

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

HUGO SILVEIRA DOS SANTOS

**NOÇÕES DE CINEMA MODERNO: TEORIA E PRÁTICA NA LINGUAGEM
CINEMATOGRAFICA DE ROGÉRIO SGANZERLA**

PORTO ALEGRE

2019

HUGO SILVEIRA DOS SANTOS

**NOÇÕES DE CINEMA MODERNO: TEORIA E PRÁTICA NA LINGUAGEM
CINEMATOGRAFICA DE ROGÉRIO SGANZERLA**

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Miriam de Souza Rossini
Co-orientador: Guilherme Fumeo Almeida

PORTO ALEGRE

2019

AGRADECIMENTOS

À professora Miriam de Souza Rossini, pela orientação cuidadosa deste trabalho, pelo apoio em vários momentos de minha formação, em especial pela inspiração em seguir estudos sobre cinema, me propiciando brechas nas durezas acadêmicas.

Ao co-orientador Guilherme Fumeo Almeida, pelo acolhimento e boas conversas sobre o cinema, por sua paciência, escuta e abertura para várias leituras do trabalho.

À Larissa, pelo carinho, pela presença e pelo apoio moral, me aguentando em muitos momentos difíceis.

RESUMO

O presente trabalho situa-se nos estudos do cinema, especialmente nas rupturas de linguagem no cinema marginal de Rogério Sganzerla. Analisa como o trabalho escrito do cineasta – textos críticos e teóricos – se faz presente em sua posterior obra fílmica. A base teórica está constituída por textos que discutem o desenvolvimento e as mudanças na linguagem fílmica, com recortes na transição entre o cinema clássico e o cinema moderno. A metodologia utilizada é a de análise fílmica, considerando especialmente cenas de dois longas-metragens do diretor: *O Bandido da Luz Vermelha* e *Sem Essa, Aranha*. Conceitos considerados essenciais, formulados por Sganzerla ainda na década de 60, foram selecionados para a análise: *herói fechado*, *câmera cínica*, *cinema do corpo*, *cinema da alma* e o *cinema corpo mais alma*. Além destes, alguns elementos que se relacionam a esses conceitos também fizeram parte da análise, como a metalinguagem, a colagem multirreferencial e o improviso dos atores. Estes conceitos analisados nas obras escolhidas expressam um cineasta-pensador que problematiza as estruturas narrativas do cinema, apostando no protagonismo dos atores e na potência da ação, desdobrada e constituída no plano visual, entre a liberdade narrativa e a mescla de elementos referenciais. Afirma-se assim, um cinema de rupturas dramáticas e dedicado a questionar o próprio fazer artístico no sentido de libertar a linguagem cinematográfica de suas ilusórias amarras.

PALAVRAS-CHAVE: Sganzerla; Cinema; Linguagem Fílmica; Cinema Moderno; Câmera Cínica

ABSTRACT

The present work is located in the cinema studies, especially in the language ruptures in the marginal cinema of Rogério Sganzerla. It analyzes how the filmmaker's written work - critical and theoretical texts - is present in his later film work. The theoretical basis is constituted by texts that discuss the development and changes in film language, with clippings in the transition between classical and modern cinema. The methodology used is film analysis, especially considering scenes from two of the director's feature films: *O Bandido da Luz Vermelha* and *Sem essa, Aranha*. Concepts considered essential, formulated by Sganzerla still in the 60's, were selected for the analysis: closed hero, cynical camera, body cinema, soul cinema and body plus soul cinema. Besides these, some elements related to these concepts were also part of the analysis, such as metalanguage, multi-referential collage and actors' improvisation. These concepts analyzed in the chosen works express a filmmaker-thinker who problematizes the narrative structures of cinema, betting on the protagonism of the actors and on the power of action, unfolded and constituted in the visual plane, between the narrative freedom and the mixture of referential elements. It is thus affirmed, a cinema of dramatic ruptures and dedicated to questioning the artistic making itself in the sense of freeing the cinematographic language from its illusory ties.

KEYWORDS: Sganzerla; Cinema; Film Language; Modern Cinema; Cynical Camera

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena de <i>Documentário</i>	17
Figura 2 – Pôster promocional de <i>O Bandido da Luz Vermelha</i>	18
Figura 3 – A Prostituta Janete Jane	20
Figura 4 – O Delegado Cabeção.....	20
Figura 5 – O Jornalista sensacionalista.....	20
Figura 6 – O Político J. B. da Silva	20
Figura 7 – Ângela Carne e Osso entre dois de seus amantes	22
Figura 8 – Doktor Plirtz e suas funcionárias	22
Figura 9 – Ângela morde um disco.	23
Figura 10 - Ângela encara a tela.....	23
Figura 11 – Ângela viaja para a Ilha dos Prazeres	23
Figuras 12 e 13 – Referências às histórias em quadrinhos	23
Figura 14, 15 e 16: Ângela Carne e Osso (Helena Ignês) interage com a câmera	24
Figura 17 – Aranha discursando.....	26
Figura 18 – Sônia Silk e Vidimar possuídos por entidades.....	27
Figura 19 – Vidimar canta na favela	27
Figura 20 (a – h)– <i>Em um pequeno teatro de revista em Assunção</i>	47
Figura 21 – Equipe do filme em frente ao espelho.....	49
Figura 22 (a-l) – Os quatro personagens descem o morro.....	50
Figura 23 – Letreiro luminoso: <i>Gênio ou uma besta</i>	53
Figura 24 – <i>O destino do homem</i>	53
Figura 25 – Letreiro luminoso	54
Figura 26 - Meninos no lixão	56
Figura 27 – <i>Quem foi?</i>	56
Figura 28 (a-d) – Meninos marginais	58
Figura 29 – Luz jogando tiro ao alvo	60
Figura 30 – Luz tenta o suicídio com a tinta a óleo.....	60
Figura 31 - Luz discursando	61
Figura 32 - Luz e Janete Jane	61
Figura 33 – Luz discursando para a câmera	62
Figura 34 – Luz e Janete no carro	62

Figura 35 – Luz e Janete no elevador	62
Figura 36 – Luz mergulha no mar	62
Figura 37 – Janete Jane descobre a identidade de Luz	65
Figura 38 - A vingança de Luz	65
Figura 39 (a-b) – Luz tocando violão	67
Figura 40 – Luz se desfaz de sua mala	67
Figura 41 – Luz se enrola em fios elétricos e morre	67
Figura 42 (a-n) - As trajetórias de Luz e delegado Cabeção se desenvolvem paralelamente e encontram-se no desfecho final	70
Figura 43 – Sequência final do filme com colagens de elementos variados	73
Figura 44 - Sequência final do filme com colagens de elementos variados	74

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. O CINEMA FORA DA LEI DE ROGÉRIO SGANZERLA	14
2.1. Cinema Novo x Cinema Marginal.....	14
2.2. <i>O Bandido</i> e a busca de um cinema sem limites	16
2.3. De <i>Ângela Carne e Osso</i> à independência da <i>Bel-Air Filmes</i>	21
2.4. Pós-exílio: <i>Welles, Noel e o Signo do Caos</i>	28
3. ESCREVER CINEMA, PENSAR CINEMA	30
3.1. A consolidação de uma linguagem.....	30
3.2. Fazendo cinema com a máquina de escrever.....	35
3.3. O cinema moderno e a câmera cínica	37
3.4. Os cineastas da alma.....	38
3.5. Os cineastas do corpo.	40
3.6. Corpo mais alma.....	41
4. UM FILME DE CINEMA: DO CRÍTICO AO CINEASTA	45
4.1. A câmera cínica e a liberdade do ator em <i>sem essa, aranha</i>	45
4.2. O cinema corpo-mais-alma e o herói moderno em <i>o bandido da luz vermelha</i>	52
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82

1. INTRODUÇÃO

Pensar o cinema é adentrar em um amplo campo de análise no qual, quanto mais os pesquisadores aprofundam seus estudos, tanto mais se amplia o leque de conteúdos auxiliares necessários para se compreender os caminhos que se apresentam. Esse entendimento analítico significa saber distanciar-se da imagem, para assim poder compreender o que Antonio Costa (2003) chama de “mecanismos de produção do sentido”. Da mesma forma, faz-se necessário entender que “são exatamente a distância da qual esta imagem provém e o distanciamento em relação a nossa experiência cotidiana, do universo em que nos coloca, que produzem a fascinação e que nos seduzem” (COSTA, 2003, p. 29). Com o decorrer dos anos, a linguagem cinematográfica se diversificou e continua a passar por constantes transformações. Não há regras nessa linguagem que se estabeleçam de forma definitiva, pois as técnicas surgem, esgotam-se e ressurgem com o tempo. Por isso não se pode falar em *evolução*, pois trata-se de uma lógica cíclica.

É dentro desta noção do cinema, como uma linguagem em eterna metamorfose, que podemos partir para uma compreensão do trabalho de Rogério Sganzerla; cineasta que exaltou a cultura brasileira, a colagem de signos variados e a liberdade criativa do autor. Sganzerla não foi apenas um realizador inventivo como também foi um pensador da sétima arte, um cinéfilo apaixonado pela história do cinema que se tornou crítico para fazer cinema através da máquina de escrever; expondo em seus textos um profundo estudo reflexivo a respeito da estética cinematográfica.

Meu contato com o trabalho de Rogério Sganzerla teve início com o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), que despertou minha atenção por suas singularidades em relação ao que me era conhecida em cinema até então. Sua narrativa por vezes confusa, a montagem que me pareceu um tanto anárquica, mais a falta de sincronia no som e as interpretações exageradas dos atores; a obra como um todo me causou novas sensações como experiência de cinema. A partir de então fui atrás das demais obras cinematográficas do diretor, obras essas que despertaram ainda mais meu interesse por seu trabalho, assim como pelo cinema nacional de modo geral, pois dali em diante percebi que o cinema como forma de arte tratava-se de um universo muito mais vasto do que eu imaginava. Consequentemente, comecei a interessar-me, para além de aspectos sociológicos ou psicológicos, pelo lado teórico e técnico do cinema, buscando aprofundar meus conhecimentos. Dessa forma, quando descobri o trabalho escrito de Sganzerla, de seu período como crítico cinematográfico, logo fui atrás de seus textos, os

quais me mostraram o lado escritor e profundo pensador do diretor. Penso que as provocações linguísticas que Sganzerla realizava em seus filmes já se faziam presentes anteriormente, através da máquina de escrever. Seguindo essa trilha de pensamento cheguei até a ideia do projeto que resultaria no presente trabalho.

Diferentes abordagens já foram feitas sobre o cinema de Rogério Sganzerla, principalmente a respeito de seus filmes e referências presentes neles, como na tese de doutorado *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla* (2005), de Samuel José Holanda de Paiva, que analisa a figura do diretor americano Orson Welles na obra do diretor brasileiro, ou como na tese *Rogério Sganzerla & Oswald de Andrade: diálogos (im)pertinentes de narrativas fílmicas* (2013), de Gilmar Alexandre da Silva, que relaciona os estilos narrativos do cinema de Sganzerla com os da literatura de Oswald de Andrade. No que se refere à obra escrita de Rogério, não foi encontrado um amplo material, mas um número considerável de trabalhos que exploram os textos do cineasta para análises com outros focos temáticos. Um exemplo é a dissertação de mestrado intitulada *A metalinguagem em Rogério Sganzerla* (2008), de Felipe Iszlaji de Albuquerque, que analisa a filmografia do diretor do final da década de 1960, na busca por compreender a articulação de variados elementos referenciais presentes no desenvolvimento da metalinguagem em suas obras fílmicas. Talvez os dois textos que mais se aproximem da intenção desta monografia sejam: a dissertação *Filme de cinema – uma noção sganzerliana* (2016), de Daniel Felipe Espinola Lima Fonseca, que parte da análise do diálogo entre Sganzerla crítico e cineasta e a história do cinema, para poder compreender mais adiante a noção do realizador sobre *filme de cinema* e o desenvolvimento de sua linguagem particular; o outro é a dissertação *Dançando com o cinema, filmando a história: a trajetória crítica de Rogério Sganzerla* (2008), também de Gilmar Alexandre da Silva, que se aprofunda na trajetória crítica de Sganzerla para analisar sua produção fílmica e a relação histórica e cultural de sua obra com o Brasil.

O objetivo desta pesquisa é compreender de que forma o trabalho escrito de Rogério Sganzerla – textos críticos e teóricos – se faz presente em sua obra fílmica. A proposta é analisar como as teorias desenvolvidas pelo Sganzerla crítico foram aplicadas pelo Sganzerla cineasta. Para isso, alguns conceitos vistos como essenciais no trabalho do autor serão selecionados para a análise: *herói fechado*, *câmera cínica*, *cinema do corpo*, *cinema da alma* e o *cinema corpo mais alma*. Além destes, alguns elementos que se relacionam a esses conceitos também farão parte da análise, como a metalinguagem, a colagem multirreferencial e o improvisado dos atores. Pretendo explorar de que forma os conceitos cinematográficos que Sganzerla elaborou se refletiram nessa transição entre a obra escrita e a obra fílmica do autor

e o quanto seu trabalho teórico foi decisivo para a formulação da linguagem presente em seus filmes. A justificativa desta análise reside na importância de se compreender como se consolida a gramática cinematográfica de um realizador, além de lançar foco sobre algo pouco explorado até então, que é o trabalho teórico de Rogério Sganzerla e os conceitos desenvolvidos através de seus textos.

No capítulo dois desta monografia, farei um panorama da filmografia de Sganzerla, destacando seus primeiros longas-metragens realizados ainda na década de 1960: *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *A Mulher de Todos* (1969), *Sem essa, Aranha* (1970) e *Copacabana Mon Amour* (1970). Além dessas obras, também serão abordados alguns trabalhos do período pós-exílio do diretor. E para contextualizar a filmografia de Sganzerla, serão apresentados alguns dados e características marcantes do chamado Cinema Marginal, movimento cinematográfico em que ele se insere. Serão apontadas as diferenças desse em relação ao Cinema Novo, movimento que precede e atua em paralelo ao Marginal, influenciando-o, porém, também apresentando características opostas.

A partir dos filmes de Sganzerla, será explorada a figura do diretor de cinema que, com sua percepção particular das coisas, reconstrói a realidade conforme a sua concepção artística particular. Através da construção estética ou sensorial do filme, o realizador modifica, reordena, potencializa ou mesmo inverte o registro bruto da realidade: o segredo do cinema está no vocabulário cinematográfico do realizador. Dessa forma, além da proposta de pensar a sétima arte, a direção de atores com incentivo ao improvisado e o habilidoso trabalho com a câmera, um aspecto relevante a ser percebido no cinema de Sganzerla é o processo de montagem. É através dessa construção que a colagem de variados elementos se ordena em uma síntese estética, assim o amplo leque de artifícios se une como um conceito cinematográfico.

O capítulo três tratará dos textos críticos de Sganzerla e os principais conceitos trabalhados por ele em suas análises. Para isso, primeiramente, será feita uma contextualização histórica do desenvolvimento de alguns fundamentos da linguagem cinematográfica e de estilos (ou correntes) de cinema que se destacaram na primeira metade do século XX. A intenção desta primeira parte do capítulo é compreender o contexto em que Sganzerla surge como crítico e os elementos referenciais que ele tinha à disposição. Como base teórica para este capítulo será utilizado o volume duplo de *Textos Críticos* (2010-a, 2010-b), obras que contêm os textos de Sganzerla originalmente publicados em jornais entre a década de 1960 e a década de 1990. Para a proposta do capítulo serão referências apenas os textos escritos por ele no decorrer da década de 1960, no período antecessor aos seus

trabalhos fílmicos. Para a exposição de alguns conceitos básicos de linguagem cinematográfica na primeira parte – que auxiliarão na compreensão dos textos de Sganzerla – utilizarei as seguintes obras: *A Linguagem Cinematográfica* (2005), de Marcel Martin, autor de grande referência para os cineastas e críticos do período histórico em que Sganzerla se insere, e que aborda o desenvolvimento da linguagem do cinema a partir da análise de produções representativas de diferentes épocas; *A Linguagem Secreta do Cinema* (2015), de Jean-Claude Carrière, em que o autor faz uma reflexão sobre a evolução da linguagem dos filmes ao longo dos anos, explora os mecanismos e técnicas trabalhados no cinema (câmera, iluminação e roteiro) e analisa o desenvolvimento histórico da linguagem cinematográfica através do trabalho de grandes cineastas. Também servirá de base teórica a obra *O que é cinema* (1996) de Jean Claude Bernardet, em que se faz uma busca por definições e conceitos fundamentais do cinema através de uma análise histórica e reflexiva; e *Compreender o Cinema* (2003), de Antonio Costa, no qual o autor analisa o processo de construção da comunicação fílmica através de uma perspectiva histórica e explora conceitos de técnica e linguagem relacionando o cinema com as vanguardas artísticas do século XX.

