinismo da classe média, alienada e fútil, sob a mira do “bandido”. A mesma “maldade” que habita o político corrupto do filme não é atenuada quando localizada nos ambientes decadentes da Boca do Lixo ou naqueles povoados pelas crianças armadas que brincam no *lixão* da periferia paulistana. Assim como Oswald, Sganzerla não faz a conexão simplista entre moral e classe social.

Quando Oswald de Andrade disse em seu *Manifesto antropófago*: “Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é

⁴ *Revista Antropofágica*, Ano I, n. 1, maio de 1928.

dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas... e o esquecimento das conquistas interiores. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”,⁵ sua poesia, mais uma vez, serviu de referência espiritual para o filme *O bandido da luz vermelha*. Sganzerla deixa de lado o discurso calcado nas causas coletivas para falar do indivíduo, imerso em um mundo absurdamente constrangido pela violência da censura e da arbitrariedade. As crises existenciais do homem urbano moderno interiorizam os conflitos que assolam o universo que o cerca. As palavras de Oswald, citadas acima, já anunciavam essa tendência, ao pôr em foco o indivíduo que começava a encontrar na cultura urbana e industrializada o seu algoz existencial.

O bandido da luz vermelha é o filme da inversão, da ironia substituindo o discurso ideológico direto. O personagem diz, logo no início da fita: “Em um país como este eu só tinha que avacalhar”. Oswald de Andrade já encontrara, no deboche, o caminho para falar de coisas sérias: “Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo [...] a invenção, a surpresa, uma nova perspectiva...; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa”.⁶ A questão dessa inversão foi tomada como uma espécie de lema pelos realizadores do Cinema Marginal, movimento não declarado no qual *O bandido da luz vermelha* se insere. “O que está errado é o que está certo e o certo é o que está errado”. Essa frase, que soa como um sofisma *nonsense*, foi usada em filmes emblemáticos desse “movimento marginal”, no cinema brasileiro. Essa sentença resume o espírito daquela geração que, através de um discurso cada vez mais indireto, começava a “escapar” da

⁵ Revista *Antropofágica*, Ano I, n. 1, maio de 1928.

⁶ ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica.*, 1995. p. 42

violência e da censura, acirradas com a promulgação do Ato Institucional número 5.⁷ Ela traz também conotações políticas, em um país de paradoxos latentes, onde a corrupção ganhava o comportamento rotineiro, a inversão de valores era apenas um detalhe dentro de uma grande engrenagem comprometida pelas contradições sociais.

O filme de Sganzerla representa, a seu modo, a cultura popular brasileira, figurada em ícones como São Jorge, a macumba, e Nossa Senhora Aparecida, em um cenário marcado pelo o sincretismo. Narrado em “versos livres” descontínuos e inovadores, o filme faz o seu discurso em tom irônico. A direção de arte criada em *O bandido* pelo grande cineasta Andréa Tonacci dialoga plenamente com o universo *kitsch*, tão em voga nos anos de 1960 e 70. Esse simbolismo é extremamente representativo de uma “cultura nacional”, mais eficiente que a maioria dos tratados acadêmicos que tentavam desvendar essa tão almejada autenticidade cultural. Como a poesia de Oswald pregava, em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*:

País de dores anônimas, de doutores anônimos [...] A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras do Jockey. Odaliscas do Catumbi. Falar difícil [...] Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais, Pau Brasil. A floresta e a escola. O Museu nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação Pau Brasil.⁸

A imagem de São Jorge, que é destacada de forma recorrente na diegese de *O bandido*, nos remete também a *Macunaima*, de Mário de Andrade. No filme, um plano da lua soberana, no céu, quando a imagem de São Jorge é incinerada, marca o fim das desventuras de Jorginho, uma alusão à fábula de Mário de Andrade. No imaginário

⁷ O Ato Institucional número 5, ou AI 5, cassava praticamente todos os direitos do cidadão brasileiro que, sob “suspeita” de subversão, poderia ser preso a qualquer hora, sem a necessidade de um mandato judicial. Essa medida, tomada pelo presidente Médici, criou um clima de terror entre a intelectualidade que, junto à esquerda, passou a ser presa e perseguida.

popular, a lua seria o refúgio solitário de São Jorge, terreno também escolhido por Macunaíma para finalizar os seus dias de anti-herói.

A fala do político JB da Silva, uma alegórica representação do coronelismo rural, somado ao malandro urbano, no político brasileiro, condensa os traços do populismo sustentado por negociatas e clientelismo. O personagem diz, em uma de suas tiradas sarcásticas: “Um país sem pobreza é um país sem folclore; sem folclore, o que vamos mostrar para o turista? Viva a pobreza!”. Mas, além das conotações políticas, essa fala do personagem remete também à notória expressão “macumba para turista”, criada por Oswald de Andrade para denunciar a arte populista, a representação de um Brasil caricato e preocupado em reafirmar os seus clichês. O colonialismo submisso à visão estrangeira de uma nação exoticamente constituída sobre a estética do folclore, da arte popular impregnada de uma inocência preguiçosa, construída miticamente pelo olhar do colonizador. Um país que, até hoje, se apóia em estereótipos, assegurando a sua porção de nação colonizada, habitada pelo “homem cordial”, pronto para devorar e ser devorado.

Em sua obra cinematográfica, Sganzerla se apropria de forma bem humorada do texto oswaldiano, reproduzindo-o, com efeito, na fala de seus narradores, num movimento intertextual importantíssimo para a estrutura do filme, sublinhado a cada passo e articulado pela locução que costura *O bandido*, como no trecho: “Um personagem sanguinário, bisneto de Solano Lopes... descendente dos temíveis astecas, ex-tapuias, um típico selvagem do século XVI jogado em plena selva de concreto; *o brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo*, o grande Pi-ca-re-ta,

⁸ ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica.*, 1995. p. 41- 44

oportunista e revoltoso, casado na polícia, dançarino boçal, ex-turista sexual. Como solução, o nudismo transatlântico". Os trechos grifados foram extraídos do prefácio de *Serafim Ponte Grande*, de 1933.⁹ Segundo a análise de Ismail Xavier, em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, correspondem

ao trecho em que o escritor descreve criticamente o Serafim com o tom de desabafo característico. O termo fanchono, que conota homossexualismo, foi substituído aqui por "picareta"; o sexual foi deslocado para junto de turista, que está no texto como também dançarino, ambos sem adjetivação, a referência ao nudismo transatlântico vai reaparecer no filme, na seqüência da praia, quando Jorge esborrifa inseticida no corpo e fala de novo em suicídio – "tentei me matar no oceano Atlântico". A enumeração oswaldiana é um embrião do que Sganzerla radicaliza.¹⁰

Serafim Ponte Grande foi classificado, dentro da obra oswaldiana, como um romance de invenção, um desafio ao leitor, que tem de desvendar o livro, estruturado em cerca de 203 fragmentos. Pode-se dizer que o romance tem uma estrutura cinematográfica construída através de uma "montagem" ágil, que se assemelha a uma narrativa não linear no cinema. Assim como a descontinuidade impregnou o cinema pós-Godard, *Serafim* também trabalha com a não linearidade em sua estrutura, muito antes do diretor franco-suíço propor a quebra da narrativa clássica. No romance, um herói se confunde com outra personagem, e personagens são eliminadas repentinamente do texto e, depois, reaparecem. Do ponto de vista estilístico, o romance é revolucionário, o autor muda a narrativa da primeira para a terceira pessoa; textos melodramáticos aparecem organizados sob forma de texto teatral, poemas se somam a abaixo-assinados e diários de viagem.

⁹ Composto entre 1925 e 1929, e publicado em 1933, *Serafim Ponte Grande*, junto a *Memórias sentimentais de João Miramar*, constituem os maiores romances de invenção de Oswald de Andrade.

¹⁰ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 90.

Essa construção lingüística, ricamente fragmentada, foi inspiração não apenas literal para *O bandido*; como foi citado acima, Oswald está presente, sobretudo, na estrutura narrativa do filme, que também trabalha, de forma neo-barroca, as possibilidades de linguagem. Assim como o romance, o filme também é dividido em blocos. Assim como no romance, não se respeita a linearidade espaço-tempo e, principalmente, o filme também trabalha a questão política e social do país de forma irônica.

O bandido da luz vermelha reúne os dois momentos oswaldianos da criação de *Serafim Ponte Grande*: o da elaboração do texto, na década de 1920, e o que marcou a edição do prefácio polêmico de 1933. “O meu país está doente há muito tempo. Sofre de incompetência cósmica. Modéstia à parte eu mesmo sou um símbolo nacional. Tenho um canhão e não sei atirar. Quantas revoluções serão necessárias para a reabilitação balística de todos os brasileiros?”¹¹ O teor do texto denuncia o tom enfurecido que marcava o Oswald da década de 30, “com inegável obsessão pelo lado da pobreza, pelo senso de periferia, pela idéia de um Terceiro Mundo em ebulição e que se desenha no movimento expansivo de sua *mise-en-scene*”.¹²

Mas o personagem central de *O bandido* está longe de conter o tom de indignação que Oswald imprime em *Serafim*. O Jorginho, criado por Sganzerla, pertence ao território do deboche, da ironia, da completa descrença e desprezo em relação ao universo político que o cerca. E é nesse discurso irônico que reside a crítica voraz deglutida do romance de Oswald.

¹¹ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*; apud XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 97

¹² XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 97.

O texto oswaldiano traz as marcas do chiste freudiano, acionada a descarga do riso por força da condensação, mas seu teor não tem a carga radical de *non sense* que recebe quando se fragmenta e se desloca para compor os delírios das vozes a propósito de uma figura cuja biografia é outra: o *dandy* da Boca do Lixo tem à sua disposição canais mais acanhados para o exercício de seu individualismo, e diferença aristocrática, sua oposição à norma burguesa.¹³

Em 1992, a presença de Oswald, em Sganzerla, se concretiza com a realização de *Perigo negro*, média-metragem baseado em um argumento original de Oswald de Andrade, sobre o craque Leônidas da Silva, o “Diamante Negro”. Quando o cineasta fez a adaptação, ele a anunciou como o “primeiro filme feito a partir de um roteiro cinematográfico de nosso maior escritor”.¹⁴ Oswald escreveu o texto em 1938, ano da Copa do Mundo. O filme é o quinto episódio da série *Oswaldianas*, filme de episódios realizado por vários diretores e dedicado ao escritor modernista. Na época do seu lançamento, Sganzerla escreveu uma genial declaração de admiração pela obra de Oswald, que vale ser reproduzida, a título de confirmação da influência oswaldiana. Essa citação é o mapa de todo esse labirinto criativo que, neste capítulo, busco percorrer e desvendar:

No país bandidesco da cobra-grande, do carnaval pasteurizado por cartolas ignorantões, ameaçado pelos contrastes cada vez mais contrastantes, é preciso ouvir as lições da voz do povo para encontrar o ponto de acerto entre a intenção e o recado e tentar ao menos ver com “olhos e ouvidos livres” a imprevisível descontinuidade nacional com o seu eterno jogo de imobilismo permanente. O sentimento nativista que o movimento Modernista traz embutido em sua forma-conteúdo explícita pelo gênio d’Andrade, o que melhor compreendeu a nação desde os tempos trevosos das Capitâneas Hereditárias ao limiar de um novo século cujas luzes parecem estar cada vez

¹³ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 91.

¹⁴ Catálogo da Mostra Retrospectiva *Rogério Sganzerla – Cinema do Caos*, exibida entre 31 de outubro e 13 de novembro de 2005, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, p. 57.

mais obscuras, orientou o Modernismo, a Antropofagia, a Poesia Pau Brasil, a Tropicália e o Cinema Experimental.¹⁵

Se o texto oswaldiano é a matriz ideológica e estrutural de *O bandido*, cinematograficamente, podemos filiar a obra, em boa parte, a Orson Welles e a Jean-Luc Godard. Dessa forma, o filme trabalha com matrizes lingüísticas e ideológicas claras, sem deixar de ser absolutamente genial e único. Essa intertextualidade permite, em sua estrutura, a riqueza proporcionada pela Antropofagia, que reuniu, em um mesmo banquete, Welles, Godard e Oswald de Andrade.

¹⁵ Catálogo da Mostra Retrospectiva *Rogério Sganzerla – Cinema do Caos*, exibida entre 31 de outubro e 13 de novembro de 2005, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, p. 57.

CAPÍTULO 3

“Seja marginal, seja herói”

Panorama “pós-tropicalista, experimental, poético, revolucionário” (1960-1970)

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

Rogério Sganzerla

A virada da década de 1960 para 70 constitui um momento único para a linha histórica que conduziu a cultura mundial, ao longo do século XX. No mundo e no Brasil, o panorama político social e cultural representou o apogeu e apocalipse de um pensamento que moldou a sociedade ocidental moderna. Era o fim da inocência e o início de uma incendiária “idade da loucura”, com as portas abertas para um psicodelismo desenfreado, aliado a experiências em todos os campos. As experimentações artísticas geraram, nesse período, algumas das obras mais instigantes do cinema, literatura, teatro, música e artes-plásticas; já no campo existencial, o experimentalismo ganhava contornos trágicos e divinos, ao mesmo tempo, provocando a morte de heróis míticos da contra-cultura e férteis viagens criativas sob o signo da liberdade.

