

As teorias de Rogério Sganzerla sobre o audiovisual

Rogério Sganzerla's theories on the audiovisual

Luiza Müller

Jornalista formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e integrante do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação. No coletivo, atuou na pesquisa "Teorias em Dispersão dos Cineastas Brasileiros" e, hoje, faz parte da equipe da pesquisa "Semiótica Crítica: por uma teoria das materialidades na comunicação".

Email: luizaemuller@gmail.com

Alexandre Rocha da Silva

Pesquisador do CNPq (bolsista produtividade) e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. Possui graduação em Comunicação Social (Jornalismo) pela UFRGS (1994), mestrado em Ciências da Comunicação pela UNISINOS (1999), doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2003), doutorado-sanduíche em Sémiotique – Centre d'Étude de La Vie Politique Française (2002) e realizou pós-doutorado na Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (2005-6).

E-mail: arsocha@gmail.com

Submetido em: 21/03/2016

Aceito em: 25/04/2017

PERSPECTIVA

RESUMO

As reflexões teóricas de Rogério Sganzerla sobre o audiovisual não estão organizadas de forma sistemática; elas encontram-se dispersas tanto em sua obra cinematográfica quanto em seus escritos. Este artigo analisa a concepção de cinema ideal de Rogério Sganzerla – “um cinema péssimo e livre, paleolítico e atonal, panfletário e revisionário”, de acordo com o diretor. (Sganzerla, 2004, s/p) – e, a partir dele, sistematiza algumas de suas reflexões acerca do audiovisual. Tal estudo é feito considerando sua produção inserida no Cinema Marginal (o cinema adequado ao Brasil da Ditadura Militar, segundo Sganzerla), além de textos, entrevistas dadas à imprensa e críticas de cinema feitas pelo cineasta no mesmo período. Neste recorte, o principal objeto analisado é a produção *O bandido da Luz Vermelha*, de 1968. Com este trabalho foi possível, também, reconhecer aspectos constitutivos do cinema de Sganzerla, dentre eles, a centralidade atribuída por ele à periferia (e suas diversas expressões) na imagem, na montagem e na caracterização dos personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; marginal; Sganzerla; periferia

ABSTRACT

The theoretical reflections of Rogério Sganzerla on audiovisual are not organized systematically; they are dispersed both in his film work and in his writings. This article analyzes Rogério Sganzerla's idea of ideal film – “a bad and free, paleolithic and atonal, pamphleteer and renovative cinema, according to the director” (Sganzerla, 2004, s/p) – and, from it, systematizes some of his reflections about the audiovisual. This study is done considering his production inserted in the Marginal Cinema (the suitable films to Brazil's military dictatorship, according to Sganzerla), as well as texts, interviews given to the press and critics made by the filmmaker during this same period. In this cut, the main object being analyzed is the production *O Bandido da Luz Vermelha*, from 1968. With this work was also possible to recognize the constituent aspects of Sganzerla's cinema, among them, the centrality attributed by him to the periphery (and its several expressions) in the image, film editing and characterization of the characters.

KEYWORDS: Digital communication; filter bubble; digital surveillance.

Introdução

Ao explicar como gostaria que os críticos de cinema falassem do seu filme, Sganzerla declara: “Se tivesse que definir falaria de um cinema péssimo e livre, paleolítico e atonal, panfletário e revisionário - que o Brasil atualmente merece” (Sganzerla, 2004, s/p). A proposta deste artigo é, justamente, desenvolver esta ideia explicitada pelo diretor e, a partir dela, formalizar os aspectos teóricos da linguagem cinematográfica de Rogério Sganzerla, assim como seus principais elementos estéticos, através da sua concepção de cinema ideal – a produção adequada para o Brasil dos anos de chumbo. As reflexões teóricas de Rogério Sganzerla sobre o audiovisual não estão formalizadas em nenhum manifesto ou texto produzido pelo cineasta, mas sim dispersas em sua obra, que compreende a produção audiovisual, críticas de cinema, textos e declarações dadas à imprensa. O período analisado compreende o tempo em que o diretor integrou o grupo de profissionais que compunham o Cinema Marginal.¹

Inserido no contexto político e social da Ditadura Militar (1964-85), o Cinema Marginal foi um movimento caracterizado pela unidade estética de seus filmes. Um dos centros de produção era a Boca do Lixo, localizada no centro da capital paulista. Rogério Sganzerla utilizou a localidade como set de filmagem e como fonte de inspiração. No filme *O bandido da luz vermelha* (Sganzerla, 1968), que neste estudo é objeto de análise, a Boca é utilizada como a representação do Terceiro Mundo nos moldes do pensamento do cineasta – é a verdade da sociedade brasileira.