Para compreender o cinema de Sganzerla, é preciso considerar o seu trabalho inicial como crítico no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo e também suas contribuições com textos em outros jornais. É neste ofício, no decorrer da efervescente década de 1960, em que Rogério realiza uma espécie de laboratório de ideias através de seus textos, sendo boa parte deles ensaios críticos, mais precisamente análises da transição do cinema clássico para o cinema moderno.

No quarto capítulo será realizada a análise a respeito de como os conceitos teóricos de *câmera cínica*, *herói fechado* e *corpo mais alma*, desenvolvidos por Rogério Sganzerla em seu período de crítico de cinema, refletiram-se em sua prática cinematográfica, mais especificamente nos filmes *O Bandido da Luz Vermelha* e *Sem essa, Aranha*. Além destes, também serão analisados aspectos relacionados e que contribuem para a compreensão dos mesmos conceitos. Dentro da análise serão explorados outros elementos como a metalinguagem, a colagem multirreferencial e o improvisado dos atores. A proposta é compreender de que forma os conceitos trabalhados por ele, enquanto crítico de cinema, materializaram-se nos seus filmes e o que resultou dessa transição entre a escrita e a prática cinematográfica. Como base teórica do capítulo, além dos textos de autoria do próprio Sganzerla, retornam os autores utilizados nos capítulos anteriores e também as obras *Alegorias do Subdesenvolvimento* (2012), de Ismail Xavier, em que ele realiza a discussão sobre temas de identidade nacional a partir de filmes brasileiros, entres eles há um capítulo dedicado ao

filme *O Bandido da Luz Vermelha*; e *As Teorias dos Cineastas* (2004), de Jacques Aumont, na qual o autor analisa as reflexões e teorias realizadas por grandes cineastas a respeito do próprio ofício. Nas considerações finais, alguns pontos serão retomados, sinalizando as principais linhas de análise, porém, sem formulações que encerrem o tema, o que seria, inclusive, uma contradição em relação ao cineasta que defendia a máxima liberdade na criação artística.

2. O CINEMA FORA DA LEI DE ROGÉRIO SGANZERLA

Neste capítulo será abordada a transição feita por Rogério Sganzerla, do texto à câmera, no final da década de 1960. O primeiro tópico apresenta o contexto em que Sganzerla se insere, entre Cinema Novo e Cinema Marginal; o segundo aborda o longa-metragem *A Mulher de Todos* e os filmes realizados com a Bel-Air Filmes, produtora que o diretor fundou junto com o cineasta Júlio Bressane e a atriz Helena Ignez. A parte final do capítulo apresenta a trajetória do diretor no período pós-exílio, bem como seus últimos trabalhos.

2.1. Cinema Novo x Cinema Marginal

Durante a década de 1960, o cinema nacional passou por uma transição, do cinema voltado para a comédia e o musical – estilos que predominaram nas décadas anteriores – para um cinema caracterizado por dar ênfase ao realismo. Era um período em que o cinema nacional passava por dificuldades de recursos. As poucas empresas de cinema - como a Atlântida Cinematográfica - que seguiam os moldes hollywoodianos de produção, e que representavam uma tímida indústria cinematográfica, encontravam-se em decadência. Dentro desse contexto surgem novos cineastas, buscando caminhos diferentes para o cinema brasileiro. Influenciado por movimentos cinematográficos europeus, principalmente o Neorealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, o chamado Cinema Novo desenvolveu-se como gênero e movimento cinematográfico preocupado com a realidade social e política do país, buscando expor um Brasil ainda pouco explorado pelo meio audiovisual.

Tendo como foco os dilemas sociais do subdesenvolvimento (conceito bastante utilizado para se referir ao chamado terceiro mundo na época), tais cineastas, através de uma postura crítica, davam destaque a histórias que expunham as mazelas do país. Para isso, e por conta da falta de recursos, apostavam em cenários reais, seja na cidade ou no campo, assim como em personagens reais, levando à tela a vida de moradores do campo e da favela e seus modos de sobrevivência. Se por um lado há escassez de recursos para a produção dos filmes, por outro há a liberdade de criação decorrente da independência dos cineastas, que podem desenvolver seus projetos artísticos sem amarras empresariais. Essa concepção de cinema é bem definida no célebre lema de Glauber Rocha: uma câmera na mão e uma ideia na cabeça.

Na primeira metade da década de 1960, em sua fase inicial, o Cinema Novo expôs os conflitos políticos e religiosos, os dilemas da desigualdade social e a fome, presentes no sertão nordestino. Destaque para obras como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1963) de Ruy Guerra e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. A partir da segunda metade da década, o movimento tece críticas à ditadura militar

que passou a governar o país. *Terra em Transe* (1967), também de Glauber, é o filme que melhor representa esse enfoque político que os cineastas assumem. Ao mesmo tempo, o tropicalismo, com sua deglutição das tendências vanguardistas estrangeiras, mesclando-as com elementos culturais nacionais, passa a influenciar o cinema. Essa inspiração fica evidente no filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade.

No final da década de 1960, com o cerceamento das liberdades civis após a instauração do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), o Cinema Novo acaba se diluindo como movimento. Neste mesmo final de década surgem novos cineastas que, desapontados com os rumos do cinema nacional, realizam filmes que radicalizam a linguagem cinematográfica e afastam-se ainda mais dos moldes de produção comercial. Fortemente influenciados pelos ideais revolucionários da contracultura, o chamado Cinema Marginal desenvolve uma relação paradoxal de inspiração e ruptura com o Cinema Novo.

Seguindo os preceitos antropofágicos do tropicalismo, o Cinema Marginal absorve as vanguardas europeias (principalmente a Nouvelle Vague francesa), mas também carrega a influência do cinema clássico hollywoodiano (como de filmes policiais e de *western*). A liberdade criativa disseminada pelo Cinema Novo, que segue a noção de *cinema de autor* associada principalmente aos cineastas da Nouvelle Vague, tornou-se um traço ainda mais relevante nos cineastas marginais. Esse cinema da margem se desenvolve fora da lógica empresarial e comercial: são filmes produzidos com baixo orçamento, equipamentos baratos e equipes reduzidas. O cinema marginal, ou cinema de invenção - como Jairo Ferreira (2000) classificou o movimento -, diferentemente do Cinema Novo, não pretendia formar uma indústria cinematográfica nacional. Os cineastas marginais abdicaram dessa pretensão, o que permitiu realizarem suas produções sem qualquer tipo de vínculo a não ser com os próprios profissionais engajados na filmagem. Os realizadores assumem uma estética da precariedade e um discurso debochado para retratar a realidade do país.

Dois nomes tornam-se as principais referências do movimento: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. *O Bandido da Luz Vermelha* pode ser considerada a obra que inaugura o Cinema Marginal (apesar de a produção do filme, em alguma medida, ainda se encaixar dentro dos moldes tradicionais), mesmo antes de existir um grupo de cineastas reunidos dentro desta denominação. Sganzerla não escolheu o local de filmagem à toa: “se escolhi o bairro para falar do Brasil é porque esse bairro se chama Boca do Lixo. Não é símbolo, mas sintoma de uma realidade” (SGANZERLA, 2004, entrevista 1968). Antes dele, em 1967, Ozualdo Candeias realiza seu primeiro longa-metragem de ficção, *A Margem*, feito com recursos mínimos na Boca do Lixo, região da cidade de São Paulo que passaria a ser o local

preferido das produções do Cinema Marginal. Dessa forma, Candeias passou a ser visto como um precursor do movimento.

Na sequência de *O Bandido da Luz Vermelha*, seguem-se filmes que também levam à tela personagens marginalizados da sociedade: miseráveis, bandidos, prostitutas e *outsiders* de todas as espécies. É um cinema que dá voz aos grupos de excluídos do país e através de uma estética grotesca, que causa uma constante impressão de caos no espectador (narrativa fragmentada, diálogos nonsense, planos e ângulos fora dos padrões estéticos estabelecidos), conta as histórias comuns de anti-heróis das cidades brasileiras.

Enquanto o Cinema Novo é influenciado pelo Neorrealismo italiano e seu interesse em retratar a vida dos trabalhadores por uma ótica realista, o Cinema Marginal rompe com essa proposta e prefere seguir a linha mais experimental da Nouvelle Vague francesa, explorando os indivíduos marginalizados na sociedade em suas particularidades. Os filmes deixam de lado o olhar contemplativo do realismo e assumem na própria estética a precariedade presente na vida da população. Dentro dessa linha, o deboche e a paródia se tornam ferramentas críticas importantes - como os personagens exagerados e propositalmente estereotipados em *Bang Bang* (1971) de Andrea Tonacci -, artifício também muito presente nos filmes de Sganzerla. Além do humor escrachado, a metalinguagem se faz presente nos filmes marginais, com os atores se direcionando à câmera, que por sua vez podia ser exposta dentro do filme, revelando a própria equipe de filmagem em seu trabalho.

2.2. O Bandido e a busca de um cinema sem limites

Depois de alguns anos trabalhando como crítico cinematográfica em jornais, Rogério Sganzerla dirige seu primeiro filme em 1966, um curta-metragem intitulado *Documentário*. O enredo é simples: dois jovens caminham pelas ruas da cidade tentando decidir sobre ir ou não ao cinema e sobre qual filme assistir (Figura 1). Diante desse dilema, o filme é recheado de diálogos a respeito da sétima arte, sem que os dois personagens cheguem a qualquer decisão clara. O título do curta-metragem tem um tom irônico e já demonstra a intenção do diretor de explorar a metalinguagem. O filme é um indicativo do que o diretor realizaria mais tarde: um cinema que propõe o questionamento de si mesmo. Após esse *pontapé inicial* na prática cinematográfica, Sganzerla partiu para a produção de seu primeiro longa-metragem: *O Bandido da Luz Vermelha*.

Figura 1 – Cena de *Documentário* (1966)

Fonte: Captação de tela

Rodado entre março e maio de 1968, o filme foi lançado em dezembro, poucos dias antes do Ato Institucional Número Cinco (AI-5) entrar em vigor e restringir as liberdades civis no país. O filme é exibido inicialmente em São Paulo em um circuito de 40 cinemas, espalhando-se pelo interior do estado e depois sendo lançado em outras capitais do país. Acaba conquistando os prêmios de melhor filme, melhor montagem, melhor diretor e melhor figurino no Festival de Brasília daquele ano.

O filme de Sganzerla recria a trajetória do marginal como uma espécie de anti-herói. Jorginho, interpretado por Paulo Villaça, comete seus crimes na madrugada, mantém longos diálogos com suas vítimas e durante o dia perambula incólume pelas ruas da cidade. Relaciona-se com Janete Jane (Helena Ignez) e vai gastando o dinheiro roubado, enquanto o delegado de polícia *Cabeção* (Luiz Linhares) tenta seguir os rastros de seus crimes. Paralelamente a isso, temos um político corrupto em plena campanha, jornalistas sensacionalistas e outros personagens caricatos que surgem e desaparecem da trama.

Lançado pela Distribuidora de Filmes Urânio no ano de 1968, o argumento do filme foi livremente inspirado em uma história verídica muito noticiada pela imprensa à época. João Acácio Pereira da Costa ficou conhecido no Estado de São Paulo por assaltar mansões no meio da noite usando um pano para tapar o rosto e uma lanterna de bocal vermelho. Após cometer alguns assassinatos e conseguir se manter foragido da justiça, o já apelidado *Bandido da Luz Vermelha* se tornou um fenômeno da imprensa sensacionalista paulista. Depois de grande mobilização, a polícia finalmente conseguiu sua prisão em agosto de 1967, um ano antes da produção do filme.

Figura 2 – Pôster promocional de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)



Fonte: www.pinterest.com

O filme (Figura 2) reúne o turbilhão de referências que Sganzerla consolidou em sua bagagem cultural enquanto crítico cinematográfico. Entretanto, esse mosaico referencial não se converte em mero exercício intelectual de um teórico explorando a prática. Suas inspirações artísticas, algumas um tanto dissemelhantes das demais, manifestam-se no filme dialogando entre si para constituir algo novo. Em uma espécie de texto-manifesto escrito durante as filmagens, Sganzerla tenta enumerar as referências presentes no longa:

Cinema Fora da Lei

Manifesto de Rogério Sganzerla, escrito em 1968, durante as filmagens de O Bandido da Luz Vermelha.

1 – Meu filme é um far-west sobre o Terceiro 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 libertador, 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.

(SGANZERLA, 2004).

O filme não apresenta uma linha narrativa padrão, o enredo se desenvolve de forma fragmentada, as cenas nem sempre cumprem a sequência lógica da história e por vezes sofrem cortes abruptos. Som e imagem não apresentam sincronia durante todas as cenas, em alguns momentos a sequência sonora invade a imagem sem qualquer ligação harmônica evidente, modificando a interpretação do que assistimos. Como Macunaíma, nesse Brasil caricaturado do filme, os cidadãos parecem ser amorais, vivendo uma realidade a margem da lei e de qualquer noção de caráter; heróis e bandidos se misturam e trocam de papéis constantemente. Além do bandido sedutor e carismático, há o delegado (Figura 4) com sua visão niilista e métodos inapropriados de investigação; o político (Figura 6) sem escrúpulos e com seus discursos populistas (que no fundo mostram desprezo por seus próprios eleitores); a prostituta (Figura 3) que circula entre poderosos corruptos e marginais das esquinas; e a imprensa sensacionalista (Figura 5) sedenta por sangue. Através dessas figuras, Sganzerla faz um retrato do que era o Brasil daquele final de década. Para isso, faz farto uso do deboche como arma crítica.

Figura 3 – A Prostituta Janete Jane



Figura 4 – O Delegado Cabeção



Figura 5 – O Jornalista sensacionalista



Figura 6 – O político J. B. da Silva



Fontes: Captação de tela

Segundo Bernardet (2010), através de Godard, do estruturalismo e da linguística vem a ideia de desconstrução que se afirmou muito na segunda metade da década de 1960 no Brasil. É um período em que a ideia de desconstruir a linguagem passa a ser um método de se fazer arte. *O Bandido* é inspirado em *Acossado* (1960) de Jean-Luc Godard: seu protagonista tem muito em comum com o personagem interpretado por Jean-Paul Belmondo no filme francês:

Existia muito esse tipo de herói, meio jovem meio adolescente e totalmente destruidor, e o bandido também é uma paródia policial como é *Acossado*, só que nele Godard mantém a linha narrativa, a concatenação de sequência em sequência, o tipo de relacionamento entre personagens; ele é ousado, mas não é um rompimento tão radical. Enquanto o *Sganzerla*, faz um rompimento radical porque ele estoura a própria ideia de narrativa, (...) não tem continuidade de cenografia e de figurino. É o filme mais radical de desconstrução do cinema brasileiro, o que veio depois vem muito na onda do bandido, que se tornou ícone até hoje. (BERNARDET, 2010, entrevista transcrita)

A liberdade narrativa do filme deve-se muito a relação de som-imagem desenvolvida no processo de montagem por Sylvio Renoldi. A imersão do som vai tecendo a crise de identidade do Bandido. O universo sonoro é independente da imagem, porém um condiciona o outro, ressignificando ambos, constantemente. No encontro dos dois aspectos algo novo surge.

No filme há o uso de boleros, antigos sucessos radiofônicos do cantor Roberto Luna. Há presente a atmosfera noturna dos filmes *noir*, com sua urbanidade decadente, assim como a figura do policial descrente da humanidade e que fuma um cigarro após o outro. O bandido é anti-herói, pois é mais carismático que os homens da lei que o perseguem; e há a *femme fatale*, fria e calculista, na figura de Janete Jane (interpretada por Helena Ignez, que a partir dali se tornaria a principal atriz do Cinema Marginal).

Neste jogo de citações, se concebe a ideia de filme-soma publicada por Sganzerla em seu texto manifesto *Cinema Fora da Lei* (2004), onde ele fala sobre a fusão e mixagem de vários gêneros: “fiz um filme-soma; um far-west, mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?)”. Esse conceito dialoga com o Manifesto Antropófago (1928) de Oswald de Andrade e sua ideia de deglutição crítica da cultura do “outro externo” mesclando-a com a cultura interior a fim de produzir algo novo, utilizando como ferramenta auxiliar a paródia: “a linha inventiva oswaldiana é a que melhor entendeu esse processo da desdramatização pelo humor; a combinação de gêneros opostos” (SGANZERLA, 2010-a).

Para Ismail Xavier (2012), aqui as tradicionais distinções entre cultura elitizada e cultura popular se dissolvem. Ao mesmo tempo essa colagem de elementos interage com o cinema de Godard, que também se apropriava de variadas referências através de seus filmes.