No Brasil, aquele momento era marcado pelo contraponto entre arte engajada e vanguarda experimental. As vanguardas, desde a década de 50, sob as propostas formais da poesia concreta, reivindicaram em seu cerne os ícones da modernidade. A tensão que se iniciou nessa época iria encontrar o seu estado limite entre as décadas de 60 e 70, quando o cenário artístico brasileiro foi dividido por um abismal obstáculo entre a arte engajada proposta por organismos como o Centro Popular de Cultura (CPC) e a vanguarda experimental, que encontrava representantes vigorosos em todas as

manifestações artísticas. Essa crise foi bem delineada por Heloisa Buarque de Hollanda em suas “impressões de viagem”: “Supostos adversários, o experimentalismo formal e as propostas da arte popular revolucionária criam uma forte tensão que alimenta e percorre tanto a produção cultural do período quanto as das tendências mais recentes”.¹ Embora localizadas em lados opostos, na forma de abordagem ideológica, as duas vertentes acreditavam no potencial revolucionário da arte.

Na literatura, a poesia concreta flertava com o ideal de porta-voz do discurso operário, transformando-o em tema e influência formal, as metáforas e alegorias eram substituídas por um discurso formalmente objetivo e sem lirismo, e a poesia ganhava aspectos funcionais.

Na década de 1960, esse discurso poético assume plenamente o caráter didático. Mas essa euforia desenvolvimentista do concretismo teve uma vida curta; a armadilha do subdesenvolvimento, como um estágio a ser superado, encontrou a desilusão com a falência daquele modelo de modernidade próspera. Essa onipotência da palavra como elemento transformador do real marcou não só o movimento da poesia concreta, mas também aqueles que a sucederam na tentativa de libertar a palavra de regras esquemáticas, como a Poesia-Praxis, corrente que buscava superar as limitações concretistas, mas que caiu, do mesmo modo, na armadilha de um poema didático.

Paralelo a esse movimento na poesia, o cinema brasileiro começava a trilhar o seu caminho em direção ao discurso político social. Influenciado por uma estética que se construiu na Europa pós-guerra, mais especialmente, pelo neo-realismo italiano, o

¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*, 2004. p. 42.

cinema assumia para si o papel de agente transformador da sociedade, abandonando os temas escapistas e ingênuos para voltar os seus olhos para o universo dos excluídos. *Rio 40°* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, representa um marco emblemático dessa transformação no cinema brasileiro. Pela primeira vez, o morro e as favelas cariocas eram mostradas, no cinema, sob a perspectiva do centro da trama, revelando à burguesia as férteis e delicadas nuances daquele universo. O elenco, formado em sua maioria por “não atores”, também buscava o diálogo com a realidade, influenciado pelo neo-realismo.

Esse panorama, que se delineou na década de 1950, encontrou a sua plenitude discursiva na década seguinte. O *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*, escrito em março de 1962, representa a teorização desse momento. Já no primeiro parágrafo do documento, esse compromisso social e político do artista se afirma com veemência: “Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns”.² O CPC assumia o papel de anjo exterminador da arte alienada, de porta-voz da sociedade e de algoz das contradições históricas. Quem não praticava essas regras austeras de participação popular colocava-se a serviço da alienação coletiva, uma vítima da história:

O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando

² HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*, 2004. p. 135.

colocada sob a luz de suas relações com base material, sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura³.

O que se anunciava no horizonte do cinema brasileiro com *Rio 40°* teve sua confirmação com o Cinema Novo, nascido e criado sob a tutela do CPC. O primeiro trabalho de cineastas como Caca Diegues, Domingos de Oliveira e Joaquim Pedro de Andrade foi *Cinco vezes favela* (1961), longa-metragem dividido em episódios, produzido via CPC. Sob a ideologia esquerdista doutrinária, o movimento ganhou, na figura de Glauber Rocha, força, poesia, genialidade e sofisticação em sua linguagem, reafirmando o comprometimento com o viés político.

Emblemas tatuados na cartilha da Estética da Fome,⁴ que determinava os rumos estéticos e ideológicos do movimento, ganharam as telas do cinema brasileiro. Uma visão maniqueísta das questões do proletariado, a redenção do povo brasileiro como vítima da história e o deslocamento das temáticas urbanas para as rurais geraram obras geniais, mas também filmes esquemáticos que se esgotavam em um discurso hermético e populista. As revoluções políticas que sacudiam o mundo refletiam-se nas manifestações artísticas de forma geral. No âmbito do nosso universo subdesenvolvido, podemos dizer que a América Latina se tornou foco das atenções. Saímos da periferia para o epicentro da história, sem, de fato, deixarmos de caminhar à sua margem.

A falência do discurso engajado surtiu como um catalisador de uma nova corrente intelectual. Movimentos de vanguarda começavam a adotar outras formas de abordagem para falar da caótica realidade política que se assentara sobre o Brasil e o

³ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*, 2004. p. 137.

⁴ A Estética da Fome é um dos pilares do Cinema Novo. Segundo Glauber, e os outros cinemanovistas, o retrato real do Brasil passava pelo universo dos desvalidos, dos marginalizados e dos miseráveis.

mundo. Na Europa, os movimentos estudantis reivindicavam liberdade política e existencial, enquanto, no Brasil, o AI 5 caía como uma bomba sobre as nossas cabeças. Uma inquietação que já se anunciava com os primeiros passos da Tropicália, da poesia e de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, nas artes plásticas, contaminou toda a produção cultural na virada dos 60 para os 70. Godard, Jimmi Hendrix, Beatles, Bob Dylan, *Pop Art* eram ingredientes de um caldeirão de influências que mudou definitivamente o rumo da estética e do comportamento em todo o planeta.

A letra “câmera na mão” de *Alegria Alegria*, composta em 1967, por Caetano Veloso, era um hino aos ideais tropicalistas. A crítica à *intelligentzia* castradora da esquerda, a fragmentação de elementos e o diálogo pleno com a televisão eram características que reuniam obras isoladas em um mesmo movimento forte e revolucionário. A proposta tropicalista fez renascer, naquela geração, os ideais estéticos e ideológicos propostos por Oswald de Andrade, como vimos no capítulo anterior. O tão sonhado “biscoito fino para as massas” se multiplicava em uma riqueza formal neo-barroca que somava influências e sons dissonantes de todo o planeta. O cenário musical brasileiro se renovava sob a performance arrebatadora de artistas como: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, Jorge Mautner, Tom Zé e Torquato Neto. “Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise”.⁵

⁵ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*, 2004. p.64.

A questão do fragmentário, do mundo em descontinuidade, da riqueza de elementos de um universo que começava a se pautar pela estética “ritmada” pela televisão, a desilusão com os discursos heróicos da esquerda, transcendia o rumo estético da produção cultural e moldava as questões existenciais daquela geração. Essas questões iriam se aprofundar e radicalizar a linguagem das várias manifestações artísticas que surgiriam logo após esse momento conturbado que marcou o fim dos anos 60 e o início dos 70, para se afirmar com plenitude no período subsequente, que ficou conhecido como pós-tropicalismo.

Sob o signo dessa transformação de Tropicalismo em pós-tropicalismo, nasceu *O bandido da luz vermelha*. Como veremos, no capítulo seguinte, a fragmentação, a desestruturação do eu diante da sociedade, a descontinuidade, o diálogo com os veículos de comunicação de massa (no filme, o rádio, mais enfaticamente) são apenas algumas das influências que foram “deglutidas” por Rogério Sganzerla. É importante ressaltar que esse modelo estético pairava sobre boa parte da produção cultural daquele momento. Pode-se percebê-lo com clareza na *Nouvelle Vague*, na literatura, nas artes plásticas, no teatro (de forma exemplar, na montagem de *O Rei da Vela*, de José Celso Martinez) e na música, nos acordes experimentais de Jimmy Hendrix.

Nas artes plásticas, Hélio Oiticica e Lygia Clark fizeram da sua obra um pleno exercício experimental de suas idiossincrasias, em que se somavam, em um mesmo território, elementos de várias vertentes vanguardistas daquele tempo. Pela obra deles, transitavam conceitos fundamentais para a configuração do pensamento que moldou as décadas de 60 e 70, como as idéias desenvolvidas por Herbert Marcuse, em seu *Eros e civilização*. Diz Oiticica, em uma carta escrita a Clark, em 1968: “Para Marcuse, os

artistas são os que têm consciência e agem marginalmente, pois não possuem classe social definida”.⁶ Em 1972, em Nova Iorque, Hélio Oiticica realizou, em parceria com o cineasta Neville de Almeida, as *Cosmococas*. Esses trabalhos eram chamados, também, de “Quase cinema”, nos quais se vê a confluência entre o cinema experimental, as artes plásticas e a porção cáustica do *Pop* de Andy Wharol, dos anos 66/68. Em um mesmo ambiente, conviviam projeções de *slides* e fotos de ícones da cultura pop e da contracultura, cobertos de fileiras de cocaína. Uma trilha sonora envolvente, nas instalações, promovia o espaço interativo que, a exemplo das outras obras de Oiticica, resultava em um ritual libertário. As *Cosmococas* foram regidas pelo conceito de “Crelazer” (crença, criação e lazer), elaborado por Oiticica: “O Crelazer é o criar no lazer ou o crer no lazer? Não sei talvez os dois ou talvez nenhum [...] A descoberta do Crelazer é essencial à conclusão da participação-proposição: a catalisação das energias não opressivas e a proposição do lazer ligado a elas”.⁷ Segundo a análise do crítico Luiz Camillo Osório, no jornal *O Globo*: “A referência aí é Marcuse: as potências do gozo e do jogo contra as repressões da eficiência e do trabalho instrumental”.⁸

Hélio Oiticica confessou a Lygia Clark, em uma carta de 1969: “manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: a margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade

⁶ OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark Hélio Oiticica – cartas 1964-74*. 2001. p. 74.

⁷ OITICICA, Hélio *apud* OSÓRIO, Luiz Camillo. Como dispensar a atenção estética. *O Globo*. “Segundo Caderno”. 21/09/2005. p. 2.

⁸ OSÓRIO, Luiz Camillo. Como dispensar a atenção estética. *O Globo*. “Segundo Caderno”. 21/09/2005. p. 2.

de ação”.⁹ O conceito de marginalidade determinava o caminho de quem não pertencia à “arte integrada”. Isto com o cinema, a música tropicalista, a poesia marginal da geração mimeógrafo e com as artes plásticas. Hélio Oiticica foi pioneiro, ao levar o universo das favelas para o centro da obra de arte, no Brasil. O emblemático “desfile” da Mangueira, que o artista organizou no Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro, significou uma guinada, uma grande revolução na iconografia cultural da produção artística brasileira, naquele momento, que foi, mais tarde, “absorvida” pela “arte oficial”. Em carta a Lygia Clark, de 1969, ele diz: “meu grande pecado: não conceder no que sou; quando me diziam não vá a Mangueira, pensava eu: não digo nada e vou, pois adorava; de repente aqui tudo que era pecado virou virtude, tudo que de folclore me retratavam foi posto abaixo”.¹⁰

O horizonte cultural brasileiro e planetário, àquela época, estabelecia-se sob fortes emblemas; a tríade “sexo, drogas e *rock’n’roll*” não foi apenas um mito eternizado por ídolos da cultura pop. Esse triângulo ditava o comportamento, o pensamento e a estética daquele tempo. Como dizia Caetano Veloso, no filme *Os doces bárbaros* (1975), de Jom Tob Azulay, “Tudo é rock, rock é a linguagem do nosso tempo”. A revolução sexual, as experiências com as drogas e a busca de uma consciência cósmica oriental estavam por trás da criação artística e do pensamento intelectual daquela geração.

⁹ OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark Hélio Oiticica – cartas 1964-74*. 2001. p. 44.

¹⁰ OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark Hélio Oiticica – cartas 1964-74*. 2001. p. 103.

Em meio a essa revolução, guiada pela contra-cultura, o quadro social proposto pela arte brasileira ganhava novos contornos, e o urbano e sua periferia eram os novos elementos dessa estética que ganhou as telas, partituras e páginas da produção cultural. No cinema, essa temática já se antecipara com o Cinema Novo, mas, agora, sob nova ótica, não a da marginalidade como vítima da sociedade, mas como elemento central catalisador dessa mesma sociedade, em sua decadência. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, “A marginalidade é tomada não como uma saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente”.¹¹ Rotulado de Cinema Marginal, ou “Udigrudi”, como quis Glauber, o cinema feito por nomes como Sganzerla, Bressane, Carlos Reichenbach, Eliseu Visconti, Andréa Tonacci e Geraldo Veloso, entre outros, mergulhou profundamente nessa estética urbana, substituindo os emblemas da fome pelos do lixo, e o discurso doutrinário “esquerdofrênico” deu lugar à ironia. As experiências existenciais de cada um desses diretores ganhavam vida na tela; naquele momento, vida e obra se fundiam em uma experiência libertária. Em entrevista, Julio Bressane refletiu sobre esse espaço etéreo entre a criação e a vida:

Até que ponto se exige disso que se chama cineasta? O que é preciso para isso? É uma exigência imensa, que exige um domar, um grau de disciplina e antenagem com os movimentos ocasionais da vida [...] A vida é um espaço e tempo a ser contemplado e o cinema é um objeto de contemplação total. Você precisa estar avisado de todas as disciplinas que fazem fronteira com ele.¹²

¹¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*, 2004. p. 77.

¹² Em entrevista concedida à autora, no Rio de Janeiro, em 1995.