Para Sganzerla, a situação política e social do país impunha um novo tratamento à produção cinematográfica. Seriam necessários novos conteúdos para as novas formas, ou seja, novas formas de representação da realidade a serem abrigadas pelo cinema moderno. Porém, não bastava criar uma nova estética – um “cinema novo” – era preciso “ser anti-estético para ser ético” (Sganzerla apud Viany, 2004, s/p). Ou seja, o Cinema Marginal de Rogério Sganzerla, inserido na fase do “cinema moderno” concebido posteriormente por Gilles Deleuze (1990) – tal período não é uma ruptura claramente demarcada pelo autor, mas pode ser identificada, principalmente, no neorealismo italiano –, tinha como proposta fugir dos esquemas lineares da narrativa tradicional e da lógica do senso comum², avançando em direção a representações da realidade do subdesenvolvimento expressas sem pudor e sem beleza. Além disso,

1 Embora Jairo Ferreira, em sua obra *Cinema de Invenção* (2000), tenha proposto a denominação Cinema de Invenção, mantivemos a denominação tradicionalmente reconhecida – Cinema Marginal – por entender a potência positiva da marginalidade que caracteriza o cinema de Rogério Sganzerla.

2 Segundo Gilles Deleuze (1990), o senso comum caracteriza-se como a designação de identidades fixas.

tal característica era fomentada pela própria repressão da Ditadura Militar, que bloqueava o manifesto político de esquerda utilizado pelos cineastas até então, sem deixar outra opção além da metáfora e da ironia (utilizada em sua máxima potência pelos marginais).

Para Rogério Sganzerla, os cineastas estavam “viciados pela nouvelle vague e seus famosos macetes; aquilo que todo mundo chama de mise-en-scène” (Sganzerla apud Viany, 2004, s/p.) Entretanto, a representação da realidade do Terceiro Mundo proposta pelo diretor demandava a utilização de determinados processos (anti) estéticos, colocados em oposição a esse cinema então incompatível, segundo o diretor, com a realidade brasileira.

O distanciamento e as teorias brechtianas, aplicados ao cinema, são coisas do passado. Hoje, não se pode pensar em aplicá-los a nossos filmes. O cinema brasileiro é um processo naturalmente cruel: Godard e Rosi precisam ser destruídos urgentemente. É o novo Cinema Novo quem pede. (Sganzerla apud Viany, 2004, s/p).

O primeiro dos processos propostos pelo cineasta é a ironia, que condiciona todos os demais elementos e dá o tom das produções de Sganzerla. Além desta, listam-se a fragmentação da narrativa, o alto caráter fantasioso das produções, a característica violenta e panfletária do discurso e das imagens (que se apresentam mal cortadas e enquadradas) e a antropofagia marginal. Esta última compõe-se nos moldes do movimento antropofágico dos anos 1920 em seus aspectos de absorção e resignificação da cultura alheia. Assim, Rogério Sganzerla “comia” a trilha sonora de Glauber Rocha, cenas inteiras de Godard, a linguagem hollywoodiana, ironizando, realocando e reinventando todos estes elementos – revisitando velhos conceitos para criar novos. A partir do reconhecimento destes procedimentos, é possível iniciar a formalização das reflexões teóricas do diretor sobre o audiovisual, que se encontram no processo de centralização da periferia.

O Cinema Marginal

O Cinema Marginal, em seu período de vida mais notável (1968-73), conforme Fernão Ramos(1987), esteve inserido no contexto da Ditadura Militar brasileira. Tal condição política era desfavorável às produções marginais, bem como qualquer atitude mais ousada assumida em termos públicos. A opressão e a censura fizeram com que o Cinema Marginal acabasse por cair em quase total

esquecimento. Ademais, as projeções isoladas caracterizaram-se como praticamente a única forma de difusão, e para um público logicamente restrito (Ramos, 1987).

O ambiente político não favorecia a liberdade de criação artística, todavia, foi exatamente este o combustível da estética criada pelo movimento marginal. Ou seja, em uma época em que o discurso político de esquerda (muito utilizado pelo Cinema Novo até então) era abafado pela opressão, era também momento de fazer uso da ironia em sua máxima potência. “Os filmes têm que ser políticos, mas podem sê-lo de outras maneiras, não somente como Rocha e Saraceni. Não se pode nem tentar imitá-los. É preciso que a turminha de hoje, mais nova, abra os olhos e enverede por outras saídas” (Sganzerla apud Viany, 2004, s/p).

A ironia se expressava através de diversos artifícios estéticos – que serão melhor trabalhados ao longo deste artigo. Além disso, a negação da composição do cinema tradicional mercadológico também era uma forma de ressignificar a realidade. O cinema tradicional é, para Rogério Sganzerla, o que tem como pretensão ser ideal e absoluto. Para o cineasta, o tipo de filme que compõe este segmento: “Constrói uma intriga, desenvolve-se até um clímax e finaliza-a dentro de rígidos princípios de narração e descrição. Não há dúvida, é um cinema construído, que alguns críticos chamam ‘arrumadinho’...” (Sganzerla, 2010, p.64).