O filme segue uma tendência da década de 1960 de um cinema experimental, ou cinema de invenção, o que de maneira mais ampla se insere dentro da concepção moderna de cinema de autor. E em Sganzerla um aspecto característico que logo se evidencia em seu filme é o método de colagem. Porém, essa incorporação de variados elementos referenciais não ocorre de forma indireta ou subentendida dentro da narrativa. Não se trata de uma absorção natural e que produz necessariamente um resultado orgânico. No cinema sganzerliano, essa colagem de referências, que acontece de maneira direta e explícita, torna-se um procedimento manifesto. Ismail Xavier (2010), em entrevista para o projeto Ocupação Rogério Sganzerla, observa que Rogério trabalha com a ideia de que incorporar é citar, pois o princípio da colagem é “a justaposição de elementos diversos e não a busca da diluição dos mesmos em uma só substância”.

2.3. De *Ângela Carne e Osso* à independência da *Bel-Air Filmes*

Em seu segundo longa-metragem, Rogério Sganzerla radicaliza ainda mais a experimentação de linguagem. Helena Ignez, que em *O Bandido da Luz Vermelha* interpreta uma personagem coadjuvante, agora assume o protagonismo e se revela como alma dramática do filme. Na abertura, enquanto Ângela, papel de Helena, briga a ponta pés com seu amante e

o abandona por outro logo depois, o narrador em off apresenta a personagem: *As aventuras sexuais de Ângela Carne e Osso* (Figura 7). Com esse papel, Helena atinge seu auge como performance. Apresentando-se como a *ultrapoderosa inimiga número um dos homens* ou *me chamam de louca, histérica, sei lá o que, mas eu sou uma mulher normal*, a protagonista é esposa de um rico e excêntrico empresário, chamado Doktor Plirtz (Jô Soares), que aparece quase sempre rodeado por suas funcionárias (Figura 8), enquanto o narrador, semelhante aos locutores de *O Bandido*, enumera diferentes características e ocupações do personagem, entre elas a de *psicanalista nas horas vagas* ou mesmo *celebre colecionador de pessoas*.

Figura 7 – Ângela Carne e Osso entre dois de seus amantes



Figura 8 – Doktor Plirtz e suas funcionárias



Fontes: Captação de tela

Depois de terminar com seu último caso extraconjugal (com direito a uma mordida *vampiresca* no pescoço do amante), Ângela resolve passar o final de semana, ou *weekend*, na voz do narrador - uma referência ao filme *Week-end à Francesa* (1967), de Jean-Luc Godard, na famosa Ilha dos Prazeres (Figura 11), lugar de luxúria, perdição e onde a razão dá lugar aos desejos mais carnis. O cineasta Carlos Frederico (1970) escreveu uma crítica do filme, logo após seu lançamento, para o jornal *O Dia*:

Ângela Carne-e-Osso não pode ver homem perto que logo torna-se uma vampira sexual: ataca, morde, agride, maltrata, possui ou entrega-se, mas sempre senhora da situação. Uma mulher única, uma das personagens mais fantásticas e desafiadoras já aparecidas no cinema brasileiro (...) como *O Bandido*, também *A Mulher de Todos* exige uma espécie de entrega, e uma participação algo singular do espectador. Ou ele vai com o filme, entra por ele adentro, e junto com ele, e aceita o convite de mergulhar no mundo anárquico, desarvorado e insólito de Ângela Carne-e-Osso, ou simplesmente sai do cinema com a sessão pela metade. (FREDERICO, 2004).

Figura 9 – Ângela morde um disco Figura 10 - Ângela encara a tela Figura 11 – Ângela viaja para a Ilha dos Prazeres



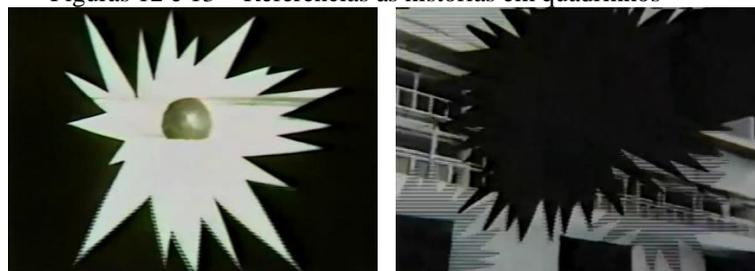
Fontes: Captura de tela

Ângela, depois de morder um disco de vinil (Figura 9), grita do alto de um telhado em direção à câmera: nós não gostamos de gente! Essa frase preconiza o caos que tomará conta da história quando adentra a exótica Ilha dos Prazeres. A protagonista fala diretamente para a tela em diversos momentos do filme e faz o convite para o espectador: *você já foi à Ilha dos Prazeres?* (Figura 10). E enquanto ela se banha no mar com seu charuto na boca, a voz em off narra de maneira poética as experiências de Ângela na ilha fantasiosa: *desejos, vontades, delírios de uma vampira escandalosa*. No final, Plirtz vai à ilha para descobrir o que está acontecendo e assim se segue um desfecho de vingança do magnata contra a esposa e o amante dela.

Na abertura, assim como em outros momentos do filme, temos inserções *fade in* de um desenho em preto que fecha as bordas da imagem e foca o centro da tela (Figuras 12 e 13), uma clara inspiração dos quadrinhos. O crítico Ruy Gardnier (2004) escreveu sobre o filme na revista eletrônica *ContraCampo*:

Arte pop, *A Mulher de Todos* é irmão emprestado de Roy Lichtenstein, dos seriados de televisão, dos pornôns suecos, das histórias em quadrinhos, de Godard e dos cinemas novos, polonês (Skolimowski), japonês (Oshima) ou italiano (o Pasolini de *As Bonecas*). Sua profunda sabedoria é a superficialidade, o afirmar-se pleno do instante enquanto cada personagem sabe-se sem futuro e sem passado. (GARDNIER, 2004).

Figuras 12 e 13 – Referências às histórias em quadrinhos



Fontes: Captura de tela

Algumas referências que estavam presentes no *Bandido da Luz Vermelha* aparecem novamente em *A Mulher de Todos*. Da influência de Jean-Luc Godard e da Nouvelle Vague à mistura debochada de clichês dos gêneros cinematográficos hollywoodianos, observam-se os cortes abruptos, a linha narrativa anárquica e a liberdade de improviso dos atores. Uma característica que se torna ainda mais marcante é a metalinguagem, com diversos momentos em que os atores falam diretamente para a câmera (também presente no cinema de Godard), além de cenas em que a interpretação abusa do exagero teatral e beira o ridículo. Esse efeito de quebrar a lógica ilusória da dramatização do filme é associado ao chamado *V-effekt* (ou *Efeito V*), conceito criado pelo dramaturgo Bertolt Brecht para definir o “efeito de estranhamento” causado por determinado artifício que deixe claro para o espectador que a obra a qual ele assiste se trata de uma encenação artística e nada mais. Tal efeito é um traço marcante no cinema de Sganzerla e em *A Mulher de Todos* ele tem como principal ferramenta a performance explosiva de Helena Ignez, que ao longo de todo filme interage com a câmera na base de monólogos, danças, gestos agressivos e berros (Figuras 14,15 e 16)

Figura 14, 15 e 16: Ângela Carne e Osso (Helena Ignez) interage com a câmera



Fontes: Captura de tela

Após seu segundo longa-metragem, Rogério Sganzerla, em parceria com Júlio Bressane e a atriz Helena Ignez, funda no Rio de Janeiro em 1970 a produtora de cinema Bel-Air. Bressane e Sganzerla se aproximaram após o 5º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, onde o primeiro apresentou o filme *O Anjo Nasceu* (1969) e o segundo o filme *A Mulher de Todos* (1969). Com a afinidade de estilo entre os dois, eles planejam uma série de produções, o que irá resultar na criação da produtora. Em 1970, em um espaço de tempo de poucos meses, os dois cineastas realizam seis longas-metragens. Bressane lança *A Família do Barulho*, *Cuidado Madame* e *Barão Olavo, o Horrível*. E Sganzerla realiza *Copacabana Mon Amour*, *Sem Essa Aranha* e *Carnaval na Lama* (filme jamais lançado, pois parte dos negativos foram perdidos).

O nome Bel-Air é uma referência irônica ao famoso bairro das celebridades de Los Angeles, nos Estados Unidos. A produtora tem como ideal a liberdade de criação, constituindo uma união de forças artísticas com um objetivo em comum: fazer cinema sem quaisquer amarras. Os filmes produzidos pela Bel-Air radicalizam ainda mais a linguagem em comparação aos dois filmes antecessores de Sganzerla. Os aspectos populares, que já foram explorados desde *O Bandido da Luz Vermelha*, agora assumem uma função auxiliar na quebra de dogmas estéticos, como o personagem de Zé Bonitinho em *Sem Essa Aranha*, que fala com a câmera e repete frases absurdas incessantemente. O que era popular até então e assumia a função de atrair o público, agora está presente nos filmes para agredir o bom gosto e romper radicalmente com as características padrões de linguagem cinematográfica:

Curiosamente, a Belair nunca chegou a ser registrada. Foi uma produtora imaginária, mas com registro histórico. Mesmo assim, em sua proposta de demolição do discurso acadêmico e convencional, teve uma atuação muito benéfica dentro do princípio de produzir filmes bons, bonitos e baratos (...), era extremamente audaciosa, apesar das condições políticas do país. O fato de filmar já implicava uma resistência, empunhar uma câmera era um gesto heroico. (SGANZERLA, 2004, entrevista 1990).

Dentro do contexto de forte repressão política por parte da ditadura militar, os filmes da Bel-Air passam a ser lançados à margem dos órgãos de censura, circulando de maneira informal e beirando a clandestinidade. Se por um lado as produções não obtêm alcance comercial, por outro os diretores se permitem realizar os projetos apostando no experimentalismo. Tanto Sganzerla quanto Bressane não tinham pretensões mercadológicas para as suas produções:

Um cinema que tivesse ligado a uma ideia de criatividade, de invenção, liberdade irresponsável. Usando de todo repertório que podíamos ter ali, intelectual, físico, financeiro, tudo. Vontade de fazer e de se expor aquela coisa...esse me parece ser o mérito da Bel-Air, o cinema feito como um instrumento de transformação (BRESSANE, 2010).

A atriz Helena Ignez é uma figura icônica no Cinema Marginal e tornou-se a protagonista dos filmes da Bel-Air. Sua forma de atuação - com base no improviso, na explosão corporal e no deboche anárquico - tem um viés performático. Essa liberdade dramática coincide com a narrativa fragmentada dos filmes marginais, na qual nem sempre há uma continuidade clara no enredo; apresentando histórias em forma de curtas situações limitadas a uma cena. Essas situações/performances se ligam ao restante do enredo através de pequenos fios condutores que sustentam a história e estabelecem início, meio e fim. Essa inconstância narrativa se reflete tanto no enredo quanto na construção estética do filme; a

fragmentação ocorre na montagem não linear, na falta de sincronia entre som e imagem e no desenvolvimento inverossímil dos personagens.

A importância da produtora Bel-Air foi de realizar filmes que, além de romper com a lógica comercial, têm em seu conteúdo alta carga de crítica social e que expandem de forma radical a linguagem cinematográfica. Isso tudo dentro de um contexto político de censura, repressão e perseguição aos artistas. Rogério Sganzerla e Júlio Bressane fizeram sua anarquia estética em pleno auge da ditadura militar (período pós AI-5), e hoje os seis filmes, produzidos nos poucos meses de vida da Bel-Air, ainda mantêm seus ares de vanguarda e revolução.

Terceiro longa-metragem de Rogério Sganzerla e o segundo realizado pela Bel-Air, *Sem essa, Aranha* (1970) foi produzido dentro do contexto de repressão da ditadura militar no Brasil. O roteiro do filme não é muito claro e deixa o desenvolvimento das cenas entregue ao improviso dos atores. Aranha (figura 17), o protagonista, é interpretado pelo humorista Jorge Loredó (apesar de não levar o mesmo nome no filme, trata-se de uma adaptação do seu clássico personagem Zé Bonitinho). Aranha - com seu bigodinho e roupas cafonas - é um malandro sedutor que transita entre a sua mansão, a favela, bares noturnos de Copacabana, um suposto teatro de revista em Assunção e ruas da cidade em um clima crescente de caos. Na sua trajetória transtornada ele é acompanhado por três mulheres insanas (Helena Ignez, Maria Gladys e Aparecida) que berram repetidamente frases como *ai, que dor de barriga; tô com fome!*; ou *o sistema solar é um lixo*. Diante de um país sem qualquer perspectiva de futuro, onde a liberdade é cada vez mais restringida e a miséria cada vez maior, o que resta é mergulhar no absurdo. E é isso que o filme faz de maneira ainda mais radical que as obras anteriores do diretor. O clima de desespero em *Sem essa, Aranha* chega ao limite, os personagens aqui assumem comportamentos animais e totalmente instintivos. O Brasil que a obra retrata parece um país prestes a explodir.

Figura 17 – Aranha discursando



Fonte: Captura de tela

Sem essa Aranha é subversivo e transgressor, tanto em sua linguagem quanto no seu conteúdo, pois expõe de maneira anárquica a realidade censurada do país. É um retrato significativo do sentimento que paira no ar entre os artistas brasileiros no ano de 1970. Na sequência final do filme, antes da banda seguir tocando sem rumo pelo campo, Luiz Gonzaga fala diretamente para a câmera: *Não sei se vocês já perceberam, mas estamos vivendo um anti-Brasil. Não sabemos o que vai ser nem aonde vamos parar.* E na cena que fecha o filme, Helena Ignez esfrega seu pé em uma escultura de Cristo crucificado. Um ato final de profanação que demonstra o niilismo da personagem diante de um Brasil sem futuro e sem esperança.

O quarto longa de Rogério Sganzerla é realizado com a produtora Bel-Air e faz parte dos seis filmes produzidos pela parceria com Júlio Bressane e Helena Ignez no ano de 1970. *Copacabana Mon Amour* não pôde ser lançado comercialmente em razão da forte censura imposta pela ditadura militar. O filme foi rodado em Cinemascope no Rio de Janeiro – variando a ambientação entre o morro da favela e o asfalto da orla de Copacabana.

Em *Copacabana Mon Amour*, Helena Ignez novamente tem o papel de protagonista. Sua personagem, Sônia Silk (a fera oxigenada) tem o sonho de se tornar cantora da Rádio Nacional. Seu irmão Vidimar (Otoniel Serra), trabalha como empregado doméstico de Dr. Grilo (Paulo Villaça), por quem se apaixona. Os dois irmãos moram em uma favela, junto com sua mãe que acredita que ambos os filhos estão possuídos pelo demônio (Figura 18 e 19). Enquanto vaga perdidamente pelas ruas da favela e de Copacabana, Sônia interage com figuras marginais, amantes e espíritos (destaque para a cena em que Vidimar, sob um pano branco, é um fantasma acompanhando a irmã pela orla da praia), por conta disso ela procura o pai-de-santo Joãozinho da Goméia. Como saída para se livrar de tais espíritos que assolam sua vida e a de seu irmão, Sônia encontra como solução para esse suposto feitiço o assassinato de Dr. Grilo, dando-se assim o desfecho libertador para os irmãos.

Figura 18 – Sônia Silk e Vidimar possuídos por entidade



Figura 19 – Vidimar canta na favela



Embalado pela trilha sonora original de Gilberto Gil, o filme é uma espécie de chanchada nonsense. Sganzerla traz para seu quarto longa-metragem a favela carioca e uma livre inspiração em crenças originárias de religiões afro-brasileiras. Essa influência religiosa se faz presente de maneira um tanto estereotipada e com liberdade poética, sendo mesclada com outras referências culturais populares.

Por traz dessa carga mística que o filme carrega, percebe-se a aflição dos personagens diante da realidade miserável em que se encontram. São indivíduos que parecem viver em permanente estado de transe, caindo em delírios como consequência da fome e da total falta de perspectiva. Em *Copacabana Mon Amour*, Sganzerla mais uma vez trabalha com uma narrativa fragmentada, tanto as imagens quanto os sons são fugidios e sofrem cortes abruptos. Os diálogos são poucos, pois o que prevalece são as frases repetidas aleatoriamente pelos personagens. As pessoas parecem viver seu delírio particular e pouco escutam uns aos outros, a comunicação racional parece não ser mais possível diante da vida miserável que as pessoas levam; os gritos e gestos inesperados correspondem melhor a situação limítrofe. Em Copacabana, o elenco todo acompanha a performance histriônica de Helena Ignez diante dos planos-sequência da câmera. Dessa forma, o filme, como um todo, torna-se um grito de desespero frente a um país que entra no auge da repressão e que logo obrigaria Sganzerla e seus colegas de trabalho a partirem para o exílio.