Nesse novo cinema, o universo rural, mitificado pelo Cinema Novo, dotado de virtudes sagradas, foi substituído pelo urbano, repleto de referências mundanas. Em 1970, Sganzerla escreveu um artigo devastador sobre aquela intelectualidade que, então, moldava as estruturas do pensamento da esquerda brasileira. Ele ataca a formalidade conservadora e didática da aplicação política da arte, que ignorava a invenção, para implantar uma submissão criativa à cartilha marxista. Esse artigo resume, com argumentos poderosos, o pensamento político por trás daquele cinema que ele defendia:

O intelectual latino-americano, quando se julga participante, é um cristão ingênuo, deslumbrado e auto-complacente, exclusivamente racional e autocensurado [...] com acentuada tendência ao stalinismo que, na América Latina, acomodou-se maravilhosamente ao tradicional populismo.¹³

Rogério Sganzerla identificava-se com a iconoclastia pós-Tropicália e viveu, coerentemente, afirmando essa postura. O exílio em Londres, a vida em comunidade, a viagem “*on the road*”, pela Europa e Oriente, que rendeu filmes interessantíssimos, são momentos da experiência pessoal do cineasta que se fundem ao universo artístico que ele delimitou para si. Apesar de ter nascido sob o signo do Cinema Novo, Sganzerla é parte de uma geração que se contrapõe aos modelos adotados por Glauber Rocha, rompendo “edipianamente” com o legado estético do mestre:

Se faço cinema no Brasil, então faço Cinema Novo. É difícil defini-lo, sem dúvida. É uma igreja, mas também um movimento coletivo, talvez o mais importante da cultura brasileira nestes últimos vinte anos. Se existe algum lado negativo então é o caráter sub-literário e o des-preparo de muitos diretores com pretensões estritamente intelectuais [...] Os filmes têm que ser

¹³ SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla*, 2005. p. 67.

políticos, mas podem sê-lo de outras maneiras, não somente como Rocha (Glauber) e Saraceni (Paulo Cezar Saraceni).¹⁴

A superação do modelo cinemanovista ganhou vigor com a afirmação do novo cinema proposto por Sganzerla e outros diretores já citados aqui, que compartilhavam do seu pensamento estético e ideológico. As críticas aos antigos dogmas também ficaram mais contundentes e afirmativas: “Atacamos simbolicamente todos os filmes do Cinema Novo, em bloco, principalmente os vexames mais vulneráveis da cúpula, na verdade, a única responsável pelos seus abacaxis e pelo abacaxi dos outros [...] é essa cúpula que vamos destruir. Ou destruí-la ou o cinema brasileiro afunda de vez”.¹⁵

Mas essa discórdia é uma intriga datada; ela é parte de um contexto que marcou a dialética cultural no horizonte do universo artístico brasileiro naqueles tempos. A ruptura com o Cinema Novo foi parte de uma experiência histórica importante, mas não anulou a admiração de Sganzerla por Glauber e nem comprometeu o potencial criativo e experimental de diretores que pertenciam tanto a uma como a outra vertente. Menciono essa ruptura para que se localize a importante superação dos princípios que marcaram o Cinema Novo, resultando em uma importante renovação lingüística no cinema brasileiro, que se sintetiza em *O bandido*. Essa é uma importante referência para que se entenda aquela vanguarda que se formava no cinema e em todo o cenário artístico brasileiro, na passagem dos anos 60 para os 70.

¹⁴ SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla*, 2005. p. 43. Grifos meus.

¹⁵ SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla*, 2005. p. 68.

A superação de velhos conceitos gera um universo em turbulência, regido por valores e regras a serem despedaçados: “em um mundo como este eu só tinha de avacalhar”. O lema da produção da *Belair*, produtora de cinema criada por Rogério Sganzerla e Julio Bressane era, sem pretensões de sê-lo, o emblema daquela geração pós-Tropicália. Em entrevista à autora, Júlio Bressane resumiu o espírito da *Belair*:

Esse movimento que surgiu com a *Belair* foi a contracorrente do que existia ali, e o primeiro a tocar com a mão, no cinema como organismo demasiadamente sensível que faz fronteiras com todas as ciências [...] Os primeiros filmes que você faz são para você aprender, mas, por outro lado, eram filmes de gente que já estava metida em cinema; em relação ao Rogério e eu, a coisa foi tomada com um grau de exigência intenso.¹⁶

A *Belair* realizou sete longas-metragens em menos de um ano de existência, movida pelo ímpeto experimental e pelo espírito em turbilhão dos seus “sócios”, que queriam ampliar as margens criativas que predominavam no cinema brasileiro. “O ato criador não tem finalidade, você o faz para viver, ele está sempre colocado no futuro. Porque no criar já há o destruir, a desconstrução é o criar. Estes filmes tinham um caráter de criação/destruição, de maneira bastante pioneira para o cinema”.¹⁷

A ruptura de Sganzerla e Bressane com o Cinema Novo foi suicida para ambos, mas se refletiu de forma diferente em suas trajetórias. Enquanto Bressane, em uma postura menos iconoclasta, conseguiu dar continuidade ao seu processo produtivo, Sganzerla ficou na berlinda da polêmica, metralhado pela força das suas opiniões e pela genialidade de sua obra. Em uma entrevista publicada no jornal *O Pasquim*, em 1970, Rogério Sganzerla defendeu com vigor as suas convicções éticas e estéticas. Mas,

¹⁶ Depoimento em entrevista à autora, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1995.

¹⁷ Entrevista à autora, 1995.

editada de forma claramente sensacionalista, a publicação veio incendiar o conflito ideológico que pairava sobre Glauber e Rogério naquele momento.

Rogério, então com 23 anos, expôs, de forma aberta e inocente, todas as suas opiniões sobre os méritos e as fragilidades do Cinema Novo, ressaltando a força criativa do primeiro momento do movimento, localizado entre 1962 e 1965, e criticando os caminhos herméticos e vazios dos filmes produzidos pelo movimento no final da década de 60. Nas palavras de Helena Ignês, que foi entrevistada ao lado de Sganzerla: “Ele foi entrevistado por uma patota de má fé que não assistiu a nenhum de seus filmes, interessada apenas em espetacularizar, escandalizar e intrigá-lo com o seu interlocutor natural, Glauber Rocha”.¹⁸



Figura 6 - Capa de *O Pasquim*, nº 33, publicado em fevereiro de 1970

¹⁸ Depoimento de Helena Ignês. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil* – Projeto Rogério Sganzerla, 2005. p. 19.

É interessante ressaltar o caráter pejorativo que o termo “tropicalista” tinha naquele momento em que a esquerda repudiava todo e qualquer movimento libertário que absorvia esteticamente influências que não exaltassem o nacional. A falência do discurso redentor da esquerda se reflete em desconfiança. Os heróis dispostos a dar a vida pela pátria e pelas questões marxistas eram substituídos por um anti-herói cheio de ironia, cercado pelos ícones da modernidade. “O novo cinema deverá ser imoral na forma, para ganhar coerência nas idéias, porque diante desta realidade insuportável, somos anti-estéticos para sermos éticos”,¹⁹ diz Sganzerla, sobre aquele novo cinema que ele imprimiu com *O bandido*. O salvador que habitava o universo rural fora substituído pelo marginal urbano, desmistificando o título de herói. Toda essa transformação sob a tutela de uma grande revolução que se afirmou como modernidade, um cenário de efervescência e contradições entendido por Walter Benjamin da seguinte forma:

Para este quadro, Baudelaire legenda: modernidade. E para vivê-la é necessário heroísmo. Pois os obstáculos que a modernidade opõe ao élan produtivo natural do indivíduo encontram-se em desproporção com as forças deste herói. A modernidade parece estar sob o signo do suicídio.²⁰

A modernidade paira sobre o pensamento daquela época, e, com ela, toda a simbologia que a cerca; o urbano, o movimento e o descontínuo surgem com a perda da imagem de totalidade do mundo, o “eu” se dilui dentro dessa realidade em desconstrução. Walter Benjamin defende a alegoria como a chave para se entender essa realidade. “No mundo alegórico o universo concreto aparece então desvalorizado: seus

¹⁹ SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto* Rogério Sganzerla, 2005. p. 42.

²⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre a modernidade; apud* HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*, 2004. p. 65.

elementos valem uns pelos outros... a alegoria desta forma denuncia uma atitude ambivalente em face da realidade”.²¹

A alegoria assume uma postura ambivalente diante daquela realidade, mostrando uma profunda desconfiança quanto ao cenário que se configurava ali, ao mesmo tempo em que o representava. A alegoria se mostra, assim, uma via eficiente para conformar o pensamento intelectual da época que, cada vez mais sufocado pelas punições e castrações políticas, encobre-se com o véu representativo e simbólico na construção dos seus conceitos e discursos.

Publicações da imprensa alternativa – como a revista *Navilouca*, e a *Geléia Geral*, de Torquato Neto – e a poesia marginal eram reflexos dessa busca por uma estética agressiva e irônica na abordagem daquela realidade que pairava sobre o Brasil nos anos mais duros da ditadura. O sangue, a alegoria, a estética do exagero, eram elementos reproduzidos em todos os espaços de manifestação artística, numa forma de confrontar o absurdo através de uma estética caótica. O terror da arbitrariedade política era enfrentado pelas tintas da loucura. Para Heloísa Buarque de Hollanda, “A loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda”.²² Essas experiências sensoriais, que se refletiam de forma direta na estética e na temática artística daquele momento, tiveram conseqüências trágicas, como a internação, desintegração emocional e suicídio de figuras essenciais daquele período histórico.

²¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*, 2004. p. 67.

²² HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*, 2004. p. 78.

Enquanto a arte engajada dialogava com o trágico, os tropicalistas e, mais tarde, os pós-tropicalistas abusavam do humor, do *nonsense* e do absurdo como elementos pertinentes às suas construções conceituais. No cinema, isso se evidencia, por exemplo, em *Terra em transe* (1967). Glauber fez de um filme essencialmente alegórico, o alter ego do diretor; Paulo Martins, personagem de Jardel Filho, é a representação do intelectual de esquerda, em crise existencial, dividido entre a luta e a poesia.

Terra em transe representa, com maestria, o pensamento do Cinema Novo, naquele momento, quando o movimento se descobre em uma encruzilhada entre os ideais de esquerda e a falência do sonho de um país mobilizado pelo discurso artístico. Sobre esse processo, diz Sganzerla: “Discordo de um cinema brasileiro estritamente crítico, realista e objetivo [...] O cinema brasileiro, mesmo o Cinema Novo, está se aburguesando; virou cinema novo-rico”.²³ Esse movimento de ruptura, tendo como foco *O bandido da luz vermelha*, amplia o discurso para além da gramática glauberiana. O tom profético redentor de Glauber é substituído pela explosão apocalíptica de *O bandido*, uma performance suicida em todos os sentidos: existencialmente, na postura do artista, representada no personagem, síntese de um universo em decomposição, como bem define Ismail Xavier: “aqui imprime uma conotação terminal, de fim do mundo, à coleção de disparates deste universo separado da civilização, pela bomba (deles) e pela

²³ SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla*, 2005. p. 44-5.

fome (nossa), como o filme proclama. O bandido, canto paralelo a terra em transe, é uma alegoria nacional do subdesenvolvimento”.²⁴

Quando realizou *O bandido*, Sganzerla assumiu um universo neo-barroco e alegórico, como o cinema de Glauber, só que, dessa vez, proclamando a revolução através da ironia e do deboche. O discurso hermético do comprometimento político, em um país de analfabetos, deu espaço a um espetáculo grotesco de ironia. Ninguém melhor que ele sintetizou os rumos do seu cinema, concretizando o que mais lhe atraía: a reflexão e a realização cinematográficas, simultaneamente. Os textos que Sganzerla escreveu enquanto filmava *O bandido* são pistas para o entendimento pleno de sua obra.

Fiz um filme voluntariamente panfletário, poético, sensacionalista, malcomportado, cinematográfico, sanguinário, pretensioso e revolucionário... O bandido da luz vermelha é um personagem político na medida em que é um boçal ineficaz, um rebelde impotente, um recalcado infeliz que não consegue canalizar as suas energias vitais. 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.²⁵

²⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 97.

²⁵ SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla*, 2005. p. 40-2.

CAPÍTULO 4

O bandido da luz vermelha – filme-experimento

Do paraíso da crítica ao inferno da criação

Não interessa o cinema, mas a profecia

Rogério Sganzerla

Quando realizou *O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla tinha pouco mais de 20 anos, mas o seu trabalho como crítico apresentava uma maturidade incomum. Sganzerla só começou a falar aos 5 anos; escreveu um livro de contos, intitulado *Primeiros contos*, com apenas 7 anos de idade, e saiu de casa aos 11 anos, para viver em uma pensão em São Paulo. Nessa peregrinação precoce, ele encontrou no cinema uma espécie de oráculo para compreender o mundo.

Essa experiência pessoal foi fundamental para a formação artística de Sganzerla. Os anos em que viveu em uma pensão barata, na grande metrópole, imprimiram, em seus filmes, uma verdade cujas raízes estavam no submundo, e o trabalho como jornalista fortaleceu a originalidade e brilhantismo dos seus diálogos.