Ao romper com esse modo de filmar, surge o cinema moderno. Neste, a câmera se individualiza e já não se situa em todos os lugares. Deste modo, não há a idealização da realidade, mas uma tentativa de integração a ela. Também se abandona o estúdio em prol da busca por exteriores. “Em primeiro lugar, o filme localiza-se diante da realidade, muito vasta e profícua para ser abstrata e composta em doses, ou seja, obedecendo a uma estrutura cartesiana” (Sganzerla, 2010, p.64).

Para Gilles Deleuze (1990), o que distingue esses dois tipos de imagem, descritas acima por Sganzerla, é a relação de ambas com o tempo. A imagem-movimento, que caracteriza o cinema tradicional, dá uma representação indireta do tempo, mostrando-o através do movimento, com o intuito de indicar seu curso empírico. Já a imagem-tempo (do cinema moderno), apresenta o tempo diretamente, livre do movimento. E é no âmbito do cinema moderno que Sganzerla irá desenvolver sua obra.

Em entrevista, o cineasta declarou: “Discordo de um cinema brasileiro estritamente crítico, realista (no sentido tradicional) e objetivo (...). Nossa realidade não admite cinismo nem constatação seca dos

fatos” (Sganzerla apud Viany, 2004, s/p). Ou seja, através da ironia, as sobras de uma realidade dominada pelo Primeiro Mundo são absorvidas e ressignificadas pelo Cinema Marginal, para assim, significar o Terceiro Mundo. Além disso, segundo o cineasta, um cinema realista e objetivo também já não serviria para a situação do país nos anos 1970. Era necessário ir além, aos extremos da narrativa, em direção à ficção de caráter fantasioso.

Novos conteúdos para novas formas

O Cinema Marginal propunha uma reformulação na produção cinematográfica brasileira – novos conteúdos para novas formas. A exemplo do poeta Vladimir Maiakovski (1893 – 1930), que sustentava a não existência de conteúdo revolucionário sem forma revolucionária, para Rogério Sganzerla o cinema deveria ser “imoral na forma, para ganhar consistência nas ideias” (Sganzerla apud Viany, 2004, s/p). Ou seja, diante da condição política opressora, as obras deveriam ser antiestéticas, fugir às convenções e fórmulas do cinema mercadológico tradicional, para assim, serem éticas, a partir do momento que retratam a realidade sem pudor e sem beleza.

A proposta do cinema underground³ era, então, não mais se ater a parâmetros da representação clássica, deixar de lado os esquemas do cinema tradicional e avançar em direção a novas formas de narrativa que excluíssem a lógica do senso comum, o belo e o bem filmado. Estes eram os novos formatos, únicos que permitiriam conter os novos conteúdos, ou seja, a realidade do subdesenvolvimento segundo os seguidores do movimento marginal.

Explicando como gostaria que seu cinema fosse avaliado e criticado, Sganzerla acaba por definir as ambições do Cinema Marginal:

3 Expressão criada por Glauber Rocha a partir da expressão inglesa underground, para ironizar a produção dos cineastas do Cinema Marginal

É preciso (...) dizer que com este filme [O bandido da luz vermelha] o cinema moderno finalmente chega ao Brasil; que eu me recuso a fazer literatura na tela; que enfim surge um filme brasileiro ligado a Hawks e Godard e não a Visconti e Fellini (isto é fundamental). Reparem as inovações da banda sonora. Necessário dizer, também, que alguns poucos estamos por dentro, ao contrário dos deslumbramentos provincianos do cinema novo rico. Se tivesse que definir falaria de um cinema péssimo e livre, paleolítico e atonal, panfletário e revisionário - que o Brasil atualmente merece. Repito isso tudo simplesmente porque não agüento mais o que vem sendo feito pelo cinema novo. Falo como espectador comum, agredido pela burrice institucionalizada (Sganzerla, 2004, s/p).

Sganzerla aqui define o filme adequado para o Brasil do fim dos anos 60. Uma produção “péssima e livre, paleolítica e atonal, panfletária e revisionária” (Sganzerla, 2004, s/p). Através do reconhecimento destas características em sua produção audiovisual, esses termos utilizados pelo cineasta serão investigados e, por meio deles, identificar-se-ão elementos constitutivos de sua obra e, conseqüentemente, suas reflexões teóricas a respeito da produção audiovisual.

Cinema péssimo e livre

O cinema péssimo caracterizado por Sganzerla foi o cinema sem pudor, de cenas que declaravam seu pertencimento ao “universo do ‘baixo’” (Ramos, 1987, p.16), presente não apenas na caracterização dos personagens, mas também na própria existência da imagem, que prima pelo feio, pelo mal cortado e pelo detalhamento do abjeto. Obviamente, o aspecto péssimo não se referia à qualidade das produções, mas sim à ironia e ao tratamento dado aos elementos que as constituíam. Também, na concepção de Sganzerla, essas produções seriam livres, desprendidas de qualquer autoridade, controle e interferência de ordem institucional. No Cinema Marginal, o pensamento seria irrestrito e desvinculado de obrigações legais ou morais.