2.4. Pós-exílio: Welles, Noel e o Signo do Caos

Ainda em 1970, a Bel-Air produz o filme *Carnaval na Lama*, porém a única cópia existente se perdeu, restando apenas parte dos negativos da obra. Os poucos fragmentos que sobreviveram do filme mostram imagens sem áudio feitas em Nova York com a participação de Helena Ignez e Jorge Mautner. Já no exílio, há um projeto inacabado chamado *Fora do Baralho* (1972), que são um conjunto de imagens sem áudio gravadas no Brasil e no Marrocos em viagem de Sganzerla e Helena Ignez.

Abismu (1977) é o primeiro longa-metragem do diretor após o retorno do exílio. O filme é embalado pela trilha sonora de Jimi Hendrix (uma idolatria que Sganzerla trouxe do período em que morou em Londres) e tem no elenco Wilson Grey, Norma Bengell, José Mojica Marins (Zé do Caixão), assim como Jorge Loredó mais uma vez. O filme segue uma linha estética semelhante aos filmes produzidos pela Bel-Air: planos sequência acompanhando monólogos, narrativa fragmentada, elementos *kitsch* e deboche. *Abismu*, ao mesmo tempo em que marca o retorno do diretor, também representa um encerramento

simbólico do período revolucionário dos filmes da Bel-Air, o qual havia sido interrompido pela ditadura militar.

Nas duas décadas seguintes, de 1980 e 1990, Sganzerla realiza um curta e uma média-metragem (ambos documentais) sobre Noel Rosa, mas sua principal dedicação passa a ser resgatar a passagem do cineasta Orson Welles pelo Brasil na década de 1940. Misturando documentário e ficção, *Nem Tudo é Verdade* (1986) conta a visita do cineasta americano ao país, em 1942, para rodar o filme intitulado *It's All True*. Movido pela política da boa vizinhança implementada pelo governo americano, Welles pretendia filmar o carnaval carioca, jangadeiros do Nordeste e outros elementos da cultura brasileira, porém no meio das gravações o projeto foi interrompido (por boicote do governo de Getúlio Vargas e pelos próprios financiadores norte-americanos) e o diretor jamais pôde finalizar o filme. Sganzerla retoma o tema posteriormente em mais dois documentários: o curta *Linguagem de Orson Welles* (1990) e o longa *Tudo é Brasil* (1997).

Em 2003, Sganzerla lança seu derradeiro filme, *O Signo do Caos*, onde mais uma vez se inspira no fracasso cinematográfico de Orson Welles no Brasil. Após a chegada de um filme na alfândega do Rio de Janeiro, o material é recolhido pelo serviço de censura do governo, comandado pelo excêntrico Dr. Amnésio (Otávio Terceiro). A partir dessa premissa, diversos dos elementos já tradicionais do cinema sganzerliano aparecem no filme. Em *O Signo do Caos*, o deboche se faz mais uma vez presente através de personagens caricatos que repetem suas frases clichês. A montagem, sempre essencial no cinema do diretor, é mais uma vez fragmentada e estabelece um ritmo frenético, sendo acompanhada de uma trilha sonora jazzística. A metalinguagem de Sganzerla novamente não deixa o espectador esquecer que tudo não passa de um filme e nada mais.

O longa-metragem acabou marcando a despedida do diretor, que veio a falecer no ano de 2004, deixando o legado de uma carreira cinematográfica intermitente, mas tão intensa que continua a provocar com sua linguagem, ainda hoje, revolucionária. No entanto, este cineasta que transgrediu a forma fílmica, incorporando elementos das artes plásticas, da literatura, dos quadrinhos, ensaiou seus primeiros passos como cineasta em outro meio: o impresso. Foi como crítico de jornal, e como ávido espectador de cinema, que o futuro cineasta foi sendo forjado.

3. ESCREVER CINEMA, PENSAR CINEMA

Neste capítulo, primeiramente será exposto de que forma alguns fundamentos da linguagem cinematográfica se consolidaram no decorrer da primeira metade do século XX e quais estilos (ou correntes) de cinema prevaleceram dentro desse período histórico. Esta exposição servirá de auxílio para a compreensão a respeito do contexto temporal e teórico em que Rogério Sganzerla se insere e desenvolve seu trabalho de crítico a partir da década de 1960. Seus textos críticos e principais conceitos (que serão abordados no subcapítulo seguinte) estão conectados à transição do cinema clássico para o moderno e se associam aos movimentos de vanguarda que lhe são contemporâneos.

3.1. A consolidação de uma linguagem

Nos primórdios do cinema, o principal interesse era o de reproduzir a realidade de maneira clara e direta. A criação estética dessa nova forma de arte seguia um padrão baseado na concepção de que o melhor caminho seria evitar a complexidade. O importante era transmitir o que se pretendia com a maior clareza possível, [...] “nada de zonas de penumbra no filme, amplas tomadas estáticas, movimentos simples, emoções sem ambiguidades. O triunfo do visível” [...] (CARRIÈRE, 2015, p.24). Tal opção segura de caminho tinha um sentido óbvio, pois tratava-se de uma arte que ainda dava seus primeiros passos e que tinha como sua referência mais próxima o teatro. Com o decorrer dos anos, o universo criativo que o cinema possibilita seria explorado e assim logo consolidou-se um conjunto de técnicas mais particular, distanciando-se da sombra do teatro:

No começo, o cinema escrevia antes de saber como escrever, antes mesmo de saber que estava escrevendo. Era o Éden da linguagem. Como num roteiro bem elaborado, a ação precedia a intenção. Só uma coisa contava: a resolução de problemas técnicos, a fim de contar uma história com clareza. A realização de filmes se lançava corajosamente na aventura. Exatamente como um homem perdido numa terra selvagem, de hábitos e língua desconhecidos, e que, pouco a pouco, descobre maneiras de se fazer entender, de envolver os outros, de arranjar-se com a ajuda deles. (CARRIÈRE, 2015, p.24)

Talvez os irmãos Lumière não acreditassem estar fazendo arte quando exibiram a famosa filmagem da chegada do trem na Estação de Ciotat, em 1895. Conhecida como a primeira exibição pública de cinema, conta-se que o filme causou espanto nos espectadores, que teriam sido surpreendidos pelos efeitos da imagem em movimento reproduzido pelo cinematógrafo. Conforme a lenda, o público presente nesta exibição inaugural, ao ver a imagem do trem se aproximando na sua direção, saiu em disparada rumo à saída da sala,

acreditando que o trem atravessaria a tela atropelando a todos. Apesar da simplicidade, com seu plano único e menos de um minuto de duração, o filme já apresentava características técnicas (como a imagem em perspectiva e o plano sequência) as quais o cinema iria explorar amplamente nos anos seguintes:

Lumière não tinha a consciência de fazer obra artística, mas simplesmente de reproduzir a realidade: contudo, esses pequenos filmes vistos hoje são surpreendentemente fotográficos. O caráter quase mágico da imagem fílmica aparece com perfeita clareza: a câmara cria uma coisa muito diferente de uma simples cópia da realidade (MARTIN, 2013, p. 21 e 22).

Diferenciando-se de todas as outras formas de expressão artística, o audiovisual nasce como uma espécie de *mágica* capaz de produzir a ilusão do real, despertando na imaginação do público a sensação de vivenciar a realidade sem participar dela: “é o poder excepcional que lhe advém do fato de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade” (MARTIN, 2013, p.24). Esse efeito, que Jean-Claude Bernardet (1996) chama de *impressão da realidade*, foi o motivo do espanto do público ao assistir a imagem da chegada do trem na estação.

Desde a primeira exibição pública feita pelos irmãos Lumière e do cinematógrafo em diante, diversas evoluções tecnológicas ocorreram no cinema e junto com elas novas possibilidades se abriram, tanto em termos de técnica quanto de projeção. Ao mesmo tempo, começaram a surgir os pensadores de cinema; teóricos que passaram a analisar e a propor reflexões a respeito dos filmes e do campo que já havia conquistado o status de *sétima arte*. O cinema foi quebrando constantemente seus próprios limites, sejam eles tecnológicos ou estéticos. Dentro desse desenvolvimento da expressão cinematográfica o processo de composição do filme foi se tornando cada vez mais complexo:

Inicialmente espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideais: os nomes de Griffith e de Eisenstein são os principais marcos dessa evolução que se fez pela descoberta progressiva de processos de expressão fílmica cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico de todos eles: a montagem. (MARTIN, 2005, p.22)

Segundo Bernardet (1996), o filmar pode ser visto como um ato de recortar o espaço na forma de imagem, a partir de determinado ângulo escolhido e com uma finalidade expressiva. Assim, conforme o autor, filmar trata-se de uma atividade analítica: concluídas as filmagens, as imagens registradas são colocadas umas após as outras, formando a composição do filme: “Essa reunião das imagens, a montagem, é então uma atividade de síntese”.

Através da imagem, histórias são contadas e o vocabulário artístico desenvolvido pelo cineasta constitui sua estética cinematográfica. A câmera serve de intermediário entre a vontade do realizador, o conteúdo propriamente dito e o espectador. A câmera nos envolve e nos leva para dentro do enredo. Martin resgata a definição de cinema de Henri Angel:

O cinema é intensidade, intimidade e ubiquidade: intensidade porque a imagem fílmica, particularmente, o grande plano, tem uma força quase mágica por que dá uma visão absolutamente específica do real e porque a música, pelo seu papel ao mesmo tempo sensorial e lírico, reforça o poder de penetração da imagem, intimidade porque a imagem (ainda devido ao grande plano) faz-nos literalmente penetrar nos seres (por intermédio dos rostos, livros abertos das almas) e nas coisas; ubiquidade porque o cinema transporta-nos livremente através do tempo e do espaço, porque densifica o tempo (tudo parece mais longo na tela) e sobretudo porque recria a própria duração, permitindo ao filme aderir, sem coque, à nossa corrente de consciência pessoal. (MARTIN, 2005, p.31)

No princípio as ações não tinham sequência, o cinema limitava-se ao chamado quadro cênico. A partir do momento em que a câmera deixou de ser fixa e passou a se movimentar, o espectador começou a assistir as cenas dos filmes através de pontos de vistas específicos e variados. O passo revolucionário é a movimentação da câmera “que abandona sua imobilidade e passa a explorar o espaço” (BERNARDET, 1996, p. 34). A câmera até então apenas se deslocava de maneira involuntária, mantendo-se sempre fixa na superfície onde se encontrava. Permitindo-se o deslocamento dela, a concepção do espaço das cenas passou a ser mais versátil e complexa:

A câmera não só se desloca pelo espaço, como o recorta. Ela filma fragmentos de espaço, que podem ser amplos (uma paisagem) ou restritos (uma mão). O tamanho do fragmento recortado depende da posição da câmera em relação ao que filma e da distância focal da lente usada. O recorte do espaço e suas modificações de imagem para imagem constituem, hoje, um elemento linguístico característico do cinema. Recortar inclusive o corpo humano: o que hoje nos parece natural e óbvio, não era nem um pouco no início do século. Historiadores contam que no início, espectadores achavam chocante ver apenas o rosto da pessoa na tela. O que tinha acontecido com o resto do corpo? (BERNARDET, 1996, p. 34 e 35).

Ou seja, a câmera passou a *interferir* cada vez mais no conteúdo transmitido: “A história da técnica cinematográfica pode ser considerada no seu conjunto como a história da libertação da câmera” (ASTRUC apud MARTIN, 2005, p.37). Com o deslocamento da câmera no decurso de uma cena o cinema se liberta da referência do teatro e abre um amplo caminho para o aprofundamento de sua própria linguagem. E com a possibilidade de explorar diferentes planos, conseqüentemente também ganha maior importância o trabalho de montagem de um filme:

Dois montadores, utilizando o mesmo trecho filmado, mas organizando-o de maneira diferente, podem provocar emoções diversas e até mesmo contraditórias, ou conferir à história todo um novo significado. Dizem que, ao selecionar os melhores momentos de um ator medíocre, um bom montador pode torná-lo candidato verossímil a prêmios de interpretação. (CARRIÈRE, 2015, p.28).

O cinema é, portanto, um universo estético em eterna expansão. Uma forma de arte na qual a linguagem, além de reunir recursos técnicos de outros meios artísticos, resultou na invenção de variadas funções profissionais que compõem a produção de um filme (diretor de arte, diretor de som, montador, entre outras). Funções estas que, tanto individualmente quanto em conjunto, contribuem, dia após dia, para o aperfeiçoamento do processo de criação cinematográfico. Dessa forma, o cinema, com sua prática e seu respectivo campo teórico, se inventa e reinventa com o decorrer dos anos. É uma linguagem em constante mutação, como define Carrière:

Foi através da repetição de formas, do contato cotidiano com todos os tipos de plateias, que a linguagem tomou forma e se expandiu, com cada grande cineasta enriquecendo, de seu próprio jeito, o vasto e invisível dicionário que hoje todos nós consultamos. Uma linguagem que continua em mutação, semana a semana, dia a dia, como reflexo veloz dessas relações obscuras, multifacetadas, complexas e contraditórias, as relações que constituem o singular tecido conjuntivo das sociedades humanas. E quão extremamente veloz! (CARRIÈRE, 2015, p.20).

No decorrer da primeira metade do século XX, diversos estilos e movimentos artísticos surgiram no cinema. Nos Estados Unidos, os estúdios se estabeleceram como indústria ainda na era muda e com a repetição de temas e formatos os *gêneros* começaram a se consolidar, especialmente a comédia e o western. Com o poder financeiro que Hollywood rapidamente alcançou, logo os estúdios começaram a importar diretores europeus que ganhavam destaque. A chegada do som, no final da década de 1920, representou uma revolução no cinema, provocando transformações não apenas no conteúdo, mas também estruturalmente. Consequentemente, a partir da década de 1930 novos gêneros conquistaram espaço, com destaque para os musicais inspirados na Broadway. Como bem representado em *Cantando na chuva* (1952), essa transição não ocorreu de forma natural, pois os estúdios precisaram repensar diversos aspectos para poder trabalhar o som nos filmes de maneira exitosa.

Paralelamente à Hollywood, o cinema europeu se ramificou em diferentes estilos. Na Alemanha, o Expressionismo apresentava temas sombrios e fantásticos, distorcendo cenários e explorando os contrastes de luz e sombra. Na Rússia, Serguei Eisenstein inova com seu método de montagem dialético, enquanto Dziga Vertov pratica o chamado *cinema direto*. O espanhol Luis Buñuel leva as ideias surrealistas para seus filmes. Na França, o

Impressionismo, em um primeiro momento, foi forte influência para os cineastas, e mais adiante se consolida o chamado *Realismo Poético*, no qual predomina o peso dramático das histórias.

Enquanto Orson Welles, a partir de *Cidadão Kane* (1941), provoca inovações nos ângulos de câmera e com a quebra da linearidade na narrativa dos filmes, na Europa o período pós-guerra foi marcado pelo surgimento de novos ideais cinematográficos. Na Itália, o Neorealismo buscou retratar a realidade política do país, no pós-Segunda Guerra, apostando em um cinema que se aproxima do documentário, deixando de lado os temas dramáticos tradicionais. Os diretores partem para o registro da vida dos trabalhadores e das mazelas sociais que assolam a população em um país devastado pela guerra e buscando se reconstruir depois do fascismo. Para realizar esse retrato, os filmes utilizam a ambientação *in loco* e captavam a vida das pessoas em sua condição real.

Já na França, a década de 1950 é marcada pelo surgimento da *Nouvelle Vague*, movimento que nasce a partir da revista *Cahiers du Cinéma*, onde jovens críticos defendem novos ideais para o cinema, tendo como inspiração inicial os escritos do crítico e teórico André Bazin. Tais críticos, que mais tarde se tornariam cineastas, passam a valorizar os diretores que praticavam um cinema com características mais autorais e que buscavam inovar a linguagem cinematográfica com suas próprias concepções estéticas. Este período, entre a década de 1950 e a de 1960, é marcado pela efervescência de ideais de contestação ligados à contracultura, e esses novos cineastas franceses buscam ruptura com as lógicas tradicionais de se fazer filmes. A partir disso, surge a chamada *política dos autores*, que faz a defesa de um cinema que seja o resultado dos ideais artísticos pessoais do diretor; os filmes deveriam manifestar o pensamento estético particular do cineasta, desprendido de amarras determinantes. A busca passa a ser por um cinema livre.

Com esses princípios de liberdade e com o sucesso de diretores como Jean-Luc Godard e François Truffaut, a *Nouvelle Vague* acabou influenciando o cinema pelo mundo. No Brasil não foi diferente, e é neste contexto que se encontra o então crítico Rogério Sganzerla, em plena década de 1960, desenvolvendo suas análises sobre o cinema feito no país a partir da influência dos conceitos lançados na revista *Cahiers du Cinéma* e dos filmes de Godard.

Os ideais de modernidade que a *Nouvelle Vague* representa em relação ao cinema clássico – estabelecendo, ao mesmo tempo, rupturas radicais e o resgate crítico de muitos aspectos – estão na essência do pensamento sganzerliano. É com essa absorção dos princípios lançados pelos autores franceses e pela inspiração na trajetória dos mesmos – transitando do

texto crítico para a prática cinematográfica – que se parte para compreender o trabalho de Rogério Sganzerla.