O trabalho como crítico se tornou tão essencial na trajetória artística de Sganzerla que ele a elevou à categoria de ciência, classificando o estudo crítico de uma obra cinematográfica como “Filmologia Crítica”, o que determinava a construção da base teórica de uma arte em constante evolução: o cinema. Na opinião do pesquisador Ismail Xavier:

A crítica que ele (Sganzerla) escreveu durante os anos 1965-1967 é uma preparação para o salto que dá como criador. Isto era típico nos anos 60. O que diz sobre a capacidade de observação sem a priori moral trazida pela “câmera cínica” e o que sugere quando não adere ao culto do cinema “de arte

(ele preferia o cinema cinema), as preferências que manifesta como crítico, tudo isto se expressa em *O bandido*.¹

Sganzerla determina o rumo do seu trabalho como um diretor experimentalista por excelência, um mago na linguagem cinematográfica, um aprendiz dos códigos do cinema, sem ser um autor hermético que se distancia do seu público: “Já fui crítico; e se deixei o jornal para realizar provocações anti-ocidentais não foi para virar autor como Bergman ou Antoninoni, mas para, no máximo, ser um anônimo copydesk de Mack Sennett”.²

É importante ressaltar que *O bandido da luz vermelha* foi um sucesso nas bilheterias, em um outro momento, no qual o cinema, no Brasil, ainda preservava o caráter de lazer popular, de entretenimento ao alcance do público em geral, sem se restringir ao gueto burguês ou intelectual. Esse caráter popular era bastante valorizado por Sganzerla, não com um cunho populista, como o proposto, em um dado momento, por representantes do Cinema Novo, mas sim em sua natureza lúdica, como as chanchadas o fizeram com êxito:

Podia falar muito da chanchada, que considero uma das nossas mais ricas tradições culturais, como também sobre o estilo radiofônico desse filme; o rádio brasileiro é outra tradição que não pode ser desconhecida, principalmente quando se tenta mergulhar nas origens e implicações do subdesenvolvimento.³

¹ Citação de entrevista concedida à autora, via e-mail, em março de 2005.

² SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla*, 2005. p. 49.

³ SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla*, 2005. p. 41

Com essa afirmação, Rogério Sganzerla confirma mais uma influência clara entre as várias referências que cercam o *Bandido*: as chanchadas. A Atlântida encontrou, nesse gênero, uma eficiente e bem-humorada forma de fazer a ponte entre o público e a cultura brasileira. De forma ingênua, esses filmes também se apropriaram de mitos e histórias do cinema hollywoodiano, para reinventá-los em versões absolutamente brasileiras.



Figura 7 - Grande Otelo (ícone das chanchadas), em fotograma do filme *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla

O universo neo-barroco, antropofagicamente repleto de referências, já fazia parte da base crítica de Sganzerla, e se realizou plenamente em *O bandido*. Cada enquadramento permite uma leitura demorada dos objetos de cena, da riqueza detalhada de informações contidas em cada diálogo, em cada plano seqüência e em cada artimanha inventiva da montagem. No artigo *O legado de Kane*, publicado em 1965, no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo* (dois anos antes de realizar *O bandido*), Rogério escreveu sobre *Cidadão Kane*: “A fita possui uma forma aberta

(como na arte barroca e na arte contemporânea), incompleta; trata-se de um jogo a ser mentalmente organizado pelo espectador”.⁴

Em *O bandido*, tudo é propositadamente exagerado, o figurino, as interpretações, e até a duração dos planos. Adepto dos neologismos, na linguagem escrita, e da invenção, na audiovisual, Rogério Sganzerla definiu essa influência neo-barroca na introdução do seu livro *Por um cinema sem limite*, teorizando a relação profunda entre a linguagem literária e cinematográfica e as revoluções de estilo por que ambas passaram a partir da segunda metade do século XX:

Na prática, o que constitui exatamente a essência do cinema moderno: sua relatividade voluntária, a desarticulação do cinema tradicional e uma vocação neo-barroca. Trata-se de incorporar nossa experiência como um fenômeno interligado ao áudio-visual mundial, sob o ponto de vista de renovação de linguagem e criatividade, destacando a figura do realizador independente, motor de idéias cinematográficas. Evocaremos, assim, as relações profundas entre o veículo clássico e o moderno, através de uma interpretação o quanto mais exata possível da vanguarda do cinema e do romance moderno.⁵

Dois filmes são fundamentais para que se entenda essa relação direta entre a crítica realizada por Sganzerla e a aplicação, em *O bandido*, dos conceitos nela desenvolvidos: *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, e *Acochado* (1959), de Jean-Luc Godard, duas obras emblemáticas na passagem do cinema clássico para o moderno. Sganzerla pontua essa passagem no texto *Noções de cinema moderno*, de 1965: “a partir de 1955, alguns realizadores compreenderam a desatualização da sintaxe cinematográfica tradicional e tentaram novas formas. Depois veio *the spontaneous*

⁴ SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto* Rogério Sganzerla, 2005. p 37.

⁵ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 11.

cinema norte-americano, a *Novelle Vague* e as diversas modalidades publicitárias”,⁶ e ainda: “com o cinema moderno verifica-se uma passagem ao relativo. O cinema desce à altura expressionista, abandona o *plongée* para situar-se à altura do olho. O cinema deixa de ser Lang (Fritz Lang) para ser Hawks (Howard Hawks). Essa passagem constitui a essência da ruptura cinema clássico/moderno”.⁷

Com o cinema moderno, os filmes profundamente influenciados pelo espetáculo teatral do expressionismo pós-guerra de Fritz Lang (baseado nas interpretações carregadas, encenadas em estúdios impregnados por uma luz desenhada pelas sombras), abandonavam aquela escola dramática para ganhar as ruas e o cotidiano. Os monstros expressionistas de Lang davam lugar à elegância humanista de personagens cotidianos, no cinema de Howard Hawks, e *Cidadão Kane* é a obra-chave dessa revolução estética. Todos os elementos que marcaram a transformação de um cinema meramente narrativo em um cinema com uma sofisticada riqueza de signos estão presentes nessa fita. A câmera deixa de registrar o que lhe é mostrado para interferir, definitivamente, na diegese:

O criador de Citizen Kane muito influenciou a geração norte-americana de após guerra... inclusive e sobretudo o novo cinema no Brasil – todo um cinema baseado na recusa da montagem clássica, no amor pela cena longa (o que supõe a liberação do ator, personagem, diálogo, música, câmera e microfone)... Welles abre as perspectivas do cinema moderno, fechando definitivamente o período mudo do cinema e do clássico só noto que, lá por 1935, segundo alguns críticos, alcançou seu apogeu. Estão lá na fita de 1941, todas as virtudes e vícios do cinema contemporâneo: o excesso de diálogos, a câmera subjetiva, a multiplicação de pontos de vista, flashbacks em cadeia, plano-sequência e plano-flash, montagem descontínua, ritmo variável, mistura de estilos, corte sonoro, abuso da lente grande-angular, complexidade

⁶ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 15.

⁷ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 17.

dos personagens, o protótipo do herói fechado, a confusão da história, inúmeros personagens anônimos, voz *off*, e os tempos mortos, desdramatização do humor, os *travellings* e movimentos de câmera intermináveis, foto fixa e presença de anúncios luminosos, displays, outdoors, cartazes e feitos tipográficos, cine-jornal, falso-documentário, o filme dentro do filme cobre a reflexão do cinema que nos leva a indagar: Citizen Kane, começo ou fim do cinema moderno? Sim, simplesmente porque, antes do neo-realismo e mais que todo cinema moderno, Welles sabe que um filme é um filme e nada mais.⁸

Essa foi a interpretação definitiva da obra-prima de Welles, por Sganzerla, no texto crítico *Um filme é um filme*, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1964.

Mais tarde, o aprendiz encantado aplicaria praticamente todos os elementos de linguagem relacionados na citação acima, em *O bandido da luz vermelha*. Estão lá: o cine-jornal, o falso documentário, a montagem fragmentada, os *outdoors* e anúncios luminosos e os longos planos-seqüência. Além da influência direta na linguagem, paira sobre *O bandido* a aura espiritual *noir* do cinema de Welles. Segundo Ismail Xavier:

Welles impregna todo o filme de Rogério, não só este (*O bandido da luz vermelha*), mas todos os que fez até o fim. Isto porque Rogério era totalmente fascinado pelo diretor de *Cidadão Kane*. E adorava o *film noir*, gênero que inspira *O Bandido* do começo a fim. Há a questão do tema: o criminoso perseguido, a noite urbana; há a questão da forma: a voz *over* e as falas do protagonista, como em *Dama de Shangai* (Orson Welles, 1942). *Marca da maldade* (Orson Welles, 1958) é importante pelos enquadramentos, pelo desequilíbrio, pelo plano-seqüência inicial, pela corrupção, pelas intrigas, etc... Enfim, há o lado barroco de Welles que Rogério reproduz.⁹

Os últimos três filmes realizados por Sganzerla são dedicados à passagem de Welles pelo Brasil: *Nem tudo é verdade*, de 1986, *Tudo é Brasil*, de 1998, e *O signo do caos*, de 2003. Realizados a partir de uma “colagem antropofágica” de imagens do

⁸ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 56.

⁹ XAVIER, Ismail. Em entrevista à autora, via e-mail, em março de 2005.

documentário inacabado de Welles, *It's all true* (interrompido pela morte trágica de um dos personagens) e de imagens iconográficas da cultura brasileira, os filmes traduzem a obsessão que predominou na relação de Sganzerla com Orson Welles. Essa admiração não se limitava apenas ao cinema do diretor de *Kane*, mas também à personalidade desse notável realizador que, assim como Sganzerla, mergulhou na amargura irreversível de gênio incompreendido.



Figura 8 – Fotograma do filme *O signo do caos*, claramente influenciado pela estética de Welles

Rodado ainda sob o frescor de uma carreira que se iniciava, cheia de inquietações e amparada por toda uma teoria brilhantemente desenvolvida, *O bandido* absorveu, com muita intuição e sem refúgios esquemáticos, toda a bagagem crítica formada ao longo dos anos por Sganzerla. Em alguns momentos do filme, o diretor faz homenagens evidentes a *Cidadão Kane*. Enquanto Welles queima o trenó-enigma “*Rosebud*”, no final do filme, revelando todo o mistério que envolve a tragédia existencial do personagem, Sganzerla queima uma imagem de São Jorge, um símbolo

brasileiríssimo da identidade alegórica do “bandido” que, segundo Ismail Xavier, “representa uma irônica referência à consumação da identidade e seus enigmas”.¹⁰

Essa questão da crise identitária forma a base do personagem e da narrativa de *O bandido*. O personagem é um caleidoscópio de identidades sintetizadas em uma só; ele pode ser “um gênio ou uma besta”; é dono de um repertório de ex-funções (ex-bancário, ex-campeão de futebol); depositário de uma lista de características que fazem dele um personagem que é, ao mesmo tempo, único e síntese da coletividade.

O noticiário luminoso que pontua o filme traz a história do “Zorro dos pobres”; as vozes pedem para que não se faça dele um herói, “afinal ele não passa de um ladrão analfabeto, um mentiroso com um imenso repertório de palavrões”. Sganzerla disse, em um genial manifesto¹¹ lançado à época da exibição de *O bandido*, que desejava fazer um *western*, a exemplo de muitos de seus mestres, personagens constantes em suas críticas: “Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é fusão e mixagem de vários gêneros [...] 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)”.¹²

¹⁰ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 76.

¹¹ Anexo neste trabalho.

¹² SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla*, 2005. p. 39.



Figura 9 - Fotograma que atesta a influência *western* de *O bandido*

As mesmas vozes, em *speaker*, perguntam: “Afinal quem é ele? Um maníaco sexual? Um mero provocador? Um mágico? Um anormal à procura da verdade? Um João ninguém fascinado com o seu próprio sucesso? Ou um pé-de-chinelo saído de Freud ou da Boca do Lixo?”. Essa identidade em ruínas se reflete também na forma fragmentada da narrativa, dividida em blocos que se interligam através de elipses inusitadas. Em uma passagem do filme, a conexão se dá com a resposta a uma questão lançada no início da fita, quando o “bandido” pergunta: “Quem sou eu?”. Muitas seqüências depois, em um plano claramente influenciado pelo cinema *noir*, com um cigarro no canto da boca, dentro de um carro, ele responde: “posso dizer de boca cheia que sou um boçal”. E assim, sucessivamente, um quebra-cabeça vai sendo preenchido com uma rica amálgama de signos organizados pela montagem. Sganzerla já havia falado sobre essa estrutura de montagem em “*puzzle*”, em uma crítica de 1965, quando analisava *Cidadão Kane*:

Inspirado em novos recursos narrativos, principalmente do romance (Falkner, John dos Passos), Welles recusa a construção clássica (clara e unitária),

linearmente progressiva das películas de então. Cidadão Kane apresenta uma estrutura voluntariamente fragmentária... O imenso puzzle de que fala o repórter e que Susan simbolicamente monta parece ser a fita em si, ao compor um extenso painel histórico-humano, o filme-objeto – ou filme-*puzzle* – que não chega a se completar.¹³

A questão da montagem é fundamental em *O bandido da luz vermelha*, nela reside boa parte da inventividade e singularidade do filme, construído, em sua essência, na moviola. O montador, Silvio Renoldi, trabalhou em perfeita sintonia com Rogério Sganzerla, construindo, além da fragmentação narrativa, todo o simbolismo e alegoria que enriquecem o filme, estruturados nessa etapa de realização.¹⁴

De fato, a possibilidade de manipular a narrativa e de criar conceitos a partir da distribuição dos elementos significantes do filme através da montagem significou uma importante renovação para a linguagem do cinema moderno, e a montagem por aproximação, proposta por Eisenstein, foi o pilar de toda a estética desse cinema.¹⁵

Mais tarde, a quebra da narrativa linear, levada a cabo por Godard e outros adeptos dos novos cinemas que pontuaram a década de 1960, concretizou-se, algumas vezes, no momento da montagem, em total ruptura com as regras do cinema clássico, que obedeciam à ordem: plano geral, plano de conjunto, primeiro plano e plano de detalhe. Na era pós-Godard, o cinema se libertou dessa gramática limitada, para ganhar asas através dos longos planos-sequência, o que representou uma revolução na história

¹³ SGANZERLA, Rogério. In: IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.). *Tudo é Brasil* – Projeto Rogério Sganzerla, 2005. p. 36.