Não tive pudor nenhum em realizar esse ou aquele plano inclinado, tal diálogo ou situação cafajeste. Fiz questão, inclusive, de filmar como habitualmente não se deve filmar, isto é, utilizando angulações preciosistas e de mau gosto, alterando a altura da câmera, cortando displicentemente, não enquadrando direitinho, sendo acadêmico quando me interessava (Sganzerla, 2004, s/p).

A estilização do universo marginal se dá, da mesma maneira, na presença e valoração de elementos

kitsch: “O ‘cafona’ é a reelaboração, que aparece como excessivamente marcada, de determinados padrões de beleza ou procedimentos estéticos. A estilização é aí direcionada no sentido do destoante, do exagero, e confrontada – com conceitos da ‘forma bela,’ tidos como tal socialmente” (Ramos, 1987, p.131). Assim, os filmes são livres, isentos da ética e moral tradicionais, destruindo, dessa maneira, conceitos relativos ao que seria “proibido”.

As personagens marginais, por sua vez, qualificam-se como figuras de expressão política a partir do momento que demonstram sua fraqueza diante da ordem, indecisas e frustradas em sua ideologia (ou sem ideologia nenhuma), representam o sintoma de uma realidade. Assim, Sganzerla caracteriza o protagonista de sua obra mais conhecida: “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 suas energias vitais” (Sganzerla, 2004, s/p B).

A crítica do movimento encontra-se justamente na sua busca pela verdade, pela realidade do subdesenvolvimento. O abjeto e a letargia de uma burguesia conformada seriam sintomas desta realidade. Fernão Ramos explica que: “as cenas se alongam, a intensidade dramática atinge seu ápice, a narrativa toma todo o tempo necessário para que esta imagem seja significada. O nojo, o asco, a imundice, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo ‘baixo’ compõe a diegese típica da narrativa marginal” (Ramos, 1987, p.16).

Dentre as imagens recorrentes nos filmes, é possível destacar algumas que se mostram importantes em sua significação. A primeira seria o berro: “Longos e exasperados, costumam interromper o desenvolvimento linear da narrativa para serem significados detidamente” (Ramos, 1987, p.120). O berro é sintoma do horror, não somente do medo, do que ameaça a integridade física do indivíduo (da tortura), mas do terror que o “eu” provoca, agora caracterizado por elementos degradantes e abjetos. Fernão Ramos ainda explica que:

A representação do abjeto traz consigo uma presença inevitável que sua concretização enquanto imagem provoca: o horror. Não o horror moralista em face da existência do que a boa ética condena, mas um horror mais profundo, advindo das profundezas da alma humana (...). O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo, seu lado de terror, é um dos elementos do Cinema Marginal (Ramos, 1987, p.119).

A representação aversiva do vômito e do sangue também encontra-se retratada em diversas obras. Em *Sem Essa Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), por exemplo, Helena Ignez protagoniza uma cena

de vômito convulsivo no parapeito da janela de um salão de danças eróticas, durante longa sequência. Em *A família do barulho* (Júlio Bressane, 1970), a mesma atriz olha firmemente e em silêncio para o espectador durante longo plano sequencial. Em seguida, abre levemente a boca deixando escorrer pelo queixo um feixe de sangue.

Essa representação do feio, do despudorado, estende-se a cenas que retratam o erotismo e o sexo, caracterizados pela violência e o animalesco. Em *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969), encontram-se diversas sequências que elucidam tal característica. Logo na primeira cena, vislumbra-se o personagem “Doktor Plirtz”, interpretado por Jô Soares, abraçado a uma grande esfera que flutua na beira do mar. Plirtz agarra-se à imensa bola, lambendo-a frenética e repetidamente. Ao longo da intriga, também são inseridas cenas de um casal que sucessivamente se espanca e se beija, na beira de uma praia.

A liberdade preconizada por Sganzerla perpassa tanto a estética da imagem como a representação despudorada da realidade, mas também interfere em sua montagem. Esquemas lineares, e ordens lógicas e cartesianas são abandonados em favor de uma esquematização completamente fragmentada das cenas, isto é a atonalidade, nas palavras do cineasta (Sganzerla, 2004, s/p).