3.2. Fazendo cinema com a máquina de escrever

Os textos escritos por Rogério Sganzerla, em seu período de crítico de cinema, expõem um pensador que questiona e levanta novos conceitos: é um cineasta em pleno processo de formação. Através da máquina de escrever, o cinéfilo e crítico já ensaiava mentalmente o que aplicaria em suas próprias obras cinematográficas. Pela escrita, o futuro realizador já exercia o cinema, mesmo que restrito ao campo teórico. Como ele mesmo ressalta, não há diferença entre escrever sobre cinema e *escrever cinema*.

O que logo se destaca em seus textos (tendo aqui como referência principal os publicados no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, entre 1964 e 1967), é que iam muito além da análise dos quesitos pertencentes ao plano do desenrolar do enredo e do desenvolvimento de personagens. Sganzerla buscava a compreensão de aspectos estruturais mais amplos, descobrir os alicerces conceituais que constituem uma obra cinematográfica:

Filmes desenvolvem-se em eterno presente, que é o tempo da consciência (do espetáculo cinematográfico). Por isso, nada nos emociona; o tratamento, a duração e a pontuação constantemente lembram-nos que tudo não passa de um filme. A “mensagem” é essa: situar o espectador, conseqüentemente o ator e o autor, no seu lugar, consciente de sua condição. (SGANZERLA, 2001, p.70)

É importante contextualizar o período histórico no qual este trabalho de crítico se situa. Sganzerla se insere dentro de um momento de transição dos padrões tradicionais, ou clássicos, de fazer cinema para uma fase de significativo rompimento estético representado por diferentes movimentos artísticos. No contexto nacional, trata-se de uma época de ebulição cultural que precede a repressão política e a conseqüente censura ao trabalho dos artistas, a qual o próprio Sganzerla enfrentará mais adiante. Ao longo da segunda metade da década de 1960, ele também escreve para *o Jornal da Tarde* e *Folha da Tarde*, mas é essencialmente sob a coordenação de Décio de Almeida Prado no suplemento literário do *O Estado de São Paulo* que ele encontra um terreno aberto para compor seu laboratório textual de ideias, publicando inúmeros ensaios nos quais trabalha sua formulação de conceitos e aponta os rumos de vanguarda que surgem no cinema daquele período.

Sem dúvida, uma influência decisiva para o trabalho do então crítico vinha da Europa, mais precisamente da França, através da agitação cultural promovida pela revista *Cahiers du*

Cinéma, e de François Truffaut e Jean-Luc Godard com a *Nouvelle Vague*, Rogério via a produção cinematográfica de Godard como uma síntese do que se poderia chamar de cinema moderno. Além de seus personagens anti-heróis, características como a quebra da linearidade narrativa tradicional e o uso de cortes abruptos, na montagem, irão servir de inspiração para o futuro cineasta. Godard, assim como os demais diretores da *Nouvelle Vague*, representa um cinema que se utiliza dos elementos tradicionais da sétima arte para questionar a própria linguagem cinematográfica padrão. É um cinema auto reflexivo:

Além de filosofar sobre arte, público e liberdade, Godard e o cinema moderno faz filosofia assim em torno de seu método – a câmera cínica. (...) O distanciamento não é só problema do autor, mas dos personagens, que afirmam sua liberdade através do universo de representação teatral, exprimindo a consciência do trabalho, de que estão participando de um filme e nada mais: eis um distanciamento dentro do distanciamento. (SGANZERLA, 2001, p.71 e 72)

Importante destacar aqui dois textos publicados no suplemento literário nos quais ele se dedica à análise do filme *Viver a vida* (1962), longa-metragem de Godard. Neste filme, como nos anteriores, o então crítico identifica um caminho semelhante do autor: “exploração do concreto e tendência pela abstração, misturados no que se pode chamar fusão entre documentário e ficção” (SGANZERLA, 2010-a, p. 45). E os temas essenciais de Godard: amor e morte. Em *Viver a vida*, a câmera também acompanha a trajetória do personagem principal e o filme se desenvolve em sua função, porém a estrutura narrativa não apresenta uma continuidade. Com períodos expostos de maneira não linear e com algumas brechas temporais, o filme avança com variadas ações paralelas e sem um desenvolvimento progressivo, com rupturas e avanços bruscos no tempo do enredo. Dessa forma, a tragédia se passa nas entrelinhas da narrativa e a essência da história não é entregue ao espectador de maneira explícita:

Para alcançar a absoluta ausência de sentido dos seres e objetos, para evitar a interferência da psicologia, moral, sociologia e da dramaticidade, Godard deu ao filme um tratamento despojado, econômico. Este tratamento vai do comportamento da *câmera* até a elaboração dos personagens; os movimentos de câmera foram reduzidos ao essencial, o aparelho movimenta-se somente quando estritamente necessário. (...) É através da reflexão do objeto puro, destituído de interferência que a tragédia se impõe. (...) O espectador sente a duração concreta, a presença física das coisas impostas através do tempo; os *tempos mortos* insistem demoradamente sobre um objeto físico, uma parede vazia, uma porta fechada, dois noivos a conversar. (SGANZERLA, 2010-a, p.49 e 51)

Outra referência que permeou os textos de Sganzerla foi Orson Welles, sua filmografia e a histórica e malfadada passagem do cineasta estadunidense pelo Brasil, no princípio da

década de 1940, como vimos no capítulo anterior. Claramente a relação entre sucesso e fracasso presente em *Cidadão Kane* se faz presente também em *Bandido da luz vermelha* que, no seu letrero eletrônico, questiona-nos a respeito do personagem que será apresentado a seguir: *um gênio ou uma besta?* A adoração por Welles fica mais evidente em seus futuros documentários *Nem tudo é verdade* (1986), *Linguagem de Orson Welles* (1991) e *Tudo é Brasil* (1997), assim como em sua derradeira obra *O signo do caos* (2003), em que o enredo faz clara referência à passagem do cineasta norte-americano pelo Brasil e ao seu inacabado filme *It's all true*, a razão de sua vinda ao país em 1942.

Um aspecto referencial que Sganzerla absorveu de *Cidadão Kane* é a concepção de herói moderno que, segundo ele, o filme foi precursor. Em 1964, em artigo intitulado *Becos sem Saída* (2010-a), ele constata que, ao contrário da figura do herói tradicional, o herói moderno recebe um tratamento diverso. O filme não pretende mais *explicar* ou desenvolver o que ele chama de *análise clínica* do interior do personagem, pois para o filme moderno o ser é impenetrável, não há espaço para análise moral ou psicológica: “Não é possível conhecer o seu íntimo, no máximo o que se pode fazer é olhá-lo. Chamá-lo-ei herói fechado. Sofre crises profundas e insondáveis, que não são definidas pelo filme” (2010-a, p.41). Em *Cidadão Kane*, este aspecto do *insondável* está representado na palavra inexplicável pronunciada no leito de morte do protagonista logo no início do filme: *Rosebud*. No restante da narrativa, fica perceptível que sua crise interior tem relação com a palavra misteriosa, porém ela parece inacessível; sua existência é conhecida, mas sua essência parece inatingível. Esta ideia do *herói fechado* aliada à construção de uma narrativa que utiliza a fragmentação temporal, é um recurso fundamental para o que Sganzerla denomina como cinema moderno.

3.3. O cinema moderno e a câmera cínica

Em diversos textos de Sganzerla, o conceito de câmera cínica é trabalhado, estando principalmente associado ao cinema de Godard e aos *cineastas do corpo*. Ele identifica no cinema que lhe era contemporâneo (década de 1960) uma grade preocupação pelo olhar como forma de captação da realidade: “parte-se da descrição da superfície e da aparência dos objetos a fim de encontrar-se o significado dos mesmos” (SGANZERLA, 2010-a, p.37). Sganzerla observa que, no *Nouveau Roman* - movimento literário francês da década de 1950 - assim como na fenomenologia, parte-se dos fenômenos da consciência e da descrição da superfície dos objetos para atingir o significado.

Segundo Sganzerla, os realizadores do cinema moderno buscam captar a realidade através da imagem no seu sentido puro de visibilidade. Fazem esse cinema *à altura dos olhos*,

cineastas como Howard Hawks, Samuel Fuller e Jean-Luc Godard. Para esses cineastas, o elemento visual é a essência da realidade reproduzida no filme e é com a câmera cinematográfica que é possível realizar este jogo visual. A câmera busca registrar a aparência bruta dos seres e dos objetos, abdicando de qualquer pretensão de ilusão romântica provocada por artifícios técnicos: “Os seres e os objetos já não são situados psicologicamente, nem moralmente, e ainda menos sociologicamente” (*GODARD apud SGANZERLA, 2010-a, p.37*). Esta câmera cínica não tem intenção de relacionar-se ou intervir na dramaticidade da cena, ela apenas acompanha o movimento friamente:

Para melhor possibilidade da visão pura dos objetos, a *câmera* afasta-se deles, observa-os de longe, procurando não alterá-los. Assim como na distanciação brechtiana, este recuo impõe certa indiferença em relação aos seres e objetos enfocados: é a *câmera* cínica. (...) A *câmera* realiza, então, um trabalho difícil: o esvaziamento do heroísmo das personagens. São esvaziadas de qualquer inteligência, de moral, de psicologia, de sociologia, de utilitarismo, de dependência ao espaço e ao tempo etc.; o que subsiste é a visão pura delas. (...) Não dramatiza a ação, ao contrário, procura esvaziá-la de qualquer dramaticidade a fim de registrá-la através da visão pura e desdramatizada (SGANZERLA, 2010-a, p.37)

Dessa forma, com este *despojamento do dramático*, os seres e objetos são captados em seu estado bruto. Há um rompimento na relação dramática entre a câmera e os personagens, pois as aparências visuais dos objetos bastam-se por si mesmas. A câmera cínica, portanto, abdica da dramatização:

É a câmera que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele; olha-o indiferentemente, olha-o apenas. Em *A lei dos marginais*, Samuel Fuller filma um assassinio em plano distanciado e em um suavíssimo travelling lateral: a indiferença e o cinismo tornam-se, aqui, soluções trágicas. (SGANZERLA, 2010-a, p.38)

Através de conceitos como *herói fechado* e *câmera cínica*, Sganzerla evidencia a intenção dos jovens diretores, que ganhavam destaque na década de 1960, de buscar a quebra dos padrões hollywoodianos de filmagem. Ao deixarem de lado a pretensão de explicar o conteúdo da obra, os filmes abrem ao espectador diferentes possibilidades de entendimento e ao mesmo tempo reconhecem o quanto há de incompreensível na realidade humana. Ao público resta a função do olhar. Qualquer explicação ou espécie de compreensão sobre o conteúdo exposto não será, necessariamente, entregue pelo filme. A intenção é que a experiência particular do olhar de quem o assiste apresente as suas próprias soluções.

3.4. Os cineastas da alma

Em publicação de 1965, no Suplemento Literário do O Estado de São Paulo, Sganzerla escreveu sobre os chamados *Cineastas da alma*. Ele percebe no cinema que lhe é

contemporâneo a existência de um impasse. O dilema em questão não se trata de uma crise em si, mas de uma confusão entre duas tendências entre realizadores sobre os rumos do cinema. O que divide tais cineastas são as contingências às quais eles precisam assumir como objeto de exploração em sua obra. O autor aponta as duas tendências que instauram esse dilema na sétima arte: os *cineastas da alma* e os *cineastas do corpo*. O que separa as duas frentes é a forma de encarar “as expressões mais simples e irredutíveis da existência humana” (SGANZERLA, 2010-a, p.73) através das suas criações cinematográficas.

Os denominados *cineastas da alma* representam a tendência de realizadores pertencente ao “cinema que pensa” ou que *procura pensar*. Sganzerla identifica os cineastas Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Robert Bresson, Ingmar Bergman, Luchino Visconti e Alain Resnais como seguidores dessa vertente. As obras destes realizadores partem de argumentos que tratam de conflitos interiores do homem e buscam, através da imagem, do movimento das câmeras e dos personagens, exteriorizar tais conflitos da alma humana. Neste cinema o drama se passa na consciência dos personagens. São dilemas profundos que transmitem mensagens morais ao público. Nas palavras de Bresson: *o cinema é movimento interior* (BRESSION apud SGANZERLA, 2010-a, p.74). No cinema voltado para a alma, os enigmas são abordados de maneira sistemática e, muitas vezes, maniqueísta. Por isso o excesso desta concepção de cinema pode resultar em obras estéreis. O cinema moderno toma um rumo que difere desta proposta:

A busca frenética de revelações interiores pode levar ao tratamento servil do corpo, não componente real, mas instrumento de uma *alma* romanesca, provavelmente falsa, em geral imposta pelo dialogador. Também não se pode deixar de considerar racionalistas tais cineastas; as películas especulam, explicam e calculam os drama e perturbações das pessoas. (SGANZERLA, 2010-a, p.74)

É necessário destacar aqui que Sganzerla não procura esconder sua discordância em relação a esse tipo de cinema, assumindo em seu texto um tom claramente crítico e por vezes até irônico sobre a intenção desses realizadores. Em sua opinião tal cinema pode significar uma mera intenção de “fazer literatura em fitas ou ser simplesmente pretensioso”, e no seu ver, tal preocupação excessiva em desvendar os males da alma humana pode ter como resultado apenas idealizações estéreis:

Este cinema, que fala uma linguagem maniqueísta, própria de manuais e introdução à filosofia tradicional (*o personagem simboliza o homem diante do Bem e do Mal* ou entre *Anarquia e o Terror*, termos tão “batidos” pela crítica acadêmica), é antes um prolongamento do expressionismo do que uma criação livre e original. Não há ligações essenciais com o cinema moderno, que se dirige a um caminho oposto (a exploração do concreto), abraçando temas abstratos, valores absolutos (o Bem, o

Mal, Deus, Tempos, Morte, Amor, Vida, tudo com inicial maiúscula) e literários. (SGANZERLA, 2010-a, p.76)

O então crítico percebe neste denominado *cinema da alma* uma forte inspiração de movimentos literários, no que, a princípio, não vê como algo negativo ou defeituoso, já que identifica que grande parte dos recursos narrativos utilizados pelo cinema advém, em maior ou menor grau, de formas estabelecidas pela arte literária. Porém, segundo o autor, tal influência não pode se constituir de forma fundamental dentro do cinema e sim se integrar de forma harmoniosa, sem que ela represente mudanças estruturais que busquem a aproximação híbrida das formas literárias, o que significaria a mera intenção de fazer literatura através do cinema: “o cinema concentra-se em sutilezas descritivas – próprias do romance clássico – e adquire uma função proeminentemente analítica” (SGANZERLA, 2010-a, p.77).

Sobre este *conformismo literário*, Sganzerla reconhece duas exceções entre os cineastas que lhe são contemporâneos: Michelangelo Antonioni e Alain Resnais. Nos filmes desses diretores os questionamentos interiores servem como motivo para o exercício cinematográfico, o qual, a depender das escolhas técnicas do realizador, pode apresentar elementos que contradizem *verdades profundas* expostas por determinado personagem.

3.5. Os cineastas do corpo

Rogério Sganzerla aborda sobre o que ele denomina *cineastas do corpo* em artigo de junho de 1965, também publicado no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo. O autor abre o texto com o questionamento que intitula o livro de Henri Angel (1963): *O cinema tem alma?* Sganzerla responde: “Não, o cinema não tem alma” (2010). Na sequência de sua resposta traz os nomes dos diretores Howard Hawks, Samuel Fuller, Joseph Losey, Jean- Luc Godard e Raul Walsh. Classifica-os como *cineastas do corpo*, em oposição aos chamados *cineastas da alma*, os quais ele já havia abordado em artigo anterior.

Os cineastas do corpo têm como proposta cinematográfica a “valorização das estruturas orgânicas dos personagens e das coisas” (SGANZERLA, 2010-a, p.78). Em seus filmes não há, necessariamente, a pretensão de captar alguma profundidade expressiva ou metafísica, o que há é a “apreensão direta dos corpos em conflito”. Este é um cinema essencialmente sensorial, físico. Os conflitos dos personagens ocorrem no exterior de si, eles se dão na superfície dos corpos:

Nas fitas de Hawks ou Godard não há um drama, no sentido tradicional da expressão. Evitam o prolongamento do conflito no tempo, o drama com suas implicações de passado e presente na consciência dos personagens. (...). Filmam as

situações como faria um cinegrafista de jornais de atualidades: sem obedecer a um passado, sem preocupar-se com o futuro e as cenas seguintes, sem relacioná-las a uma estrutura temporal. Registram-nas displicentemente e obtêm uma fragmentação, a captação desordenada e de instantes livres, situados no presente. Trata-se do cinema, arte do presente e das aparências, próximo das atuais concepções de pop-art; de um cinema sem memória, em suma de um cinema sem alma. (SGANZERLA, 2010-a, p. 80 e 81).