¹⁴ Apesar dessa liberdade exercitada na construção narrativa na moviola, é impressionante a fidelidade do filme de Sganzerla ao roteiro, escrito com riqueza de detalhes. Nota-se, apenas na sonoridade, mais exatamente, na trilha sonora do filme, mudanças significativas em relação ao roteiro original.

¹⁵ A “montagem por aproximação” significa, em linhas gerais, um modo de organização dos signos presentes em um filme de maneira a construir um discurso simbólico. A justaposição de elementos do discurso fílmico construíam um conceito, na época, claramente político, a ser revelado.

do cinema. A montagem não estava mais a serviço da linearidade; ela, agora, era inventiva e iconoclasta, desrespeitando o pacto com a compreensão do público.

Dois anos antes de filmar *O bandido*, Rogério Sganzerla escreveu, no artigo *Noções de cinema moderno*: “Nestes realizadores (do cinema moderno) verifica-se uma displicência geral na montagem, o amor pela cena longa e os movimentos insinuantes, além de uma absoluta liberdade narrativa (ausência de progressão dramática, seqüências longas ao lado de curtas; ritmo na imagem e não na montagem)”.¹⁶

Em *O bandido*, a montagem funciona como articuladora das idéias de Sganzerla; todo o conceito por ele elaborado só funciona, de fato, a partir da estruturação do filme. As elipses, os planos paralelos, a narração *over*, a inserção dos letreiros, todo o discurso simbólico e direto desses elementos só se realizou com tanta eficiência pela magistral intervenção de Silvio Renoldi, ao lado de Sganzerla, na concepção da obra. Para Ismail Xavier,

A montagem vertical e a fragmentação das cenas criam, ao longo do filme, um jogo de realidade e aparência que subverte constantemente as nossas hipóteses. E as numerosas citações e referências a variados cineastas projetam a fragmentação e o problema da identidade como discurso do outro para além do retrato do herói, atingindo o nível da própria forma do filme.¹⁷

Esse jogo entre realidade e ficção, mencionado por Ismail Xavier, foi outro aspecto da linguagem teorizado por Sganzerla em suas críticas, e, mais tarde, aplicado de forma contundente em *O bandido*. Sobre o assunto, o cineasta diz, no livro *Por um cinema sem limite*:

¹⁶ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 19.

¹⁷ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 80.

Em sua passagem ao relativo, o cinema atual propõe uma solução dialética: conflitar os dois métodos de captação da realidade (Destino versus história), sobrepor o destino individual com o coletivo, comunicar a mente com a massa. Tratar o indivíduo em termos históricos significa levantar o véu de Ísis sobre seus problemas coletivos: emigração, exploração, segregação do homem-lobo-do-homem, visto pelo novo homem, conseqüentemente pela nova humanidade. Acentua-se um conflito dialético entre realidade e ficção, o destino e a história, o real e o imaginário. A maioria dos novos filmes se baseia nessa intercalação de dois níveis diferentes, acentuando os contrastes...¹⁸

No texto acima, Rogério Sganzerla expõe todos “problemas coletivos” e sociais que formam a personalidade multifacetada do personagem central de *O bandido*: a questão da emigração, da falta de caráter e da perda da identidade, tudo dentro de um jogo entre o real e o imaginário, onde o absurdo e a ironia dão o tom da narrativa. Em um momento do filme, a locução adverte: “qualquer semelhança com fatos reais ou irreais, pessoas vivas, mortas ou imaginárias, é mera coincidência”.



Figuras 10 - O jogo entre o real e o imaginário, em *O bandido* e em *Acossado*:
(a) Fotograma de *O bandido da luz vermelha*, de Sganzerla;
(b) Fotograma de *Acossado*, de Jean-Luc Godard

Na análise que Ismail Xavier faz de *O bandido da luz vermelha*, no livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, o filme é dividido em nove blocos, interligados

¹⁸ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 23.

através de metáforas ou de elipses. Essa divisão adotada por Xavier permite por em pauta a questão da fragmentação, sempre apontada por Sganzerla como uma característica primordial do cinema moderno:

Se o filme clássico pretende ser um todo indivisível e irreversível o filme moderno, pelo contrário, baseia-se nas noções de divisibilidade da arte contemporânea. A atual estrutura cinematográfica é fragmentária, incompleta, barroca, fundamentando-se na independência e autonomia de seus elementos... os filmes tendem a ser uma sucessão de quadros independentes e momentos privilegiados sobre alguns personagens em um importante trecho de sua existência... Um filme moderno, de certa maneira, pode ser uma reunião de curtas-metragens diferentes; livre montagem de momentos de euforia e momentos de depressão numa forma que vai do tímido ao revolucionário.¹⁹

Esse trecho foi extraído de um artigo de Sganzerla, coerentemente intitulado de *Divisibilidade*, no qual o diretor define a estrutura narrativa de sua obra, que, em *O bandido*, dá-se como uma sucessão de seqüências individuais, como estrofes de um poema livre. Em um certo momento do filme, Janete Jane, a prostituta vivida pela atriz Helena Ignês, ouve do “bandido” que ele pertence ao bando do político corrupto JB da Silva; na seqüência seguinte, isso é anunciado como novidade, mas nunca se explica como esse fato aconteceu. Não se busca especificar as reais relações entre o protagonista e essa quadrilha, “a proliferação de perguntas, conjeturas, personagens, tudo compõe um mosaico gerador de uma ambigüidade programada: o essencial é manter à disposição do expectador uma coleção de motivos para certas ações”.²⁰

O cinema instintivo e visceral encantou a geração de 1960; ele se expressava, formalmente, pelo uso que fazia da linguagem, como na *Nouvelle Vague*; ou,

¹⁹ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 63-4.

²⁰ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 85.

tematicamente, pelos personagens marginais do cinema *noir* norte-americano e da geração de diretores que marcaram as décadas de 1940 e 50, como Samuel Fuller. Essa relação sensitiva se metamorfoseava em liberdade; enquanto Godard reinventou a narrativa com a quebra da linearidade, o cinema *noir* permitia a concepção de personagens bizarros, obscuros e atormentados, fora dos padrões estéticos e existenciais da maioria dos filmes do cinema tradicional. Essa porção instintiva do cinema sempre foi observada de perto pela crítica de Sganzerla, e logo levada aos limites estéticos e temáticos em *O bandido*.

Em um texto seu, de 1964, com o título de *Câmera cínica*, ele dizia: “Jean-Luc Godard diz que, em seus filmes, tudo se passa no nível animal e ainda este nível animal é filmado de um ponto de vista vegetal, quando não mineral. Tanto Hawks, quanto Fuller, quanto Godard usam a câmera como objeto sensorial, o que só pode acontecer no universo do instinto”.²¹ Nesse mesmo artigo, ele diz ainda:

Pode-se observar que nos filmes destes diretores os conflitos provêm do caráter animal das personagens, da condição animal do homem. E é por isto, que a psicologia é relegada ao segundo plano, tornando-se impotente para explicar este instinto (o mesmo acontece com a moral e a sociologia) [...] Não se sabe por que o vilão é vilão, por que se tornou um marginal. Apresenta-se apenas um fato: ele é vilão, assim como o policial é policial. Godard explora uma situação idêntica, com humor negro em *Acosado* (1959), quando Michel diz: “denunciar é normal, os delatores delatam, os assaltantes assaltam, os assassinos assassinam, os amorosos amam”.²²

O bandido é repleto de personagens bizarros e instintivos, e o melhor exemplo deles é o próprio “bandido”, que, a todo o momento, questiona a si mesmo – “quem sou

²¹ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 38.

²² SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 39.

eu?” –, e responde em seguida: “posso dizer de boca cheia que eu sou um boçal”. Em outra situação, enquanto assiste a um filme, ele se lambuza com uma espiga de milho, ou tenta suicidar-se bebendo uma lata de tinta, transformando-se em um *clown* tragicômico. Há, também, o personagem vivido pelo ator Sérgio Mamberti, um gay exagerado que dá receita de pudim ao “bandido” em uma de suas faces, a de um motorista de táxi. Mas, na galeria dos bizarros, o personagem mais marcante de *O bandido* é o “anão profeta” que, em uma paródia às sentenças apocalípticas do Cinema Novo (como a indelével “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão), repete o refrão *nonsense*: “quem estiver de sapato não sobra... não pode sobrar!”.

Há toda uma legião de personagens “boçais” que desfilam pela Boca do Lixo: há o delegado idiota e o seu assistente, o político canalha e a prostituta traidora. Sobre essa autenticidade e força do cinema autoral de Sganzerla, Ismail Xavier comenta: “*O bandido da luz vermelha* confia na força do estilo. Em tudo, conta com a leitura do espectador mediada pela matriz que elegeu. Como nos filmes de Godard referidos ao filme *noir*, é pela referência ao gênero que a intriga se impõe”.²³

Há, nessa “boçalidade”, uma grande influência do cinema de José Mojica Marins, com o seu genial “Zé do Caixão”. A poesia bruta e instintiva dos enquadramentos de Mojica, somada à facilidade com que o diretor retratava tipos brasileiros encantaram Sganzerla, que, assim como Mojica, encontrou no deboche e no absurdo o caminho para um cinema visceral. Mojica foi mestre de toda aquela geração de cine-poetas marginais, a total liberdade lingüística do cinema do mestre do terror brasileiro foi ao encontro da proposta experimental de Sganzerla.



Figura 11 - Fotograma do filme *À meia-noite levarei sua alma* (1964), de José Mojica Marins: o grotesco no cinema do mestre do terror brasileiro

A relação entre o documentário e a ficção também é uma vertente importantíssima para a análise do filme. *O bandido* apresenta um retrato interessante da imprensa sensacionalista que atuou, pós-64, no país. Isso pode ser visto, em alguns momentos, como um sarcástico documentário marginal, repleto de referências à forma como essa imprensa encobria a realidade com um “véu de boçalidade”, desde a locução radiofônica, que lembra a dos órgãos oficiais da época, às seqüências que simulam os antigos documentários em formato de grandes reportagens.

Em suas críticas, Rogério Sganzerla dividia os cineastas em “documentaristas da alma” e “documentaristas do corpo”: “Os grandes cineastas da atualidade são, todos eles, documentaristas: Antonioni, Resnais, Visconti (documentaristas da alma) Godard, Losey e Hawks (documentaristas do corpo). Ou quando adotam uma ficção dão um tratamento que pode ser definido como uma ficção documental”.²⁴ Os cineastas da alma são aqueles que elevam o cinema ao mundo das idéias, quase sempre de forma

²³ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 85.

sofisticada. Já os cineastas do corpo fazem da câmera um objeto de cunho instintivo, pelo qual o cinema flui livre, permitindo a improvisação e a soberania do momento presente. Mas, para Sganzerla, em ambos os casos há um completo diálogo entre o documentário e a ficção: “A grande maioria dos filmes modernos são reportagens ou ensaios sobre uma ficção [...] O cinema moderno generalizou o apelo ao documentário. Não existem mais documentário puro ou ficção absoluta. A dissolução dos gêneros é outra constante”.²⁵

Essa teoria foi amplamente aplicada em *O bandido*. O filme faz questão de não tentar ser real, como prescreve a regra da quebra do ilusionismo do cinema norte-americano, proposta por Godard, mas, todo o tempo, ele flerta com os mecanismos que constroem, no imaginário coletivo, as garantias do “mundo real”: a política, a imprensa e a sociedade, todos eles, no filme, em um tom corrompido e delirante. Sobre essa tênue fronteira entre a realidade e a ficção, que hoje é preponderante em praticamente todas as cinematografias modernas, Sganzerla afirma, em um artigo escrito na década de 1960:

Não há situações preconcebidas, estas nascem em contato com o espaço e tempo reais, determinados, concretos e individuais. Uma parede imprevista, um gesto não ensaiado, um reflexo solto, são instante espontâneos e fugazes que, registrados pela objetiva, tornam-se preciosos e vitais: são instantes da liberdade. É o mesmo tratamento dado a seres e objetos em certos cine-jornais que juntamente com a televisão e o documentário, influenciaram tremendamente o cinema moderno. Estamos em pleno domínio do cinema ensaio, gênero relativista por essência.²⁶

²⁴ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 19.

²⁵ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 24.

²⁶ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 18.