Cinema paleolítico e atonal

Sganzerla sentencia que os filmes ideais para o Brasil da Ditadura Militar deveriam ser atonais e paleolíticos. Aqui, a nomenclatura musical é usada de maneira livre pelo cineasta, que a aplica aos moldes do cinema para caracterizar sua rejeição à narrativa linear e ordenada. Essa montagem atonal refere-se ao uso da fragmentação da narrativa como principal elemento de construção de uma diegese que prima pela intensidade dramática e fantasiosa elevada a graus extremos. Da mesma maneira, Sganzerla resgata o termo paleolítico, que originalmente se refere ao período histórico no qual os homens das cavernas passam a utilizar utensílios feitos de pedra pela primeira vez, porém, ainda de maneira rudimentar. O termo, enquanto alegoria, aponta tanto à característica experimental do Cinema Marginal, como também se refere a seus personagens caricaturais pertencentes ao universo do gênero: rudimentares e toscos, pois intencionalmente sem profundidade. Portanto, ambos os termos – atonal e paleolítico

– fazem referência tanto ao estilo de narrativa postulado por Rogério Sganzerla (fragmentado), como também a sua característica do absurdo fantasioso. Pois, como coloca Ismail Xavier (2006, p. 32): “Nos momentos em que é mais decisivamente experimental, o cinema Marginal é radical na ironia quando esvazia a própria ordem das narrativas (...)”.

Luiz Cláudio da Costa esclarece que “(...) o que marca o Cinema Marginal é esse querer disforme a um tal nível de radicalidade que forma e conteúdo tornam-se uma massa plástica indiferenciada, um ‘mundo-sem-limite’ tratado com ironia devido a sua própria sordidez e abjeção” (Costa, 2000, p.106). Como já foi abordado nesse artigo, os marginais propunham uma reformulação na produção cinematográfica. A ironia, o abjeto e a realidade despudorada compunham o conteúdo desse “mundo-sem-limite”, exposto por Luiz Cláudio da Costa (Ibidem, p.106), e que se insere nas novas formas – montagens atonais e paleolíticas que extrapolam as fronteiras do fazer sentido.

A fragmentação dispõe a história de maneira que as ações das personagens e suas motivações não necessariamente se sucedem ou obedecem a qualquer padrão de ordem cronológica. Ismail Xavier ressalta este artifício estético presente em *O bandido da luz vermelha*:

O estar lado a lado, o vir logo depois, não significam aqui ordem de sucessão no tempo: uma operação típica de desconcerto é aquela pela qual a montagem aproxima, alterna, imagens do bandido com aparências distintas (roupa, chapéu, presença ou ausência de bigode) em sucessões de planos que parecem fazer parte de um único fluxo de ações (Xavier, 1993, p.89).

A fragmentação dificulta qualquer tentativa do espectador de achar algum sentido explícito e óbvio na intriga, obrigando-o a desenvolver uma modalidade ativa de visualização, sem pretensões de formulação de uma “moral da história”. Sobre isso, Ismail Xavier constata:

A montagem vertical e a fragmentação das cenas criam, ao longo do filme, um jogo de realidade e aparência que subverte constantemente 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 (Xavier, 1993, p.80).

A fragmentação permite o uso da intertextualidade, que são as citações referidas por Xavier.

Em meio aos sucessivos cortes e à montagem atonal, elementos do cinema admirado pelos Marginais, assim como o rejeitado, surgem ressignificados em um tempo sincrônico. Essa é a antropofagia udigrudi, “comendo” a “boa” e “má” cinematografia para produzir os filmes que o Brasil merece – é o cinema revisionário preconizado pelo cineasta da Boca do Lixo.

Cinema panfletário e revisionário

Sganzerla sugeria um cinema revisionário, ou seja, que revisita, de maneira irônica, velhos conceitos, retirando seu caráter sério e moral, de modo a significar algo novo. Tal processo apresenta-se como a absorção de aspectos de outras obras, sendo elas do cinema mercadológico hollywoodiano ou do Cinema Novo brasileiro (assim como de outras expressões artísticas como a literatura, por exemplo), caracterizando, assim, o cinema concebido como intertextualidade. Já no cinema panfletário, o discurso é violento, tanto nas imagens, quanto nas palavras.

O Cinema Marginal ressignificava a trilha sonora, a fotografia, os personagens e até mesmo cenas inteiras de outras produções. Tal caráter “vampiresco” se dá nos moldes do Movimento Antropofágico da década de 1920, no que diz respeito à deglutição dos aspectos da cultura alheia, reelaborando-a com autonomia.

A referência à antropofagia é clara em *O bandido da luz vermelha*. Ismail Xavier (1993) pontua que a descrição do bandido feita pela narração do filme é extraída do prefácio ao livro *Serafim Ponte Grande*, de 1933, em que Oswald de Andrade descreve criticamente Serafim. No filme, ouvimos: “(...) o brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo, o grande pi-ca-re-ta, oportunista e revoltoso, casado na polícia, dançarino boçal, ex-turista sexual. Como solução, o nudismo transatlântico”. Do texto original, apenas a palavra “fanchono” é substituída por “picareta”, “sexual” movida para junto de turista e “dançarino” é adjetivada com a palavra “boçal”.