Esta tendência do cinema moderno propõe uma “valorização das estruturas orgânicas dos personagens e das coisas, sem submetê-los à expressão de uma ideia de profundidade especial” (SGANZERLA, 2010-a, p.78). Trata-se da captação bruta dos corpos em conflito, no que seria um cinema puramente sensorial, ou físico. Tais conflitos ocorrem no exterior dos corpos e objetos e se manifesta basicamente através do movimento. Os cineastas do corpo valorizam as superfícies dos seres, acima da dramatização de origem interior. Eles fazem uso da chamada câmara cínica. É um cinema, em sua essência, físico, que valoriza o movimento do corpo e suas aparências, deixando os conflitos da alma em segundo plano:

Os cineastas da alma (identificados com o cinema clássico) estão interessados nos conflitos interiores do homem e, nesse sentido, fazem uma espécie de *literatura em fita*. Os cineastas do corpo (no cinema moderno) valorizam as estruturas orgânicas dos personagens e das coisas, *os meios criados pela nossa civilização*, como o cinema e o automóvel, interessando-se pela *tragédia física*, pela aparência mais do que pela essência dos seres e objetos. (PAIVA, 2010-a, p. 19)

Este cinema voltado para o corpo é que o Sganzerla destaca como aspecto essencial do que ele classifica como cinema moderno. A busca é pela captação direta da realidade material, e tal exploração pura do concreto é o que aponta o caminho para a chamada *câmara cínica*, conceito também trabalhado pelo autor e que se alinha com sua noção de cinema físico.

3.6. Corpo mais alma

Após tratar, em artigos anteriores, a respeito do conflito entre alternativas opostas que o cinema vive - a investigação da alma humana por um lado e a investigação da superfície dos corpos por outro -, em texto seguinte, de julho de 1965, Sganzerla traz o título *Corpo mais alma* (2010). O crítico vê como o principal dilema da arte cinematográfica de então esta dicotomia do idealismo/realismo; abstrato/concreto e ficção/documentário.

Sganzerla apresenta os grandes filmes como aqueles que realizam uma conjugação das duas alternativas, mesmo que aparentemente inconciliáveis. Na visão dele estes filmes sabem unir os dramas interiores com os conflitos exteriores, sem estabelecer um predomínio de um ou outro aspecto:

Sem predomínio ou exclusão de um ou outro, o concreto dirige-se ao abstrato e vice-versa; ficção é documentário e este é ficção; fundem-se harmoniosamente gêneros e até estilos diferentes, sem rupturas do tom geral; o belo e o feio não se distinguem mais etc., idem o corpo e a alma. Os cineastas contemporâneos, consciente ou inconscientemente, têm ambicionado tais resultados. (SGANZERLA, 2010, p.83)

O autor aponta o filme *Aventura*, de Michelangelo Antonioni, como um filme moderno que segue este sentido. Os diretores Robert Bresson, Kenji Mizoguchi, Alfred Hitchcock também pretendem seguir por esse caminho, porém, há nas obras deles, a predominância da investigação do aspecto interior dos conflitos. Já em Luchino Visconti e Michael Cacoyannis destaca-se a percepção do exterior. Nesses diretores não há o equilíbrio ideal entre os dois aspectos, recorrendo de maneira parcial para uma ou outra tendência. Sganzerla (2010) identifica duas formas de *apelação* que surgiram a partir da década de 1930 entre os cineastas. A primeira é representada por diretores que ambicionam a exteriorização extrema dos conflitos, tendendo para o que ele chama de *farsa autodestrutiva*. A segunda *apelação* faz uso de tratamentos *pseudoprofundos*:

1ª apelação. (...). Dá-se a materialização dos sentimentos humanos; e eles chegam ao cinema concreto pelo caminho oposto de um Hawks ou Fuller, não se desligando plenamente dos cineastas da alma. Entre outros, lembro Stanley Kubrick em *Dr. Fantástico*; Orson Welles em *O Processo*; Vincent Minnelli, diretor de *Um amor do outro mundo*.

2ª apelação. (...). Alternando doses de visões subjetivas – evidentemente enganadoras – e objetivas. *Marnie, confissões de uma ladra* (Hitchcock), *O professor alopado* (Jerry Lewis), constituem tentativas maliciosas e imperceptivelmente mistificadoras e penetração em consciências sofredoras é o cinema da alma ironizando-se a si próprio. (SGANZERLA, 2010-a, p. 84)

Tanto no primeiro quanto no segundo caso, os realizadores captam a realidade dando maior espaço, em maior ou menor grau, para uma tendência ou outra. Os diretores optam por uma determinada abordagem, porém sem aplicá-la plenamente, dando certo espaço para a manifestação da outra. Em um filme como *O Processo* (1962), de Orson Welles, tal desequilíbrio é voluntariamente escolhido, assim “temos um filme gag” (SGANZERLA, 2010-a, p.84)

Realizadores como Tomu Uchida, Jean-Luc Godard e Louis Malle têm em comum o fato de evitarem as parcialidades que tradicionalmente sustentavam o desenvolvimento dos conflitos. Alain Leroy, protagonista de *Trinta anos essa noite* (1963), explora a cidade de Paris da mesma forma que se revela a si mesmo, “indivíduo e meio ambiente já não constituem polos opostos de uma realidade bilateral, mas componentes de um mesmo bloco” (SGANZERLA, 2010, p85). Louis Malle assim busca evitar as limitações *parcializantes*, sejam elas psicológicas, sociológicas, morais ou simplesmente dramáticas. Já o filme *Viver a*

vida (1962), de Jean-Luc Godard, aproxima-se de um nível acima dentro dessa concepção de Sganzerla, “um nível superior do cinema, do próprio cinema”:

Não apreende um aspecto particular de realidade, mas a realidade mesma, displicentemente (através de uma interação de estilos, possibilidades, documentos: a comédia, o musical americano, o documentário, imitações, referências a fotonovelas, citações – de estatísticas à fita de Dreyer, efeitos bressonianos, trechos de Poe e romances (folhetins), piadas e o drama italiano). Uma tendência – do corpo ou da alma – não admite a inclusão de outra, nem certas formas de oposta – esta é uma regra de estilo que os diretores medíocres vêm esforçando-se por conservar (afinal de contas cômoda), ao contrário daqueles que filmam totalidade e evitam toda sorte de restrições. (SGANZERLA, 2010-a, p.85 e 86)

Sganzerla viu este poder de síntese presente até mesmo nas primeiras obras de Ingmar Bergman, cineasta que ele classifica como um dos principais representantes do chamado *cinema da alma*. Em *Noites de Circo* (1953), Bergman, em uma sequência de briga, conjuga os dramas exteriores com os interiores, o sofrimento físico e a humilhação do personagem. O crítico denomina essa síntese de *cinema-tragédia físico e mental*, porém aponta que o cineasta sueco desde então desvalorizou esse poder de síntese, partindo para uma abstração focada na análise intimista dos personagens. Na visão do autor, os cineastas Yoshishige Yoshida, Eizo Sugawa e Francesci Rosi aproximam-se da distância ideal, “em que se fundem a multiplicidade e o fervilhamento barroco com a unidade e superioridade clássicas”. De modos diferentes, mas ao mesmo tempo, Godard, Tomu Uchida e Malle alcançarem esse caminho ideal:

Esta distância ideal possibilita um depuramento estilístico, uma certa ironia, a supressão do sentimentalismo, enfim, uma série de vantagens e descondicionamentos: a sabedoria. Uchida e Godard não fazem um cinema da alma ou sem ela, do corpo ou sem corpo: autores realistas captam o universal, construído com a identificação dos polos contrários. Evitando qualquer vinculamento, praticam um cinema livre. (SGANZERLA, 2010-a, p.88)

Portanto, o cinema do corpo mais alma é a busca de uma *sabedoria*: a capacidade de equilibrar o registro dos corpos em sua realidade bruta – um cinema físico, voltado para a superfície dos movimentos e esvaziado de significações subjetivas – com a tragédia íntima e os insondáveis conflitos da alma. É preciso um distanciamento ideal para que se reconheça as duas instâncias como polos contrários dentro de uma mesma unidade universal.

Os filmes de Sganzerla se encaixam na política que se consolidou - especialmente no cinema europeu da década de 1960 e que no Brasil se inicia com o Cinema Novo - do cinema de autor ou cinema autoral, no qual a produção rompe com a lógica industrial tradicional e o seu processo passa a ser concentrado na gramática cinematográfica particular do realizador. Sganzerla, enquanto crítico, inspirava-se nos autores da revista francesa *Cahiers du Cinéma* e

nos cineastas da *Nouvelle Vague* que, assim como ele, transitavam entre o trabalho teórico e a prática cinematográfica:

Esses jovens prefiguravam um tipo de cinema pessoal, no qual a câmera pudesse ser utilizada com a mesma simplicidade e liberdade com a qual o romancista e o ensaísta usam a caneta. Um cinema, portanto, espontâneo, imediato e com custos baixos (...) os jovens redatores dos Cahiers du Cinéma, sonhando usar um dia a câmera de filmar como uma caneta, começaram a exercitar-se e usando primeira a caneta como máquina de filmar... e fazendo da atividade crítica um momento preparatório da ação criativa. A *política de autores* tornou-se a palavra de ordem do grupo. Antes de ser o trampolim para lançar-se como autores, essa fórmula proposta pelos jovens redatores dos Cahiers apresenta um novo modo de ver o cinema, tendo por finalidade a valorização do diretor-autor (COSTA, 2003, p.116 e 117).

São essas reflexões do crítico que o cineasta vai experimentar em seus filmes, em especial aqueles da primeira fase, antes do exílio.

4. UM FILME DE CINEMA: DO CRÍTICO AO CINEASTA

Neste capítulo, será analisado de que forma Rogério Sganzerla - agora como cineasta - explorou em seus filmes alguns dos conceitos que havia desenvolvido anteriormente em trabalho teórico através de seus textos críticos. A análise se concentrará, primeiramente, no conceito de *câmera cínica* e demais aspectos linguísticos associados a ele no filme *Sem essa, Aranha* (1970), como o improviso do ator e a metalinguagem. Os outros dois conceitos a serem explorados serão o de cinema *corpo mais alma* e o de *herói fechado*, ambos também teorizados por Sganzerla em seus textos críticos. A respeito desses, como objeto de análise, será utilizado o primeiro longa-metragem do diretor, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968).

4.1. A câmera cínica e a liberdade do ator em *Sem essa, Aranha*

Sem essa, Aranha (1970), terceiro longa de Rogério Sganzerla, tem um enredo abstrato. Apesar dos temas nacionais serem bem nítidos - miséria, fome e falta de perspectiva -, os personagens vagam, mergulhados em seu desespero, pelas ruas de um país sem futuro. Diferentemente de *O Bandido da Luz Vermelha*, onde a montagem é central na composição da obra, *Sem essa, Aranha* é constituído de uma série de longos planos-sequência. Entre uma cena e outra, a relação narrativa se limita à repetição dos personagens, já que as situações em cena não estabelecem uma continuidade clara. A câmera na mão está ali para registrar a liberdade dos atores em seu improviso quase puro. A respeito do plano sequência, uma referência importante para Sganzerla era o crítico francês Andre Bazin (1991), um dos fundadores da revista *Cahiers du Cinéma*, que defendia o que chamava de *realidade objetiva*. Esse conceito valoriza o uso do plano geral, a profundidade de campo e o plano-sequência acima de efeitos de montagem:

Restituindo-nos a dimensão visual de um evento sem recorrer à manipulação e à interpretação de um tema (enquanto a reprodução é realmente mecânica), o cinema pode revelar a sua essência. Porém, é por esse motivo que o cineasta deve respeitar a continuidade e a duração real do evento dramático representado, sem interrupção e interpolações de montagem. (...). Essa norma nasce da necessidade de respeitar, mais que a objetividade do evento representado, a subjetividade do espectador e a ambiguidade de cada situação. (...) A filmagem contínua, a que Bazin chama de *plano-sequência*, teria a propriedade de permitir ao espectador um percurso de leitura mais livre, autônomo. (COSTA, 2003, p. 119)

Nesta sequência de improvisos dos atores, a musicalidade e o tom popular do filme são garantidos pela presença de Luiz Gonzaga e Moreira da Silva, além da própria escolha do humorista Jorge Loredó (Zé Bonitinho) para o papel do protagonista. Para retratar o caos da

realidade brasileira, o filme assume a própria estética da miséria. Como o próprio Sganzerla se refere ao seu cinema, em texto publicado no *Jornal do Brasil* em 20 de fevereiro de 1970: “Continuo realizando um cinema subdesenvolvido por condição e vocação, bárbaro e nosso, anticulturalista, buscando aquilo que o povo brasileiro espera de nós desde o tempo da chanchada: fazer do cinema brasileiro o pior cinema do mundo!” (SGANZERLA, 2004). Esse cinema buscado pelo diretor se alia à sua concepção de cinema moderno, um cinema que se concentra na “valorização das estruturas orgânicas dos personagens e das coisas”. Sganzerla, desde os tempos de crítico, é muito influenciado pelos ensaios de Alain Robbe-Grillet, representante do movimento literário francês chamado Nouveau Roman, que rompeu com a lógica dramática tradicional, rejeitando a necessidade de significação psicológica ou moral dos seres e explorando narrativas mais livres para contar as histórias. As ideias do movimento acabaram se manifestando no cinema francês e depois em outros países:

Assistimos, desde os anos 50, uma progressiva ultrapassagem da linguagem, àquilo que se poderia chamar uma sublimação da escrita. Aconteceu o mesmo na literatura, onde o *novo romance* recusou as regras tradicionais para fazer da escrita não já um meio, um veículo de sentimentos e de ideias, mas um fim em si: assim a escrita tornou-se o objeto primordial da criação literária. De forma semelhante, tornou-se cada vez mais difícil aplicar aos filmes que se colocam na vanguarda da pesquisa estilística os velhos esquemas da *explicação dos textos* habitual (MARTIN, 2005, p. 294).

No cinema sganzerliano, há a ruptura da lógica padrão clássica, e o ator e seu campo performático ganham significativa liberdade criativa através do improviso. No plano-sequência mais longo de *Sem essa, Aranha*, que se passa em um suposto teatro de revista em Assunção (Paraguai), os personagens sobem ao palco para realizarem pequenas apresentações individuais. O que ocorre é praticamente um improviso dentro de um improviso, pois são os próprios personagens realizando uma performance, sendo que estes personagens já são fruto do improviso dos atores. Enquanto Helena Ignez aparece quase nua e fica praticamente estática no palco (Figura 20-a), com poucos gestos, imersa em uma dimensão particular e ignorando a presença dos demais, Maria Gladys surge em cena com um vestido vermelho e um conjunto de flores na cabeça (em um estilo Carmen Miranda) (Figura 20-a), rodopia e dança mexendo os braços freneticamente enquanto canta uma música improvisada na base de balbucios. Aranha aparece no palco interpretando o famoso Zé Bonitinho (Figura 20-b) com seus trejeitos e óculos extravagantes, criado pelo próprio ator Jorge Loredó. Na sequência, Aparecida surge cantando em pose de diva (Figura 20-c) e depois beija e abraça Zé Bonitinho.

A partir daqui, o grupo sai do palco e a câmera acompanha algumas figuras circenses pelos corredores do camarim (Figura 20-d).

Em entrevista para o documentário *Elogio da Luz* (Pizzini e Rocha, 2003), a atriz Maria Gladys lembra a cena e conta como o diretor estimulou a liberdade criativa nos atores:

Ele disse...*sobe a escada, vai pro palco, chega lá em cima e canta uma música*. Isso é incrível, ao mesmo tempo não é todo mundo que pega....Começou a cena e ele falava algumas coisas...ele foi, pegou uma bacia e *pá*, bateu com a bacia. aí começou uma barulhada ali embaixo, eu fui subindo e *meu deus o que tá havendo? Daqui a pouco vi que a câmera já tava ali também. Aí entrei no palco fantasiada.. bom vou ter que cantar a música que o Rogerio falou*. Uma música que eu tinha na cabeça, uma música que não é música e comeci lá *bá bá*.... Aí, eu ali cantando e ele nunca mandava cortar...eu já não tinha mais o que inventar (risos) ...tem que ser criativo. (Maria Gladys em entrevista para o documentário *Elogio da Luz*, de Joel Pizzini e Paloma Rocha, 2003).