Outra questão importante do filme, que remete a todo o inventário teórico de Sganzerla, é o conceito do provisório. Esse conceito pode ser entendido através de duas vertentes que, naquele momento, são somatórias: a política e a estética. Na primeira, o provisório passa pela questão da tortura, da ditadura, do golpe, da descontinuidade de um processo democrático e renovador. Passa, também, pelo discurso indireto do Brasil como um país do transitório, que não é índio, nem português, nem latino-americano, nem hispânico, nem negro, mas que, ao mesmo tempo, é tudo isso. Um país cujos anseios democráticos haviam sido abafados por um regime ditatorial que, naquele momento, começava a mostrar a que tinha vindo. Quanto à questão estética, o provisório pertence ao universo do neo-barroco, que se afirmou com inventividade na arte experimental das décadas de 1960 e 1970, expressando-se com vigor principalmente no cinema, na poesia e nas artes-plásticas, como na arte sensorial de Hélio Oiticica, em suas *Bólides* e nos *Parangolés*. Era a dessacralização de uma arte que se imaginava eterna e agora se incorporava à transitoriedade do universo cotidiano. Sobre essa transitoriedade latente, Sganzerla disse:

Abandonando qualquer certeza, os filmes ingressam na perspectiva de um talvez: hoje a narração é falível, incompleta e até obscura. Os personagens se tornam ambíguos; toda a rigidez tende a desaparecer. O filme moderno comporta inclusive defeitos técnicos. Sentimos a limitação (base instrumental da arte barroca) destes filmes frágeis e nervosos que não ambicionam se eternizarem.²⁷

Essa relação da arte com o cotidiano e o transitório marcou muito o cinema europeu das décadas de 1950/60. Antonioni, Godard, Truffaut, todos eles

²⁷ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 22.

disseminaram uma torrente existencialista em seus filmes; o que fora filosofia, na França, transforma-se em sarcasmo e ironia no cinema de Sganzerla. “Um cara como eu só podia avacalhar”, dizia o “bandido”, como uma espécie de porta-voz do diretor. O que fora tema para uma sofisticada e civilizada investida filosófica, no cinema francês, foi tratado de forma mais contundente e “bruta”, no Brasil, um país do Terceiro Mundo, vigiado por uma classe média ignorante e preconceituosa e martirizado por uma ditadura feroz. Sobre Godard, comenta Sganzerla:

Violentemente, em *Pierrot le fou* Godard substitui o determinismo típico do cinema tradicional pelas novas noções de probabilismo. Tudo é provisório. A incessante improvisação da vida e do cinema, por parte dos personagens, combina-se com o desejo do autor: filme aberto, contemporâneo, relativo, não foi feito para eternizar-se; é um objeto incompleto, móvel e provisório.²⁸



Figura 12 - A morte persegue Ferdinand, em fotograma de *Pierrot le fou* (*O demônio das onze horas*), de Jean-Luc Godard

²⁸ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 51.

Essa fugacidade atribuída a *Pierrot le fou* (*O demônio das onze horas* – 1965) está na essência de *O bandido*. Até a morte do personagem central de ambos os filmes é muito semelhante; dois anos depois do filme do cineasta franco-suíço, Sganzerla faz-lhe, claramente, uma espécie de homenagem e, nas telas brasileiras, Jorginho, o “bandido”, suicida-se com dinamites, a exemplo de Ferdinand, personagem central do filme de Godard. Porém, o “bandido” se mata enrolando um emaranhado de fios elétricos em torno do pescoço, em uma locação cercada de dejetos, enquanto Ferdinand escolhe, como palco de sua morte, uma colina bucólica cercada pelo Mediterrâneo, em uma cena de sublimação poética, com direito a versos de Rimbaud em narração *over*. O “bandido” morre em branco e preto, em meio ao lixo, num contraste imenso com as cores intensas desenhadas por Godard. Em vez de versos, a montagem de *O bandido* intercala os planos de sua morte com um noticiário que anuncia a invasão de fuzileiros navais. Para fechar a seqüência de absurdos, que culmina com a morte tragicômica do “delegado cabeça”, na armadilha suicida de Jorginho, os locutores do filme anunciam: “enquanto o bandido nacional, Luz para os íntimos, terminava sua carreira criminal com um curto-circuito na favela do Tatuapé, eles estavam chegando do leste... Sim, naquela tarde, os misteriosos discos voadores...”, e, num jogo de justaposição de cenas, a montagem insere trechos de filmes de ficção.



Figura 13 - Fotograma do filme *Pierrot le fou* (*O demônio das onze horas*), de Jean-Luc Godard: a morte de Ferdinand



Figura 14 - Fotograma de *O bandido da luz vermelha*: a morte em preto e branco do “bandido”

Para coroar esse espetáculo, temas de candomblé, numa referência clara a *Terra em transe*, uma ironia à forma como o filme de Glauber Rocha tratava a morte como uma saída diante da crise político-intelectual do seu personagem-chave. Apesar de todo o humor, aparentemente sem sentido, a morte do “bandido” estava impregnada de conotações políticas: a invasão vinda do leste, citada acima, é uma clara referência à xenofobia comunista implantada, no Brasil, pelos militares. Sganzerla optou pelo discurso irônico, ao contrário de Glauber, que apostava no doutrinário. Ismail Xavier analisa com clareza essa relação:

O *Pierrot* de Godard, ao contrário do marginal de Sganzerla, declama poemas, exalta a natureza, escapa do mundo urbano empacotado e ganha a cumplicidade das vozes que aderem à sua consagração dos instantes de liberdade... tal elevação não tem lugar no mundo da Boca, onde a errância da personagem se dá num cenário grotesco e infernal, o mal estar da incivilização é o sentimento dominante nesta paródia, cujo bom humor não esconde o lado grave de sua simulação de apocalipse.²⁹

A figura do anti-herói, do “Zorro dos pobres”, como dizia a locução *over*, é essencial na construção de *O bandido*. Ele pode ser visto pela perspectiva de uma

²⁹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 94.

homenagem ao *western*, como vimos anteriormente, ou sob o conceito de anti-herói. Esse conceito fora extensamente desenvolvido por Sganzerla em suas críticas, em dois artigos escritos, em 1964, três anos antes da realização da película. Em suas reflexões, Sganzerla classificava esses personagens como “heróis vazios” e “heróis fechados”. Nesses artigos, intitulados *Câmera cínica* e *Beco sem saída*, Sganzerla teoriza em torno da transformação da personalidade do herói no cinema moderno. Ele deixa de ser um personagem virtuoso para ser mais complexo, ambíguo e, às vezes, amoral, aproximando-se da figura do vilão, deixando para trás o maniqueísmo do cinema tradicional. Ele diz, em um trecho do artigo *Câmera cínica*: “As personagens destes diretores (modernos) não sabem nem possuem nada: agem; assim como nós não as possuímos ou conhecemos, apenas vemos-las. Daí a propriedade de chamá-las de heróis vazios”.³⁰

No artigo *Beco sem saída*, ele se dedica mais à elaboração de um estudo sobre esses personagens, sobre essa ambigüidade espiritual que marcou aquela geração, que fugia das vias de mão única da cultura “careta” que antecedeu à revolução cultural, e buscava novos conceitos, novos valores, nova forma de pensar o mundo. Esses personagens abandonavam aquela nau esquecida dos heróis perfeitos, para enveredar em novos oceanos, os mesmos que conduziam a literatura, as artes plásticas e o cinema por uma revolução estética: “O anti-herói, típico do pós-guerra e da guerra fria em diante, é o herói ideologicamente nu diante da câmera e este cinema é, antes de mais nada, o cinema da derrubada de mitos”.³¹ Sob o conceito dos anti-heróis, nasciam os

³⁰ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 39.

³¹ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 55.

“heróis fechados”. Já se sabe que o herói do filme moderno recebe um tratamento diverso do tradicional:

O filme não se dispõe a “*explicar*” ou definir o interior do personagem, seja através da psicologia, psicanálise, intimismo, etc. [...] Não é possível conhecer o seu íntimo, no máximo o que se pode fazer é olhá-lo. Chama-lo-ei de herói fechado. Sofre crises profundas e insondáveis, que não são definidas pelo filme [...] No filme moderno, o que acontece em relação ao herói são erupções de facetas e temas ligeiramente insinuados... Pode-se notar que há a predominância do desconhecido, do irracional sobre o racional, do fatalista sobre o realista. Faltando qualquer explicação, os temas adquirem ares ilógicos e passam a representar o absurdo do mundo contemporâneo.³²

Esses personagens carregam toda a crise de consciência que se abateu sobre o mundo, no pós-guerra; o que viria a se tornar matéria-prima para os personagens do cinema de vanguarda nas décadas de 1960 e 70, havia começado a mostrar a sua força dez anos antes. Os textos de autores, como os do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, somaram-se, no cinema, aos novos mitos que Hollywood ajudou a erguer, como Marlon Brando e James Dean, incorporando essas figuras típicas da vanguarda ao cinema clássico e ao imaginário coletivo. Era toda uma revolução cultural que se iniciava na década de 1950, para encontrar, nas duas décadas seguintes, o seu apogeu e decadência. No início da década de 70, toda a rebeldia iniciada na década de 50, e transformada em contra-cultura nos 60, soa como ingênua. Na vanguarda e no experimentalismo, principalmente no Brasil, a ruptura estética foi tomada por nuances pessimistas, o mundo idealizado pela revolução libertária começava a ruir.

É esse contexto que dá a tônica do personagem central de *O bandido*, sobrepondo o fatalista ao realista: a sucessão das tentativas grotescas de suicídio, as

³² SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 41-2. Grifo do autor.

frases desconexas, as mudanças repentinas de cenário, a quebra total da linearidade de espaço e tempo, tudo isso leva o filme ao encontro das teorias pré-concebidas por Sganzerla. *O bandido* é um exemplo claro do pensamento iconoclasta de uma geração que, no Brasil, acuada pela censura, via-se diante do discurso irônico como uma saída possível para disseminar suas idéias. “Um cara como eu só podia avacalhar”; através desse monólogo interior, o personagem se faz alter ego do diretor e declama a máxima que viria a ser uma espécie de lema daquela geração de “cine-poetas” experimentais, representada pelo discurso brilhante de Sganzerla. “Segundo o cinema moderno não é possível conhecer todo o interior de um personagem. Diante do herói fechado o máximo que se pode fazer é olhá-lo. O que acontece são ligeiras erupções de facetas e temas que o autor não impõe, não diz nada, insinua”.³³

A questão da morte não é colocada de forma catártica, no filme; metaforicamente, ela é uma saída possível diante do absurdo. Não em uma metáfora sofisticada da liberdade, como fizeram os franceses, em soluções dramáticas, como em *Pierrot le fou*, de Godard, ou *Jules e Jim* (1961), de François Truffaut. A morte, em *O bandido*, se concretiza de uma forma grotesca e debochada, com um humor grosseiro, uma espécie de chanchada ao avesso, uma piada de mau gosto entre o *nonsense* e o drama barato: “A fantasia suicida de Jorginho (Bandido) é antiga, se podemos crer no que diz: Já tentei me matar quatro vezes, a primeira foi em Bauru, eu tinha doze anos”.³⁴

Ainda no artigo *Beco sem saída*, Sganzerla explica:

³³ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 60.

³⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993. p. 85.

A construção atual diverge daquela convencionada pelo uso por que a intriga se desenvolvia em “crescendo”... Usam a repetição constante, que não evolui e é um eterno errar, retornar, continuar em círculo vicioso. Com este processo o herói está preso numa sucessão circular, vale dizer, encarcerado no tempo. A tônica dos personagens modernos é a procura da liberdade, a busca de uma saída. Por outro lado, as condições de encarceramento variam de autor pra autor. Alguns realizadores as aprisionam no tempo, na existência que é sempre a repetição de idêntico processo doloroso. A liberdade dá-se com a destruição do herói. Trata-se do tema da saída através da morte. A saída através da morte é visualizada por um esquema plástico: o herói corre por um caminho fechado, estreito e aprisionante até desembocar em espaço aberto, a saída, onde encontra a morte.³⁵

Aqui, voltamos a pensar acerca de uma questão do neo-barroco: a morte como saída literal, nos heróis de ideologia castrada, e metafórica, como representativa dos ideais de liberdade. Assim como no Barroco, a arte encontrava um período de trevas no cenário social, as revoluções políticas foram asfixiadas e os ídolos libertários começavam a ser suplantados por uma onda individualista que se abateria sobre a juventude. No Brasil, a censura intelectual e o terror da tortura guiavam a criação ao encontro de tonalidades do trágico, no caso de *O bandido*, genialmente permeadas pela leveza e sagacidade do humor e da ironia. “Como pode-se observar, o herói desenvolve uma trajetória infinita, sem alcançar a saída (*a morte*). Está aprisionado no tempo, condenado a suportar passivamente a existência: a tragédia paralisada”.³⁶

Todos esses conceitos, analisados em *O bandido da luz vermelha*, ora se reafirmam ora se renovam na filmografia de Rogério Sganzerla. Ele continuou a fazer crítica em toda a sua realização cinematográfica, em textos que somam mais de quinhentas páginas deixadas em seu legado. Seus filmes, em especial *O bandido*, o mais

³⁵ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 43.

³⁶ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*, 2001. p. 45. Grifo do autor.

genial e arrebatador deles, traduzem o ideal de um cinema que ele reverenciou ao longo de sua trajetória.

Sganzerla fez do seu cinema um exercício de experimentação e discurso imagético, libertando a nossa cinematografia de um discurso literário, para transportá-la ao reino da liberdade poética. Rogério Sganzerla fazia “filmes de cinema”, como ele ironizou nos letreiros iniciais de *O bandido*, zombando dos velhos conceitos de “cinema de arte”, que a intelectualidade teimava em cercear em correntes e escolas. Rogério Sganzerla soube pensar e fazer cinema como poucos, somando o potencial das palavras ao das imagens, para desvendar um universo que, para ele, vivia em permanente invenção, e pelo qual ele trilhou sua vida. Em seus momentos finais, em um hospital, lutando contra o câncer, Sganzerla resumiu a força do cinema em sua vida, dizendo: “Só uma câmera poderia me salvar”.