Rogério Sganzerla, encarnando esse posicionamento marginal, engloba intersemioticamente o cinema americano, além de Glauber Rocha e Godard em uma mesma produção. Um primeiro exemplo é a representação do suicídio do Bandido da Luz Vermelha que, em meio ao lixo da periferia da cidade,

envolve seu pescoço em um emaranhado de fios elétricos, tal como a morte de Ferdinand em *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), que tira sua vida em uma bela colina de uma ilha do Mediterrâneo, com bananas de dinamite amarradas ao pescoço. Essa “estilização” parte sempre da existência de uma linguagem original, consagrada em seu conjunto de normas e procedimentos narrativos, na qual os cineastas vão buscar sua referência (Ramos,1987). Esta inspiração pode ser constatada na fala do cineasta da Boca do Lixo:

Fiz o Bandido da Luz Vermelha porque todos os cineastas que admiro fizeram filmes policiais, mas no meio do projeto percebi que não poderia parar, que tinha que incorporar outros estilos sem sair da poesia noturna do policial classe B, para procurar a verdade nos espaços externos do western, nos interiores pobres das chanchadas, na estilização do musical. Não tive pudor em fundir a 5ª sinfonia de Beethoven, com ‘Asa Branca’, de Luiz Gonzaga, e, em certos momentos sobrepor três ou quatro músicas. (Sganzerla apud Viany, 2004, s/p)

As vozes radiofônicas que narram *O bandido* surgem logo na primeira cena e adiantam ao espectador a ironia que dará o tom da obra. Neste caso, a intertextualidade ultrapassa o campo cinematográfico e absorve a linguagem de outra mídia. Obviamente, a ressignificação promovida pelo Cinema Marginal se aplica a essa linguagem que ganha entonação debochada. Os mencionados narradores, a certo momento da primeira sequência do filme, sentenciam: “Trata-se de um faroeste sobre o Terceiro Mundo” (*O Bandido da Luz Vermelha*, 1968) . O cenário deste faroeste, a Boca do Lixo, estrutura-se, então, como a representação do subdesenvolvimento, e as vozes dos locutores como uma paródia dos veículos de comunicação. Ismail Xavier ressalta que: “O som do ritual de candomblé vindo de ‘Terra em Transe’ é neste momento citado para dar ressonância à expressão ‘Terceiro Mundo’ e iniciar um diálogo mordaz com a obra de Glauber” (Xavier, 1993, p.73).

O diálogo mencionado por Xavier dá-se através de uma crítica ácida direcionada, principalmente, à representação do Terceiro Mundo construída por Glauber. Um exemplo é o personagem interpretado por Antônio Pitanga no filme *A mulher de todos* (Sganzerla, 1969). Sganzerla propôs ao ator dar vida a um playboy conservador e reacionário para que, através do contraste, pudessem ser criticados seus anteriores papeis de herói racial, como o pescador Firmino de Barravento (Glauber Rocha, 1962). Pois, para o cineasta: “Todos sabemos que a situação colonial do negro no Brasil é muito menos confortadora do que qualquer heroísmo oferece” (Sganzerla apud Viany, 2004, s/p B).

Sganzerla sentia-se “agredido pela burrice institucionalizada” (Idibem). Fernão Ramos (1987) explica que, historicamente, o Cinema Marginal surge quando o Cinema Novo de Glauber Rocha

abandona seu caráter mais questionador para partir à conquista de mercado. O que contextualiza a crítica por parte de Sganzerla.

A violência que permeia as imagens marginais, por sua vez, é sintomática do ambiente político e apresenta-se como característica do caráter panfletário mencionado por Rogério Sganzerla que explica, falando de *O bandido*:

Fiz um filme voluntariamente panfletário, poético, sensacionalista, selvagem, mal comportado, cinematográfico, sanguinário, pretensioso e revolucionário. Os personagens desse filme mágico e cafajeste são sublimes e boçais. Acima de tudo, a estupidez e a boçalidade são dados políticos, revelando as leis secretas do corpo explorado, desesperado, servil e subdesenvolvido (Sganzerla, 2004, s/p B).

Os personagens de *O bandido* expressam tipos: a vagabunda, o boçal, a bicha, a madame, o burguês, o pobre, etc. Esse aspecto fica notório na cena em que João Acácio (o bandido) aparece como motorista de um táxi que leva uma “bicha” falante, extravagante e afeminada que o passa, de maneira quase orgástica, a receita de um pudim. Segundo Ismail Xavier: “*O Bandido* atualiza o clichê e pode dispensar, de forma deliberada, a exposição de motivos capaz de dar relevo ao perfil das personagens, adensar suas relações. A função destas é cumprir um programa já configurado no tipo, na máscara exagerada (de Jane, de Lucho, do Alemão) (...)” (Xavier, 1993, p.85).

“Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro Mundo” (*O Bandido da Luz Vermelha*, 1968), sentencia o letreiro de abertura do filme, encerrando a proposta do Cinema Marginal: não representar o mundo pura e simplesmente transformando-o em película, mas ressignificá-lo ironicamente, exaltando despidoradamente as falhas, a feiúra, a abjeção, o horror, a tortura, a hipocrisia inerentes a uma realidade não exposta pelo cinema mercadológico.

Ironia e Avacalho

Além dos elementos listados pelo próprio Sganzerla na citação utilizada para conduzir esse estudo, a ironia e o avacalho apresentam-se como aspectos determinantes na obra do cineasta. Reconhecidos por meio da análise dos filmes aqui empreendida, ambos parecem dar o tom que condiciona os demais procedimentos estéticos.

A ironia é guiada pelo exagero, que se apropria da imagem construída do subdesenvolvimento pelo senso comum, avacalhando esta construção. O avacalho, por sua vez, qualifica-se como uma maneira de fugir às críticas elaboradas pela esquerda tradicional. Desta maneira, o Cinema Marginal utiliza um discurso que não pretende desenvolver soluções para os problemas advindos do subdesenvolvimento brasileiro. O objetivo é, ao contrário, explorá-los esteticamente, expondo cada nuance que os caracteriza, condição esta que pode ser elucidada através da fala do bandido: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba” (O Bandido da Luz Vermelha, 1968).

A ironia apresenta-se logo nas primeiras cenas de O Bandido: mantendo a trilha sonora ao som do candomblé, uma sucessão de planos descreve meninos e adolescentes pobres em meio ao lixo, batucando e exibindo armas de brinquedo, mirando e encenando atirar. Segundo Ismail Xavier, que analisa tal passagem do filme, “(...) a compor, com exagero deliberado, o clichê do menor abandonado na escola de bandidos dos espaços abertos da periferia” (Xavier, 1993, p.73).

O Cinema Marginal utiliza, da mesma maneira, o avacalho através do deslocamento de fatores tidos como nobres para um contexto que lhes são estranhos e os fazem perder a dignidade. Aqui, os traços da intervenção desconstrutiva⁴ de Jacques Derrida (2005) centralizam aspectos não hegemônicos através de um processo de inversão. É o que acontece com os narradores. As duas vozes radiofônicas que narram toda a história, assim como a voz do próprio “Bandido”, que conta sua vida de algum lugar indeterminado no tempo (futuro, presente ou passado?), invertem essa posição de figuras oniscientes para caracterizarem-se como contraditórios e não confiáveis. “A tônica dos deslizamentos e a proliferação de dados trazidos pelas vozes tornam o percurso do bandido apreensível em linhas gerais, mas difuso em suas motivações (...)” (Xavier, 1993, p.85). As informações apresentam-se contraditórias e, ademais, o que poderiam dizer de lógico, torna-se cômico, tanto pelo contexto, quanto pela entonação. Há nos filmes de Sganzerla a apropriação de valores que desmontam hierarquias: o lixo e a boçalidade são valorizados em detrimento da norma, do poder, do intelectual e do militante. “É o tom cafajeste oposto ao ‘bom mocismo’ do cinema pedagógico vinculado à cultura de esquerda, é a ironia endereçada ao Cinema Novo” (Ibidem, p.96).

Essa prática de inversões, na qual o tradicionalmente considerado bom e moral é rejeitado, define

4 Para Derrida, como expressa em sua obra *Pensar a Desconstrução* (2005), a desconstrução opera por inversão contínua de polos até a constituição de uma zona de indecidibilidade.

um processo de absorção do fracasso e da impotência por meio do avacalho de si mesmo e da situação política e social do Terceiro Mundo. Para Ismail Xavier, nas produções do Cinema Marginal: “O essencial é fazer um valor marginal exhibir uma postura exibicionista, recuperar a sua diferença parodiando sua condição subalterna, fazendo caricatura de uma identidade construída pelo Outro, fazendo-se cafona exatamente por ostentar uma estética” (Xavier, 1993, p.96). Convém lembrar que, neste mesmo período, o projeto de Derrida ganhava projeção internacional. Para o filósofo (Derrida, 2005), a desconstrução não era uma teoria, sequer um método, mas uma intervenção (estético-política) que consistia em colocar no centro da narrativa tudo aquilo que era periférico. Processo semelhante conduzia as produções do Cinema Marginal. Dando maior visibilidade aos aspectos não hegemônicos do cinema, os filmes udigrudis centralizavam o que até então era rejeitado ou relegado à periferia cinematográfica (assim como à periferia da sociedade brasileira): o lixo – expresso na violência, no abjeto e na boçalidade.