Figura 20 (a-h) – “Em um pequeno teatro de revista em Assunção”



Fonte: Captação de tela

Esse foco na função performática do ator já está presente em *O Bandido da Luz Vermelha*, mas foi se tornando mais evidente a partir de *A Mulher de Todos*, com o

protagonismo de Helena Ignez, e chegou ao seu ápice nos filmes que Sganzerla realizou com a produtora Bel-Air. Uma referência presente em seus textos, provavelmente por influência dos críticos da *Cahiers du Cinéma* e de Jean-Luc Godard, é o cineasta Nicolas Ray e o seu cinema centrado no ator. O realizador norte-americano coloca a ação, fruto do desempenho dos atores, como o fator substancial do filme, com os atores tendo um potencial criador em pé de igualdade com o próprio diretor. Jacques Aumont analisa a centralidade da ação no cinema de Ray:

A importância central da ação e do ator provém do fato de o desempenho do ator ser tão essencial à arte do filme que pode ocupar o lugar de qualquer outro meio expressivo, da cor, do primeiro plano etc. (...) O ator, verdadeiro co-autor do filme, é um dos locais da invenção no cinema, em pé de igualdade com o diretor, que deve, portanto, evitar qualquer domínio manipulatório. (...) estamos nos antípodas de Eisenstein: não há lógica da montagem, só existe uma lógica interna à ação. O que é ação? É esse estágio, geralmente virtual, entre o roteiro e o ator e que adapta um ao outro. (...) A cada momento, o que está em jogo para o ator é sua ação momentânea, mas ela não é separada das outras ações e, se cada ator participa das ações de todos os outros atores, o conjunto da cena é unificado. O ator está na ação, não na intenção, e a cena nada mais é do que a comunhão das ações. (AUMONT, 2004, p.169)

Na cena em questão, de *Sem essa, Aranha*, após as interpretações no palco, a câmera segue os atores pelo camarim (Figura 20-d), todos já de volta a sua agonia real, como se aquele fosse os bastidores da vida brasileira que a ditadura militar pretendia esconder. Ali, Aranha aguarda a chegada do demônio (Figura 20-e), com quem havia feito um pacto: *sempre tive a impressão que o diabo ia com a nossa cara*. Enquanto isso, Helena mostra o pedaço de um mapa da América do Sul para Maria, que fica na dúvida sobre onde estaria o Brasil. Helena responde apontando para fora do mapa: *O Brasil deve tá aqui, fora da página* (20-g). A cena se encerra com os personagens circulando pelo camarim como se estivessem em transe. Um homem de circo engole fogo (Figura 20-d) e Maria devora ferozmente um pedaço de pão (20-h). A câmera passa, displicentemente, entre eles. Essa indiferença da lente provoca um rompimento da lógica dramática padrão (ou *desdramatização*, como Sganzerla define). A câmera, além de esvaziar os personagens de qualquer heroísmo ou abstração interior, cria a instabilidade no olhar do espectador. Por ser levada à mão e estar à altura dos olhos, ela acompanha passivamente os movimentos dos personagens, às vezes distanciando-se dos mesmos e por vezes se misturando a eles:

Abandonando as perspectivas ideais de uma certeza, os filmes ingressam na perspectiva de um talvez: hoje a narração é falível, incompleta e até obscura. Toda rigidez tende a desaparecer: os personagens tornam-se ambíguos; o filme moderno comporta inclusive defeitos técnicos. Sentimos a limitação destes filmes frágeis,

nervosos, impressionistas, que não ambicionam eternizarem-se. Portanto, não é mais o ângulo ideal de uma situação, o ângulo absoluto (procurado pelo estúdio tradicional) que o cinema oferece, mas o *melhor ângulo possível*. Condiciona-se a sua própria provisoriedade estética, sintoma de modernidade (SGANZERLA, 2010-b, p.40).

Essa quebra da lógica narrativa através da câmera torna-se, até mesmo, um elemento de metalinguagem no filme. Há uma cena em que a câmera fica de frente para um espelho que reflete, não apenas os personagens, como a equipe de filmagem e o próprio diretor Rogério Sganzerla. Quebra-se assim a chamada quarta parede, revelando o processo de filmagem e forçando o espectador a sair da imersão narrativa do filme.

Figura 21 – Equipe do filme em frente ao espelho



Fonte: Captação de tela

Em outro dos planos-sequência, Aranha desce a ladeira de uma favela discursando sobre o jogo do bicho (Figura 22-a) - *mas claro que eu vou ganhar, Iemanjá disse que eu vou ganhar!* (...) *existem duas palavras que deveriam ser riscadas do dicionário: câncer e subdesenvolvido* -, logo é abordado bruscamente pela personagem de Maria Gladys, que tenta lhe dar um dinheiro em troca de algo (Figura 22-b), porém, ele foge. Após não conseguir o que queria, ela leva as mãos à cabeça e grita desesperadamente (22-c). A câmera a acompanha, e ela grita: *ai, que dor de barriga!*. Fora de si, ela avança sobre a personagem de Helena Ignez, que a repele friamente e responde: *são os fantasmas esfomeados!* (Figura 22-d). Nisso, surge Aparecida.

Figura 22 (a-l) – Os quatro personagens descem o morro



Fonte: Captação de tela

As três mulheres são supostas amantes de Aranha. Aparecida inicia a contar uma história sobre um suposto contrato de trabalho no estrangeiro (Figura 22-e): *Olha que me apareceu um gringo aí contratando um grupo de sete mulatas, e lá fui eu no meio..* (54 min.). No meio da história, ela sai do quadro e sua voz some também, a câmera passa a seguir Helena descendo a rua e uma música entra e sai da trilha rapidamente. Ela aborda Aranha e lhe diz algo inaudível (Figura 22-f). Ele lhe oferece um dinheiro, porém Maria surge do nada, grita e tenta interromper a transação puxando Aranha para longe (Figura 22-g). Nesse

momento, os quatro personagens descem a ladeira, alguns aos berros, girando e dizendo palavras incompreensíveis (Figuras 22-h e 22-i). Aranha para, inicia um discurso nonsense e prende o olhar no horizonte. A câmera, que o acompanha chega a esbarrar em seu rosto. Diversas pessoas se aglomeram ao redor dos atores. Estão assistindo à filmagem. A câmera não os evita e capta todos. Crianças passam correndo e cachorros latem perseguindo o grupo de atores. Há gritos de todos os lados. As falas dos personagens se misturam com a do público que os assiste e interage com a gravação. Helena desaparece (Figura 22-j) e a cena se encerra com Aranha e Maria fugindo apavorados da multidão que os segue. (Figura 22-k e 22-l)

O plano-sequência tem, aproximadamente, nove minutos de duração. A câmera na mão é instável e acompanha de forma errante a performance dos atores descendo a ladeira. O roteiro é quase inexistente e o que prevalece é o improvisado. Os personagens parecem estar à beira de um colapso nervoso e a tensão vai se elevando conforme o decorrer do plano. Sabemos muito pouco sobre eles, mas sua face, seus gestos e limitadas palavras são o suficiente para expressar sua desgraça.

Em um artigo, intitulado *Um filme é um filme*, ao definir o cinema moderno, Sganzerla (2010-b, p.49) cita Jean Paul Sartre: “A arte vem das aparências”. E depois ele mesmo completa: “Antes de se ocupar com a dúvida de almas sem Deus, o realizador – especialmente se ele for brasileiro – reflète sobre o terror, a miséria, o subdesenvolvimento. Esta política também se refere ao tratamento dos seres e objetos. No cinema, existência quer dizer; aparência”.

Este cinema em que prevalece o visível do ser - sua aparência -, evita as significações ou adjetivações que pré-definam a existência. Não há espaço para a imposição de essência na alma dos seres. Tudo o que há para ser visto se passa na superfície dos corpos e em suas interações. Em uma cena de *Viver a vida* (1962), de Jean-Luc Godard, a personagem Naná reflète em um bar: *As coisas são como elas são, nada mais, somente isto. Uma mensagem é uma mensagem. Um prato é um prato. Homens são homens. E a vida...é a vida*. Essa reflexão da personagem associa-se a um princípio do cinema sganzerliano. Para ele, a câmera não deve dramatizar a ação, apenas captá-la, indiferentemente. O diretor não precisa abusar de um *close-up* para demonstrar o estado psicológico de um personagem, um plano médio é suficiente, pois o que a câmera registra é um *acontecimento visual*. Ela tem livre contato com a realidade.

Em *Sem essa, Aranha*, no plano-sequência em questão, a câmera acompanha os atores como se fosse o olhar de alguém que os segue de maneira oscilante, sem saber exatamente para onde está indo e pronto para abandoná-los a qualquer momento. Ela os segue *à altura*

dos olhos e os observa displicentemente, semelhante aos olhares das pessoas que passavam pela filmagem e cruzavam pela cena. A câmera, assim como a multidão ao redor, decide seguir os atores ladeira abaixo. O ritmo da câmera na mão é tão instável que a lente chega a esbarrar nos atores por descuido. Pouco sabemos do que se passa na cabeça dos personagens, quais são suas histórias e o que pretendem. Tudo o que há para se saber acontece ali naquele instante. Os heróis do filme são esvaziados, não conhecemos a essência de cada um, apenas o que manifestam em cena:

Os atos são destituídos de precedentes, explicações, conclusões psicológicas, morais ou sociológicas. Cada ato é único e existe por si mesmo. Um filme é um filme assim como Gertrude Stein certa vez referiu-se na citação famosa *uma rosa é uma rosa é uma rosa*. As coisas surgem na tela sem serem precedidas de juízos ou apriorismos estetizantes. Aí estão; elas agem e é o espectador quem vai concluir sobre tudo (a sociedade burguesa, os conflitos de classe, a política) (SGANZERLA, 2010-b, p.50).

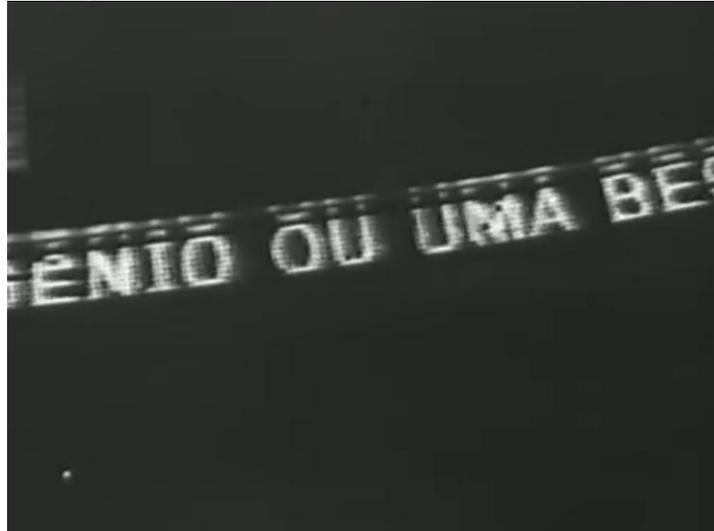
Em *Sem essa Aranha*, Rogério Sganzerla aplica parte da teoria cinematográfica que ele havia desenvolvido enquanto crítico, mais especificamente o conceito de *câmera cínica*, que esvazia a dramatização dos seres através da câmera à *altura dos olhos* e que capta a realidade bruta dos objetos, sem idealizá-la. Essa câmera, que não pretende influenciar na realidade pura a ser registrada, pretende apenas observar sua “aparência visual”. Conseqüentemente, por sua *indiferença* à dramatização, essa câmera valoriza a ação em cena e, a partir disso, Sganzerla, como diretor, estimula o improvisado e a liberdade de criação dos atores na construção de seus personagens, o que gera uma atuação performática pouco habitual no cinema.

4.2. O cinema corpo-mais-alma e o herói moderno em O Bandido da Luz Vermelha

Com um estrondo metálico parecido com o de um gongo, uma imagem noturna abre o primeiro longa-metragem de Rogério Sganzerla. Logo na abertura de *O Bandido da Luz Vermelha*, o crítico e agora cineasta já provoca com sua concepção revolucionária de cinema. Um letreiro luminoso na escuridão impõe uma dualidade questionadora sobre a história: *um gênio ou uma besta* (Figura 23). Há um corte brusco, e uma imagem (inserida horizontalmente) contendo o desenho de um faraó em frente a uma esfinge, e como título uma frase: *O destino do homem* (Figura 24). Essa imagem faz referência ao mito da Esfinge de Tebas, que desafiava os homens a resolver um enigma para não serem devorados: *decifra-me ou devoro-te*. Enquanto a imagem fica na tela – por cerca de cinco segundos – a voz em off do Bandido (Jorginho) pergunta a si mesmo: *Quem sou eu?*. Ao colocar em questão a própria identidade, o protagonista do filme já se apresenta ao espectador como alguém em plena crise

interior. No momento em que explicita em palavras (sussurradas) sua celeuma existencial, a fala é ilustrada com a imagem da esfinge e da frase título do desenho. Aqui o filme deixa nítida sua mensagem inicial: eis uma alma em conflito.

Figura 23 – Letreiro luminoso: *Gênio ou uma besta*



Fonte: Captação de tela

Figura 24 – *O destino do homem*



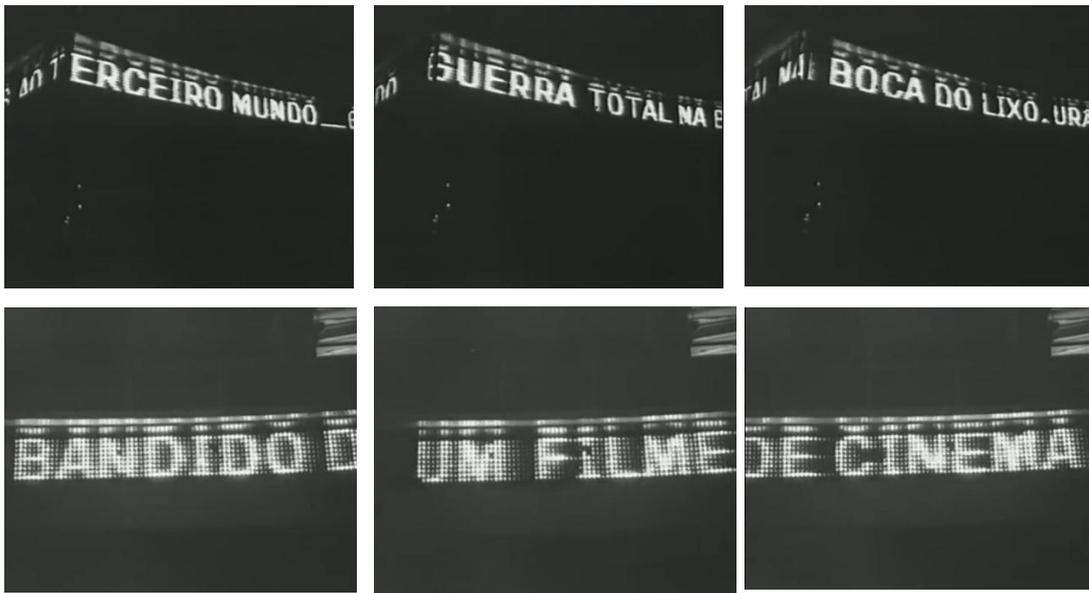
Fonte: Captação de tela

Com dez segundos rodados, temos três frases questionadoras que se alinham em sentido e estabelecem a busca de resposta para o restante do filme: o personagem que será apresentado a seguir seria um gênio ou uma besta? Quem é ele? (Ou como definir sua identidade?) Qual seu destino? (Ou qual o destino do homem como ser vivo no mundo?). Essa abertura do longa-metragem levanta como mote para o enredo um dilema que se passa no

interior do homem. A indicação é de que o drama se desenrolará, essencialmente, na consciência do protagonista. Com essa primeira impressão, o filme sugere um cinema voltado para a compreensão da interioridade do ser, o que Sganzerla denominava *cinema da alma*. A obra insinua se aprofundar no conflito íntimo desse personagem que desconhece a si mesmo.

Após essa introdução com aspectos existencialistas, a sequência do letreiro luminoso mostra (Figura 25): *os personagens não pertencem ao mundo, mas ao terceiro mundo... Guerra total na Boca do Lixo... Urânio apresenta... O Bandido da Luz Vermelha... Um filme de cinema de Rogério Sganzerla (23 seg.)* Acompanhando a imagem do letreiro, entra no som uma trilha instrumental de suspense e vozes em *off* de um casal de locutores. Em tom sensacionalista, beirando o cômico, uma voz complementa a frase da outra. A narração da dupla inicia: *Decretado estado de sítio no país! O dispositivo policial reforça todos os seus órgãos.... Qualquer semelhança com fatos, reais ou irrealis; pessoas vivas, mortas ou imaginárias; é mera coincidência... Trata-se de um faroeste sobre o terceiro mundo!* (22 seg.)