Figura 15 - Fotograma de *O bandido da luz vermelha*: o cinema observa o cinema

CONCLUSÃO

Quando fez *O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla não tinha a dimensão do que o filme representaria para o cinema e para a cultura brasileiros. Como bem define Julio Bressane, sobre essa “irresponsabilidade” pelas ressonâncias da obra de arte, “não somos nós que fazemos a arte, e sim, ela é quem nos faz”. Aquele cineasta de pouco mais de 23 anos lançou, em seu primeiro longa-metragem, todos os dados conceituais que colheu em uma vida dedicada à reflexão e ao pensamento artísticos, criando, de forma absolutamente sofisticada, um dos filmes mais importantes da cinematografia experimental realizada em todo o mundo.

Apesar de guiado por um instinto visceral, o filme mantém seu frescor e força, ao longo dos quase quarenta anos que sucedem o seu lançamento. *O bandido* aglutina em si a experiência de uma arte centenária, preservando o melhor da narrativa herdada do cinema clássico, somada a elementos do cinema moderno. Essa inspiração na vanguarda cinematográfica mundial concentra-se, especialmente, em dois diretores, Jean-Luc Godard e Orson Welles, dois referenciais para toda a história da narrativa cinematográfica moderna.

Essa riqueza de referências advém, principalmente, da brilhante e atenta trajetória de Sganzerla na crítica e no pensamento cinematográfico, desenvolvido antes da sua realização como diretor. A exemplo dos grandes mestres do cinema do século XX, Rogério Sganzerla aprendeu a filmar através do pleno exercício da cinefilia.

Sua pesquisa percorre o insólito território da “transcrição”, da transformação de idéias e textos em imagens. Essa “tradução” resultou em *O bandido*, um filme que transcendeu a teoria para reafirmá-la, com mais rigor, em uma obra absolutamente

original e única. Ao mesmo tempo em que Sganzerla bebe nas matrizes da narrativa do cinema moderno europeu e norte-americano, ele rompe com todas elas para reinventar uma nova estética, autenticamente brasileira.

Como foi visto no primeiro capítulo desta pesquisa, a linguagem cinematográfica foi construída e se consolidou ao longo do exercício de seus realizadores. O cinema nasceu como uma atração de feira, para se afirmar, mais tarde, como obra de arte. Essa evolução estética só foi possível por meio das experiências lingüísticas dos realizadores, somadas ao trabalho de críticos e teóricos, representados, principalmente, por cineastas ávidos por entender, afirmar e sofisticar aquela linguagem.

Rogério Sganzerla pertenceu a uma geração que aprendeu a filmar pela prática de uma cinefilia incessante, quando os cineclubes eram responsáveis pelo surgimento de toda uma geração de diretores, não só no Brasil, mas, também de forma profícua, na Europa, principalmente na França, onde jovens diretores tiveram o cinema clássico como escola, para, a partir dele, romper com os cânones estabelecidos por aquela narrativa e reinventar novas formas de expressão cinematográfica.

O cinema é uma arte jovem que, diferentemente das outras, nasceu popular, assumindo para si, somente por volta dos anos de 1960, uma aura intelectual, consolidando-se como uma arte que se permite a ambigüidade de ser hermética e erudita e, ao mesmo tempo, burlesca e popular. Essa possibilidade de transcender limites sociais e intelectuais fez do cinema um veículo de idéias em potencial, e é essa vertente conceitual que atraiu centenas de realizadores geniais, que encontraram ali um meio de expressão pleno. Desde o seu nascimento, o cinema acompanhou de perto as evoluções

e revoluções sociais e, no Brasil, na década de 1960, as telas se tornaram painéis de idéias incendiárias.

No segundo e terceiro capítulos desta pesquisa, pôde-se observar como o Brasil das décadas de 20 e 60 passeia pelos fotogramas de *O bandido* – no caso da década de 20, não um Brasil histórico, mas estético, o Brasil enquadrado pelas lentes modernistas de Oswald de Andrade, referência definitiva da obra de Sganzerla.

A presença oswaldiana em *O bandido* é evidente: trechos completos da obra de Oswald de Andrade foram recriados no filme. A ironia, como uma forma de se questionar a mordação estética e política da esquerda, foi uma inspiração que o diretor foi buscar nos mestres modernistas, para transformá-la em uma das preciosidades lingüísticas do longa. Essa inspiração se resolve de forma genial na solução estética que o filme propõe. A narrativa soma uma locução radiofônica a outros elementos da mídia característica do final da década de 1960, como os cine-jornais e a imprensa, fazendo de *O bandido* um importante registro documental do seu tempo, não com o intuito de ser realista, mas na tentativa de, ironicamente, questionar a forma sensacionalista e velada como a imprensa reagia à censura.

Com esses subterfúgios, Sganzerla cria um jogo em que realidade e ficção percorrem a mesma trilha. O próprio argumento do filme já anunciava essa opção; o fato de o roteiro ter sido inspirado em um personagem real, que foi reinventado pelo diretor, já antecipa essa ambigüidade que o filme carregaria, denunciando um universo em desconstrução, onde “o que está errado é o que está certo”.

O bandido traduziu a irreverência da literatura de Oswald de Andrade, a arte sensorial de Hélio Oiticica e o caldeirão cultural pós-Tropicália, em um grande painel cultural, regido pela linguagem cinematográfica. Além dessas referências, há a

declarada admiração pelo gênero cinematográfico desprezado por gerações e gerações de intelectuais, a chanchada. Sganzerla inspirou-se no humor e na ironia da Atlântida, para criar um discurso certeiro contra a repressão intelectual e política daquela época.

O filme dialoga plenamente com elementos emblemáticos da cultura experimental brasileira, mas, com uma naturalidade que permitiu que essa sofisticação tivesse alcance popular, fazendo de *O bandido* um dos filmes mais assistidos do seu tempo. A idéia de “biscoito fino”, inventada por Oswald de Andrade, teve, em *O bandido*, um dos seus exemplares mais bem sucedidos. Essa busca pela comunicação com o público era fundamental naquele momento em que, no Brasil, a intelectualidade pensava o cinema como um instrumento revolucionário.

Apesar de impregnado por elementos pertinentes àquele momento em que foi produzido, o emblemático ano de 1968, *O bandido* é absolutamente atemporal, uma vez que o retrato que o filme pinta de uma grande cidade em decadência, atormentada por personagens boçais, políticos corruptos, uma polícia ineficiente e outros personagens do submundo, ainda se sustenta sobre esses pilares, na contemporaneidade. Essa atemporalidade e frescor do filme registram-se também no terreno estético; as soluções lingüísticas de *O bandido* são ainda uma referência narrativa absolutamente original nos dias de hoje, quando o cinema brasileiro se restringe, na maioria das vezes, a uma diálogo pragmático com a linguagem.

O terceiro capítulo desta pesquisa aprofunda as questões históricas que fizeram da transição dos anos de 1960 para os 70, um tempo determinante para a cultura e a estética mundiais, iniciando-se, ali, uma revolução comportamental em todo o planeta. No Brasil, a dicotomia entre a arte experimental e a arte engajada traçou os rumos da produção cultural do país. Apesar de datado, o conflito entre as idéias doutrinárias do

Cinema Novo, e as libertárias, da vanguarda, é absolutamente significativo para que se entenda a força narrativa de *O bandido*. O filme foi um marco da ruptura entre aquela estética criada pelo Cinema Novo e um novíssimo cinema que começava a surgir. Essa substituição de emblemas – que transitam da fome para o lixo – não foi apenas uma revolução estética. O discurso político implantado por *O bandido* era também vigoroso e genial, e pôde, através da ironia, falar mais alto ao público do que as idéias alegóricas e herméticas propostas pelo Cinema Novo, no final da década de 1960.

O filme é também um grande painel da vanguarda brasileira, naquele momento. Ele dialoga com a música tropicalista e com as artes plásticas, absorvendo o conceito de marginalidade proposto por artistas como Hélio Oiticica; com a literatura experimental de Torquato Neto, com o conceito de *kitsch* que dessacralizava a arte, através de criações geniais disseminadas pela *Pop Art*. Enfim, *O bandido* pode ser visto também como um grande caleidoscópio da atmosfera criativa que fez daquele período, que marcou a passagem entre as décadas de 60 e 70, um dos mais férteis da cultura brasileira.

O último capítulo deste trabalho buscou identificar todas essas influências, buscando perceber como elas se fundem em um roteiro riquíssimo. Apesar de parecer ter sido construído livremente, *O bandido* foi filmado a partir de um roteiro decupado detalhadamente, com os diálogos impressos, literalmente, como estão no filme. Apenas a banda sonora do longa-metragem foi recriada na montagem. Cada referência do filme, cada diálogo, cada plano foi pensado minuciosamente pelo seu diretor.

Esse capítulo dedicou-se ao estudo narrativo de *O bandido*, na tentativa de identificar o que o filme representa para a linguagem cinematográfica. Ali estão “impressos” conceitos elaborados por Sganzerla, as teorias formuladas nos anos em que

se dedicou à crítica e à pesquisa. Alguns desses conceitos preconizam, esteticamente, o que o audiovisual seria décadas depois: a proximidade quase híbrida entre ficção e documentário, e a procura do cinema independente pela simplicidade estética e barateamento dos custos de produção – com equipes pequenas, iluminação natural, câmera na mão, enfim, o que Sganzerla previa e aplicou em seu primeiro longa-metragem – seria modelo para toda uma produção que arrebatava o público em cinematografias de todo o mundo no século XXI.

Esse capítulo final também identifica a presença de duas referências cinematográficas essenciais para *O bandido*: Orson Welles e Jean-Luc Godard.

Orson Welles representou, para o cinema mundial, uma revolução estética, com *Cidadão Kane*. Pode-se dizer que há o cinema antes e depois de *Kane*. O diretor aplicou, no filme, movimentos de câmera e outros elementos lingüísticos que imprimiram as tintas da modernidade no cinema. A forma como Welles retratou a decadência da sociedade burguesa norte-americana, somada à crítica ao poder inescrupuloso das grandes esfinges do século XX, como a mídia, significou uma guinada estética para a história do cinema. *Cidadão Kane* é um filme completo, dono de uma narrativa sofisticada, que conseguia transgredir a narrativa clássica e, ao mesmo tempo, usar o que ela herdou de melhor do seu mentor, D. W. Griffith.

Jean-Luc Godard também representa um divisor de águas para a história do cinema; a quebra definitiva e “despudorada” da linearidade, a sofisticação intelectual, a rebeldia estética e a liberdade plena do diretor conquistaram toda a geração de jovens realizadores que sucederam os primeiros sopros da *Nouvelle Vague*. Os dois diretores mereceram homenagens explícitas em *O bandido*, com claras e assumidas referências a momentos indelévels da cinematografia de ambos.

De certa forma, o quarto capítulo sintetiza a idéia central deste trabalho: a investigação da aplicação teórica dos conceitos do artista Rogério Sganzerla em um filme que se eterniza como o mais emblemático de sua trajetória. O cineasta conseguiu, “antropofagicamente”, absorver e transformar não só o referencial estético que construíra para si, mas o espírito libertário de um cinema que se permitia todas as possibilidades de linguagem.

Rogério Sganzerla experimentou, em seu primeiro longa-metragem, fotograma a fotograma, quadros, seqüências e movimentos de câmera que ele aprendeu a amar nos mais de vinte anos dedicados à crítica de cinema.

Para ele, o cinema era a observação da vida em pulsação. Quando flerta com o documentário, é esta nuance que ele persegue, a da realidade em seu momento, a verdade a vinte e quatro quadros por segundo, como definiu Godard, não a verdade de uma realidade construída pela intelectualidade, mas a do instante em vibração, inalcançável por outra arte que não seja o cinema. Talvez, por isso, o diretor, que foi tão fértil no terreno literário, tenha optado pelo audiovisual como a linguagem mais vigorosa para expressar a sua reflexão sobre um mundo sem limites. Para Sganzerla, o cinema é, antes de tudo, um elemento perturbador, transformador da ordem, catalisador da vida.

“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

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995.

ANGÉLICA, Joana. Bressane lança *Tabu* e avisa: é burrice fazer cinema para o público. *O Globo*. Rio de Janeiro, 07, mar. 1983.

APOLINÁRIO, Sônia. Caetano volta a filmar como ator e diz que é canastrão. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24, abr. 1989.

APOLINÁRIO, Sônia. *Os Sermões* será lançado este ano na TV. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 08, out. 1989.

APOLINÁRIO, Sônia. Bressane filma encontro de Isadora e Oswald. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 06, fev. 1991.

ARAÚJO, Inácio. Brasil do Bandido é atual. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01, dez, 1993.

ARAÚJO, Inácio. Bressane leva espectador ao inferno *dark*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27, abr. 1993.

ARAÚJO, Inácio. Manchete propõe grande noite. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 04, set. 1993.

AUGUSTO, Sérgio. *O bandido da luz vermelha* chega à Globo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo. 01, ago. 1990.

AUGUSTO, Sérgio. Precursor do Cinema Novo. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 23, jan. 1987.

AUGUSTO, Sérgio. A verdade sobre Orson Welles. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, [s/d].

AUGUSTO, Sérgio. O gênio da raça e o estalo de Vieira. *Folha de S. Paulo*. São Paulo. 28, ago. 1983.

AUGUSTO, Sérgio. *Brás Cubas* será personagem de Bressane. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 06, fev. 1985.

AUGUSTO, Sérgio. Três glórias tropicais se cruzam na Manchete. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 04, fev. 1991. p. E-5.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1994.