Considerações finais

O Cinema Marginal teve em Rogério Sganzerla um dos seus principais bastiões. Através dele, pode-se diagnosticar o efeito da repressão ditatorial sobre a figura do diretor de cinema. Contudo, o resultado não foram lamúrias ou ortodoxos discursos militantes, mas a ironia e o avacalho que expunham a realidade em suas nuances vergonhosas. Segundo Sganzerla, aquele era o momento de falar dos problemas inerentes à situação política e social brasileira, explorando-os esteticamente, de modo a abandonar a exigência de julgamentos moralistas. “Chegou a hora dos filmes sujos e poéticos, impuros e pretensiosos, das formas novas para novos conteúdos. De um cinema de linguagem que falasse da política ou de banditismo sem respeito estético, adotando inclusive (...) uma liberdade obscena” (Sganzerla apud Viany, 2004, s/p).

Em detrimento da velha estética, surgia a nova forma que, na concepção de Sganzerla, encaixava-se nos esquemas do cinema moderno, exemplificado na obra *O Bandido da Luz Vermelha*: “É preciso (...) dizer que com este filme [O bandido] o cinema moderno finalmente chega ao Brasil” (Sganzerla, 2004, s/p). O moderno caracteriza-se como o cinema da integração à realidade, da incorporação dos ambientes externos e reais à formulação da imagem de cinema. De acordo com Gilles Deleuze (1990),

é o cinema da imagem-tempo.

Já o novo conteúdo era sintomático do Brasil dos anos de chumbo: uma obra de alto caráter dramático e fantasioso, livre de comprometimentos militantes. Ou seja, um filme que reciclasse o que havia sido feito até então, antropofagicamente revisitando a “boa” e a “má” cinematografia nacional e estrangeira. Nas palavras de Rogério Sganzerla, “um cinema péssimo e livre, paleolítico e atonal, panfletário e revisionário” (Sganzerla, 2004, s/p). Historicamente relegados à periferia cinematográfica, tais elementos eram valorizados por Sganzerla e centralizados na sua filmografia. Sendo essa a proposta teórica do diretor: a valorização do periférico e de suas expressões cinematográficas.

Desta maneira, a proposta de Sganzerla assemelha-se à desconstrução de Jacques Derrida (2004). Enquanto para o filósofo, a intervenção estético-política consistia na centralização de todos os elementos que rotineiramente eram relegados à periferia da narrativa, o cineasta marginal praticava sua intervenção no âmbito cinematográfico.

Sganzerla promovia a centralização do lixo (e suas diversas expressões) na imagem, na montagem e na caracterização dos personagens. Ou seja, os elementos acima descritos, enumerados pelo cineasta, são a centralização de características historicamente periféricas, tanto cinematograficamente, quanto socialmente no Brasil. Pois, a abjeção do cinema paleolítico, a violência do panfletário, o “universo do baixo” (Ramos, 1987, p.16), do péssimo, a desvinculação de obrigações legais ou morais do livre, a descompensação do atonal e a ironia do revisionário apresentavam-se tanto na estética marginal, quanto na sociedade brasileira. Assim, o lixo e suas expressões não são apenas aspectos a serem representados por meio do cinema, mas devem ser seus elementos constitutivos. Para Sganzerla, a periferia é o centro, compondo não só o cinema, mas também a realidade do Terceiro Mundo.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald. Serafim Ponte Grande. São Paulo: Ariel, 1933.

COSTA, Luiz Cláudio da. Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro. Rio de Janeiro, Editora 7 letras, 2000.

DELEUZE, G. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DERRIDA, Jacques. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. Pensar a desconstrução. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2004.

SGANZERLA, Rogério. Aos senhores críticos. In: CONTRACAMPO. Edição 58, 2004. Online. Disponível <http://www.contracampo.com.br/58/art_dossiebandidoquestao.htm> Acesso em: 13/3/2016

SGANZERLA, Rogério apud VIANY, Alex. Sganzerla ataca e Bandido. In: CONTRACAMPO. Edição 58, 2004. Online. Disponível <<http://www.contracampo.com.br/58/sganzatacadebandido.htm>> Acesso em: 13/03/2016

SGANZERLA, Rogério. Depoimentos 1968. In: CONTRACAMPO. Edição 58, 2004. Online. Disponível <<http://www.contracampo.com.br/58/depoimentos.htm>> Acesso em: 13/03/2016 B

SGANZERLA, Rogério apud VIANY, Alex. O Incômodo Rogério Sganzerla. In: CONTRACAMPO. Edição 58, 2004. Online. Disponível <<http://www.contracampo.com.br/58/incomodosganz.htm>> Acesso em: 13/03/2016 B

RAMOS, Fernão. Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

SGANZERLA, Rogério. Edifício Rogério textos críticos 1 e 2. FAPEU UFSC, 2010.

XAVIER, Ismail. Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. Editora Brasiliense, 1993.

_____. Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2006.