AVELLAR, José C. A máquina de sonhos. In: *Imagem e som, imagens em ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.20-24.

AVELLAR, José C. E o vento levou. *Filme Cultura*, n. 40, ago/out 1982. p 85-94.

AVELLAR, José C. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

AVELLAR, José C. *Brás Cubas*: Bressane em seu delírio mais luminoso. *Correio Braziliense*. Brasília/DF, 14, abr. 1986.

BERCHERUCCI, Bruna. Na tela, mais mortos que personagens. *Jornal da Tarde*, 28, jan. 1995.

BERNADET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*: Bressane e Sganzerla. São Paulo. Brasiliense: 1990.

BERNADET, Jean-Claude. *Trajatória crítica*. São Paulo: Polis, 1978.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro*: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNADET, Jean-Claude. Depoimento em CAPUZZO, Heitor (Org.). *O cinema segundo a crítica paulista*. São Paulo: Nova Stella, 1986. p. 33-40.

BERNADET, Jean-Claude. *Sermões* vai a TV antes de cinema. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 26, out. 1989. p. F-1.

BOAVENTURA, M. E. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BONALUME NETO, Ricardo. O novo signo e o velho enfoque. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27, mar. 1987. Folhetim n. 529. p. B 6-7.

BONVICINO, Régis. Leitura de poema em vídeo reúne Bressane e Haroldo de Campos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 19, set. 1988.

BORGES, Luiz Carlos R. Cinema marginal. In: *O cinema à margem*: 1960-1980. Campinas: Papyrus, 1983.

BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRESSANE, Júlio. *Experimentalismo no cinema*. Palestra proferida no Palácio das Artes. Belo Horizonte, 24, set. 1994.

BRESSANE, Júlio. Vassourinha, Ulisses na Record. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13, out. 1983. Folhetim n. 356. p. 12.

BRESSANE, Júlio. Deslimite: o lugar de *Limite* de Mário Peixoto na história do cinema segundo o cineasta de *Tabu*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13, maio, 1984, Folhetim n. 382.

BRESSANE, Júlio. Edgard Braga: macumba futurista?. In: BRAGA, Edgard. *Desbragada*. Organização de Régis Bonvicino. São Paulo: Max Limonard, 1984.

BRESSANE, Júlio. Da *persona* à personalidade: O percurso de José Lewgoy, de caráter modernista, levou-o do ator-alguém ao ator-ninguém, interpretação de si mesmo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01, jan. 1988.

BRESSANE, Júlio. A espera de cristal. *O Globo*. Rio de Janeiro, 01, jun. 1988.

BRESSANE, Júlio. De conversa em conversa: ser não. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01, dez. 1988.

BRESSANE, Júlio. Grande Sermão: Vieira. *O Globo*. Rio de Janeiro, 03, set. 1989.

BRESSANE, Júlio. Vieira, sermões e sua sombra. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 07, fev. 1993.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia e antropofagia*. São Paulo, Corty & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. Prefácio O vôo rasante de cinema. In: BERNADET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 15-17.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Bernardo. A bossa da boçalidade. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23, maio, 1987.

CASA NOVA, Vera. *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras – UFMG, 2002.

CHNAIDERMAN, Mirian. Filmes que olham. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 08, out. 1988.

COUTO, José Geraldo. Episódios de *Oswaldianas* são desiguais. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27, abr. 1992.

CURTI, Ilma E. de A. Santana. Cinema de interrogação e distanciamento. In: BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p.119-127.

DEL PICCHIA, Pedro; MURANO, Virgínia. *Glauber, o leão de Veneza*. São Paulo: Ed. Escrita. [s/d].

- FASSONI, Orlando. Cara a cara. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 28, set. 1968.
- FASSONI, Orlando. Nas telas, nossa música e nosso humor. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10, mar. 1983.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- FASSONI, Orlando. Na retaguarda da vanguarda. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 06, abr. 1979.
- FASSONI, Orlando. A transgressão do limite. *Revista Cine Olho*, n. 56, jun/ago 1979. p. 54-5.
- FASSONI, Orlando. História da infância nacional. *Folha de S. Paulo*, 30, mar. 1980.
- FASSONI, Orlando. Para diretor, adaptação altera qualidade poética. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16, out. 1988.
- FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark / Hélio Oiticica – Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.
- FRANCISCO, Severino. Ponto de luz na miséria da TV. *Jornal de Brasília*, 14, jul. 1991.
- GARRAMUNÕ, Florencia. La cultura como margen. *Revista de Cultura*, n.2, dez. 2002. p. 35-41.
- GONÇALVES FILHO, Antônio. Bressane junta *Macbeth* e *Moby Dick* em vídeo: *Galáxia Albina* é uma transfilmagem do livro de Haroldo de Campos com cenas de Welles e Huston. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 30, ago. 1991.
- GONÇALVES FILHO, Antônio. Folha exhibe “Nem tudo é verdade”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23, out. 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma*, da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Livraria José Olympio Editora, 1978.
- IGNÊS, Helena; DRUMOND, Mário (Org.) *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla – Fragmentos da obra literária*. Rio de Janeiro: Letradágua, 2005.
- LABAKI, Amir. *Oswaldianas* trai literatura e o cinema. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21, fev. 1992.
- MACIEL, Maria Esther. *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: FALE, 2004.
-

MAGALHÃES, Eduardo. A volta do monstro caraíba. *O Globo*. Rio de Janeiro, 04, out. 1989.

MAGALHÃES, Eduardo. O fascínio pelo proibido: Mostra Banco Nacional de Cinema faz retrospectiva das obras de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. *O Globo*. Rio de Janeiro, 09/09/1990.

MATOS, Olgária. Anjos de vida breve e solidão lunar. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01, dez. 1998. Ilustrada. p.E-5.

MENDES, David França. Guerra surda: ensaio de Jean-Claude Bernadet fracassa ao submeter dois cineastas criativos a rígidas hipóteses teóricas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02, mar. 1991. Suplemento Idéias/LIVROS. p. 3.

MIRANDA, Luiz F. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990. p.65-7.

NAGIB, Lúcia. Cinema Novo Brasileiro influenciou alemães. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 25, set. 1994, MAIS!.

NAGIB, Lúcia. Marginais selam autobiografia de Bernadet. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 16, mar. 1991. Letras. p. 6-5.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

OSORIO, Luiz Camillo. Como dispensar a atenção estética. *O Globo*. Rio de Janeiro, 21, set. /2005. Segundo Caderno.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

PEDROSO, João Carlos. Antes do vídeo clip. *O Globo*. Rio de Janeiro, 01, ago. 1990.

QUEVEDO, Silvia, Sganzerla quer filmar Guerra do Contestado. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 11, out. 1992.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973)*. A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1978.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955/1970). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Ed., 1987. p. 399-454.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Tabu: uma viagem antropofágica*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10, abr. 1983. Folhetim. n. 325. p. 10-11.

REIS, Ney. Imagem poética da fé. *Revista Domingo*, ano 4, n. 708. 26, out. 1989. p.8.

RENAN, Sheldon. *Uma introdução ao filme underground*. Rio de Janeiro: Ed. Lidador LTDA, 1967.

ROCHA, Glauber. *Revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Alhambra, 1981.

RODRIGUES, Antonio Medina. Anterior a qualquer interrogação. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10, abr. 1983. Folhetim, n. 325. p 11.

SACCOMANDI, Humberto. Bressane e Sganzerla têm retrospectiva no Rio. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17, set. 1990.

SACCOMANDI, Humberto. Bressane traduz Machado: *Brás Cubas* chega ao cinema em versão ousada e sem ranço de biblioteca. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14, set. 1987.

SACCOMANDI, Humberto. Esta dupla vale uma mostra: Bressane e Sganzerla falam sobre suas obras em retrospectiva na Mostra do Banco Nacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17, set. 1990.

SCHWARZ, R. *Que horas são?* Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1989.

SCHWARTZ, J. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp, 1995.

SENNA, Orlando. Tourada panamericana. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, mar. 1985.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SGANZERLA, Rogério; IGNES, Helena. Helena a mulher de todos e seu homem. *Paquim*. n. 33. Rio de Janeiro, 05, out. 1970.

SGANZERLA, Rogério. Renascimento cultural segundo São João Gilberto. *O Globo*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 13, ago. 1990.

SGANZERLA, Rogério. Crítico não entra no espírito do filme. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 03, out. 1990.

SGANZERLA, Rogério. Oswald na primeira pessoa do singular. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 11, jan. 1990.

SGANZERLA, Rogério. Embrafilme não é o carrasco da crise. *Jornal de Brasília*, 07, set. 1990. Caderno 2. p. 6.

SGANZERLA, Rogério. Tudo é verdade. *Ponta de Lança*. Belo Horizonte, abr. 1988.

SGANZERLA, Rogério. Parece mentira, mas é verdade... *O Globo*. Rio de Janeiro, 13, jun. 1992.

SGANZERLA, Rogério. Embrafilme, mãe ou madrasta? *O Globo*. Rio de Janeiro, 10, abr. 1990.

SGANZERLA, Rogério. No tempo dos filmes bons bonitos e baratos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 18, jun. 1990.

SGANZERLA, Rogério. Amazônia foi paraíso do tour de cinema. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 20, jun. 1991.

SGANZERLA, Rogério. As imagens sobre o poder. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23, jan. 1995.

SILVA, Beatriz Coelho da. O cavalheiro reis vai para as telas: o cineasta Júlio Bressane vai filmar a vida de Mário Reis, símbolo dos anos 30. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15, jun. 1988. Caderno 2. p. 10.

SOUZA, Ridávia de. As maluquices de Glauber na cabeça de Bressane. *Correio do Povo*. 23, mar. 1980.

STAM, Robert; XAVIER, Ismail. Brazilian Avant-Garde: Metacinema in the *Tristes tropiques*. *Milenium Film Journal*, New York, spring, 1980. p. 82-9.

STAM, Robert. On the margins: brasilian avant-garde cinema. In: JOHNSON, Randal; STAN, Roberts (ed.). *Brasilian Cinema*. East Brunswick: Associated University Presses, 1982. p. 306-27.

SUKMAN, Hugo. O adeus a Orson Welles. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24, mar. 1995.

WOLF, José. Por um cinema marginal. *Revista Vozes*: Petrópolis, jun/jul, 1970.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: XAVIER, Ismail et al. *O desafio do cinema - A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 7-46.

XAVIER, Ismail. Do metacinema ao pastiche industrial: o cacoete Pós. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 12, maio, 1985. Folhetim n. 434. p. 2-4.

XAVIER, Ismail. Cinema e tropicalismo. In: *Catálogo 20 anos da Tropicália*. São Paulo: SESC-SP, 1987. p. 66-9.

XAVIER, Ismail. *Memorial da formação científica e das atividades docentes e de pesquisa apresentado para o Concurso de Livre-Docência à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1989, 67 p.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicália e Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Outras fontes

A CONSPIRAÇÃO de Bressane e Haroldo. *Hoje em Dia*. Belo Horizonte, 11, fev. 1991.

Aletria – Revista de Estudos e Literatura. Belo Horizonte: Fale/Poslit, 2001.

ARTE Brasileira Contemporânea. *Caderno de textos*. Publicação FUNARTE, Rio de Janeiro, 1980.

Arte em Revista. Publicação do CEAC. Ago. 1973.

Arte em Revista. Publicação do CEAC. Out. 1984.

Catálogo da Mostra Banco Nacional de Cinema de 1990. Rio de Janeiro, 1990. p. 80-5.

Catálogo da Mostra Rogério Sganzerla – Cinema do Caos. Rio de Janeiro, 31 de outubro a 13 de novembro de 2005.

FALSAS imagens cifradas marcam *Isto é Noel*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27, out. 1991.

GOLBERY liberou a entrevista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09, ago. 1993.

O BANDIDO da luz vermelha passa hoje. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13, dez. 1987.

Revista USP, n. 4 a 7, 1989/1990.

SGANZERLA fala de *Nem tudo é verdade*. *Ponta de lança*, Belo Horizonte, abr. 1988.

TABU de Júlio Bressane: o encontro sonhado de Oswald de Andrade e Lamartine Babo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24, jun. 1982.

Tempo Social - *Revista de Sociologia da USP*, v. X, n. 2. 2. semestre/1989, USP.

UM MALDITO entra no circuito. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 09, out. 1986.

WELLES no Brasil. *Videopress*, Belo Horizonte, [s/d].

Entrevista com Júlio Bressane, 02, abr. 1995, em seu apartamento, no Leblon, Rio de Janeiro (RJ).

Entrevista com Júlio Bressane, set. 1998, no Usina Unibanco de Cinema, Belo Horizonte (MG).

Entrevista com Júlio Bressane, nov. 2003, no Hotel Nacional, Brasília (DF).

Entrevista com Rogério Sganzerla, out. 1998, no Hotel Nacional, Brasília (DF).

Entrevista com Rogério Sganzerla, nov. 2001, no Hotel Nacional, Brasília (DF).

Entrevista com Neville de Almeida, jan. 2006, Arpoador, Rio de Janeiro.

Entrevista com Ivan Cardoso, 01, abr. 1995, em seu flat, no Leblon, Rio de Janeiro, 01, abr. 1995.

Entrevista com Guará Rodrigues, 29, abr. 1995, no Usina Unibanco de Cinema, Belo Horizonte (MG).

Entrevista Ismail Xavier (via e-mail), mar. 2005.

ANEXO
Manifesto de Rogério Sganzerla
“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