Figura 25 – Letreiro luminoso



Fonte: Captação de tela

A auto denominação que o filme faz, através do letreiro luminoso, é essencial para compreender a intenção de Sganzerla: *Um filme de cinema*. Com essa classificação que a obra se auto impõe, o diretor já deixa sua provocação. A mensagem que transmite é de que o filme em questão funciona como um exercício de reflexão a respeito do próprio cinema como linguagem artística. O filme é feito para que o espectador saia da sua passividade habitual e

perceba a estrutura da linguagem cinematográfica desconstruída de forma que suas partes sejam expostas como elementos particulares dentro de uma unidade maior. Sganzerla, ao realizar um *filme de cinema*, demarca seu trabalho como um representante da modernidade que ele identificava em alguns cineastas da década de 1960, afastando-se assim do modelo cinematográfico clássico:

O cinema clássico pretendia esconder o seu caráter de linguagem e apresentar-se como se fosse a realidade. (...). Se não há mais preocupação em fingir o real, em brincar de faz de conta, não há mais por que manter regras como as que justificam os ângulos de câmera ou tornam os cortes imperceptíveis. Ao contrário, é necessário que o filme seja presente como linguagem, enquanto filme mesmo. (...). Dois planos consecutivos não terão que apresentar uma continuidade de movimento, poder-se-á sentir a mudança de imagem. Os dois planos e o corte não coordenam realmente momentos sucessivos na descrição de uma ação; o que motiva a relação entre os planos será antes a ideia que o diretor quer passar. (BERNARDET, 1996, p. 107)

As próprias escolhas estéticas tornam-se aspecto elementar da obra como conteúdo de análise e compreensão. A narrativa deixa de ser simplesmente o conjunto de acontecimentos que se organizam para estabelecer um enredo, ela mesma torna-se evento. Esse cinema que pensa a si mesmo se manifesta na colagem de referências que o diretor constrói em *O Bandido da Luz Vermelha*. Aqui, o diretor vai recorrer a um emaranhado de elementos culturais para construir sua narrativa, incluindo trilhas sonoras retiradas de outros filmes e até mesmo restos de material filmico encontrados no lixo. Esse reaproveitamento de material no processo de montagem tem semelhança ao que o cineasta russo Dziga Vertov praticava:

A câmera deve colocar-se diretamente em contato com o real, não se deve construir mentirinha nenhuma na frente da câmera para ser filmada. A câmera só deve filmar o que existiria independentemente dela. Assim, Vertov voltou-se exclusivamente para o cinema documentário, através do qual ele buscava um *deciframento comunista* do mundo. (...). Usou materiais já filmados, de forma que o seu trabalho era basicamente de montagem: dar, através da montagem, novas significações a um material que não fora filmado especificamente para os filmes que ele fazia. (...) Para Vertov, a filmagem deve ser a reprodução do real, a captação do real sem intervenção (sonhava até com a câmara oculta que permitiria filmar a realidade sem alteração), mas o resultado final, o filme, não reproduzia realidade imediata alguma, era uma construção cinematográfica que devia reconstruir o dinamismo do povo revolucionário de um modo mais profundo que o real imediato poderia oferecer. (BERNARDET, 1996, p. 52 e 53)

Se em um primeiro momento da trajetória de Sganzerla, há o crítico que faz cinema através da máquina de escrever, em um segundo momento, há o cineasta que escreve conceitos através da câmera. Após o letrado luminoso passar os nomes que compõem elenco do filme, a imagem seguinte mostra um lixão onde um grupo de crianças brinca com armas de brinquedo, mirando e atirando para todos os lados (Figura 26). Uma música de candomblé

entra e sai da trilha sonora. A voz off do protagonista mistura memórias do passado com reflexões sobre as escolhas que fez e o rumos da sua vida. No meio da confusão do lixão, um menino aparece, próximo da câmera, lendo uma revista cujo título é: *Quem foi?* (Figura 27). Esse é mais um questionamento colocado na tela, dessa vez interrogando o passado do personagem.

Figura 26 - Meninos no lixão



Figura 27 – *Quem foi?*



Fontes: Captação de tela

A linha de raciocínio da voz off do protagonista é instável e não-linear, com as lembranças entrecortadas por impressões espontâneas. Sua fala corresponde ao seu conflito interno e à frágil compreensão da própria identidade:

Eu sei que fracassei, minha mãe tentou bortar pra mim não morrer de fome... Nasci assim e quem tiver de sapato não sobra... Fui usado pelos bandido da mão negra por que não sabia, só precisava de terror, mais nada... Eu pensava que tava dando o maior dentro e foi o maior fora da minha vida... Fui talhado pra cadeira elétrica...Nunca me dei bem, eu não simpatizava com os bandido...Fracassei, eu sei disso... Eu tinha que avacalhar, um cara assim só tinha que avacalhar pra ver o que saía disso tudo... Era o que eu podia fazer... Saí de lá faz quinze anos, da favela do Tatuapé me mandei pro mundo com uma taxinha encravada no pé. (1:07 min.)

O artifício usado aqui para demonstrar a confusão no pensamento do personagem é semelhante à técnica literária do fluxo de consciência, característica marcante das obras do escritor irlandês James Joyce, de quem Sganzerla sofre influência. Segundo Júlio Bressane (2010), seu parceiro de produções, Rogério “sabia páginas de Ulisses de cor, leu as cartas de Joyce...” Além do desenvolvimento dos personagens, percebe-se a influência do método literário de Joyce no método de montagem fragmentado dos filmes de Sganzerla. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, essa linha de raciocínio sinuosa do personagem sganzerliano impõe obstáculos à compreensão de sua origem, motivos ou escolhas por parte do espectador,

pois em nenhum momento a interioridade do protagonista se revela claramente. Suas falas e diálogos com demais personagens são oscilantes e muitas vezes contraditórias.

Nas primeiras cenas do filme, logo após a abertura, há a sequência de imagens de crianças brincando com armas de brinquedo em um lixão. Como o monólogo do Bandido acontece em voz *off* de forma conjunta à imagem, fica estabelecida a relação entre sua fala e o que é visto. O pouco de informações que o personagem relata sobre sua infância e origem fica conectado aos meninos brincando no lixão, dando a entender que aquelas imagens estão relacionadas à sua história de vida; talvez se passem em sua memória, como lembranças. O tom pouco realista da cena – com os meninos agindo de maneira teatral em frente à câmera – transmitem um ar fantasioso, o que realça a possibilidade de ser fruto da sua memória. Essa sequência do lixão termina com um menino correndo na beira de uma estrada, segurando uma arma na mão direita (Figura 28-a); acompanhando a cena, a voz do Bandido encerra seu monólogo em *off*: *Sai de lá faz quinze anos, da favela do Tatuapé me mandei pro mundo com uma taxinha encravada no pé*. Há um corte para a imagem – com duração de um segundo - de um rapaz, de costas para a câmera, atirando em direção a um alvo não identificado (Figura 28-b). No que ele dispara a arma há o corte para a cena de outro jovem (talvez o mesmo, pois o rosto também não é mostrado pela câmera) arrombando um carro e roubando o que parece ser um casaco (Figura 28-c). Essa sequência representa os anos de aprendizado de Jorginho na vida do crime. Aqui a voz do protagonista sai e entra a voz feminina da locutora de rádio anunciando a transição temporal: *Alguns anos depois!*. Com isso, encerra-se a sequência de imagens relacionadas às origens de Jorginho e a história parte para o presente, onde ele, já adulto, invade sorrateiramente uma casa para realizar um assalto (Figura 28-d).

Figura 28 (a-d) - Meninos marginais



Essa breve sequência - que dura pouco mais de um minuto - é o que há de mais concreto no filme a respeito do passado do protagonista. Daqui em diante, o que surgem de informações biográficas são pouco fidedignas, pois quem passa a contar fatos sobre o personagem são os dois locutores de rádio. A maior parte dessas informações não parece verdadeira e sim fruto do sensacionalismo *nonsense* do programa de rádio, criando para o público um personagem de variadas facetas e com muitas vidas passadas antes de assumir a atual fama como o Bandido da Luz Vermelha. Um exemplo dos inúmeros fatos biográficos do protagonista transmitidos pelos dois locutores:

Um personagem sanguinário, abusivo, bárbaro e arbitrário. Luz, para os íntimos. Assassino e bicampeão de futebol de botão. Ele, o bisneto de Chico Diabo, o brasileiro que matou o presidente Solano Lopez na Guerra do Paraguai. Descendente dos temíveis astecas e tapuias. Um típico selvagem do século XVI jogado em plena selva de concreto. Um brasileiro à toa na última etapa do capitalismo. O grande PI-CA-RE-TA! Oportunista e revoltoso. Cassado na polícia, dançarino boçal e turista sexual. Como solução... o nudismo transatlântico. (19:15 min.)

O Bandido, como um personagem misterioso acaba por ser explorado midiaticamente e transforma-se em um anti-herói repleto de atributos e feitos inacreditáveis que espantam e

fascinam a população. Considerando essa figura criada pela mídia, a resposta para o questionamento inicial do filme - *Um gênio ou uma besta* – seria a primeira alternativa, porém o próprio Bandido reconhece sua estupidez na cena em que está dentro de um taxi e escutamos sua voz em off: *Posso dizer de boca cheia, eu sou um boçal*. Ao contrário da esperteza que a imprensa lhe atribui, o Bandido aparentemente comete seus crimes de maneira pouco planejada e deixa-se levar por atos espontâneos: tem diálogos com suas vítimas – *a vida não é nada pra mim, doutor*; pede para prepararem sua janta – *bom tempero madame – meu fraco é mortandela* e experimenta as roupas do armário – *com essa beca dá pra passar cinco milhão de cheques*. Seu comportamento displicente não coincide com a figura retratada pelo rádio.

O diretor põe em prática aqui sua concepção de herói moderno, que ele denomina como *herói vazio*, ou *herói fechado*, em seus textos críticos. Seguindo o caminho apresentado por Orson Welles e a indecifrável palavra *rosebud* lançada pelo protagonista de Cidadão Kane, Sganzerla desenvolve em seu primeiro longa-metragem um personagem enigmático. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, as perguntas a respeito do protagonista não são respondidas e o que se revela sobre ele apenas resulta em mais dúvidas sobre sua identidade. Isso não significa que seu dilema pessoal seja raso ou superficial, já que sua crise interior é perceptível e transparece em atos e palavras. O conflito da alma é profundo e está constatado na trama do filme, entretanto, não se atinge sua essência. O dilema íntimo do personagem é impenetrável, apenas se manifesta na oscilação e inconstância das suas atitudes: “No filme moderno, o que acontece em relação ao herói são erupções de facetas e temas ligeiramente insinuados” (SGANZERLA, 2010-a, p.42). A trajetória do Bandido não oferece respostas e seus diálogos particulares, ao invés de revelar a essência do seu drama, tornam-no tão enigmático quanto a figura fascinante criada pelo sensacionalismo da imprensa. A própria estupidez o impede de qualquer compreensão sobre sua vida. Quando brinca de tiro ao alvo (Figura 29) junto com um menino e vai embora levando um elefante de pelúcia como prêmio, o Bandido se questiona mais uma vez: *Quem sou eu?*. O caminho que ele traça parece um labirinto de gestos inúteis que o distanciam de qualquer possibilidade de libertação e sua sucessão de erros o destina para a autodestruição.

Em seu filme, Sganzerla coloca em prática o conceito teórico de herói moderno que ele havia identificado em *Cidadão Kane*. Ele via o filme de Orson Welles não só como precursor dessa concepção de personagem, como também da construção narrativa moderna. Para ele, a fragmentação temporal utilizada para contar a história do magnata das comunicações, Charles Foster Kane, viraria um dos fundamentos do que ele chamou de *filme*

moderno. Sganzerla, ainda como crítico, constatou esse recurso narrativo também nos filmes de Jean-Luc Godard e Alain Resnais, onde o desenvolvimento da história abdica de ser progressivo:

O tempo é solto. 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 para autor. Alguns realizadores as aprisionam no tempo, na existência, que é sempre a repetição do idêntico processo doloroso. A liberdade dá-se com a destruição do herói. (SGANZERLA, 2010-a, p.42)

Dentro dessa concepção de herói moderno, os personagens estão à procura de sua libertação, anseiam por uma saída. Essa liberdade que se materializa através da destruição é o que Sganzerla chama de *tema da saída através da morte*, que ele observa estar muito presente no cinema de Godard e de Samuel Fuller. Essa busca pela saída é semelhante à estrutura da tragédia clássica, a trajetória do herói acontece por um caminho estreito e sufocante até terminar em um espaço aberto, onde encontra seu destino fatal: a morte. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, o personagem vive com a possibilidade do suicídio como uma alternativa constante. Após assaltar mais uma casa e pintar no muro frases provocando a polícia, em um ímpeto suicida ele decide tomar a tinta do balde: *Tentei me matar com a tinta a óleo, mas não deu pé* (Figura 30). Ao perceber o fracasso do intento, ele escala o muro de forma atrapalhada e depois se joga na piscina, soltando um grito de raiva.

Figura 29 – Jogando tiro ao alvo



Fontes: Captação de tela

Figura 30 – Luz tenta o suicídio com a tinta a óleo



O momento em que a interioridade do protagonista mais se revela no filme é a partir do seu encontro com Janete Jane. Ela segue o estilo de uma *femme fatale* da Boca do Lixo, capaz de qualquer coisa para conseguir dinheiro. Como nos filmes americanos do gênero policial *noir*, é através dessa relação de amor que a história adentra no íntimo do Bandido,

desarmando a superficialidade da sua personalidade até então embrutecida e, ao mesmo tempo, colocando-o rumo ao seu destino fatal. Em um conversível, os dois vão passear na praia de Santos. Logo no encontro entre os dois, Janete lhe pergunta *Tudo bem?*. De dentro do carro ele responde *Bem, graças a Deus*, porém imediatamente se corrige e completa a resposta com *Deus uma ova, Deus não existe*. Já na beira da praia (Figura 32), dentro do conversível eles travam um diálogo (51h44min.):

Janete: Que que se quer da vida?

Bandido: Da vida eu não quero nada. Antigamente eu queria ser grande

Janete: Grande pra que?

Bandido: Grande sei lá pra que. Queria ser famoso, ser o bacana por bem ou por mal. Mas hoje eu sei que eu sou um coitado. Eu não sou nada.....Já é cinco?

Janete: Falta quinze.

Bandido (sussurrando): Claro que eu vou me destruir.... Sozinho é ridículo, a gente não pode fazer nada.

Nesse momento, há uma imagem que entrecorta a cena deles na praia. O Bandido aparece no alto de uma escada, de gravata, mãos na cintura e olhando para a câmera (Figura 31). Há duas pessoas ao pé da escada. E ele discursa, em tom de deboche: *Meu negócio era o poder, quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba*

Figura 31 - Luz discursando



Figura 32 - Luz e Janete Jane



Fontes: Captação de tela

Ainda na praia, ele repete essa mesma frase, dessa vez sozinho e de frente para a câmera, expressando-a como uma espécie de lema niilista: *A gente não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba!* (Figura 33). Logo depois, o casal aparece dentro de um elevador, com ele tentando desabafar com Janete, enquanto ela expressa um olhar de desdém: *Sei que sou um errado, Jane. Minha mãe me quis abortar. Descobri isso semana passada, por isso eu nasci assim... Se vai me desculpar se isso que eu tô dizendo não seja verdade, mas uma simples mentira* (54h41min) (Figura 35). Depois disso, ele aparece novamente na praia, agora correndo e se atirando dentro d'água: *Tentei me matar no oceano*

atlântico, cês pensam que eu tô chutando mas é verdade. Sozinho, engolindo água pra acabar de uma vez...Como solução o nudismo transatlântico (Figura 36) (repetindo a frase dita anteriormente pelas vozes do rádio). Aqui, os locutores entram mais uma vez: *É a bomba e a fome do século XX! A bomba e a fome separam o terceiro mundo do resto da terra!*. O Bandido emenda com seu eterno questionamento: *Quem sou eu?*. Ergue-se na beira da água e vai correndo, soltando um longo grito, batendo-se com as ondas do mar.

Figura 33 – Luz discursando para a câmera



Figura 34 – Luz e Janete Jane no carro



Figura 35 – Luz e Janete Jane no elevador



Figura 36 – Luz mergulha no mar



Fontes: Captação de tela

Com essa sequência de intimidade do casal, Sganzerla aprofunda seu conceito de cinema denominado *corpo mais alma*. É o *cinema-tragédia físico e mental*, que sintetiza objetividade e subjetividade, o drama exterior e o drama interior. Como ele, enquanto crítico, constata no filme *Trenta Anos Esta Noite* (1963), de Louis Malle: “indivíduo e meio ambiente já não constituem pólos opostos de uma realidade bilateral, mas componentes de um mesmo bloco” (2010-a, p.85). Enquanto Alain Leroy desvenda Paris como revela-se a si mesmo, o Bandido demonstra uma personalidade tão fragmentada e caótica quanto a região da Boca do Lixo, onde ele perambula. O cinema que conjuga o corpo e a alma, no entender de Sganzerla,

direciona-se na busca de uma distância ideal entre as duas alternativas, atingindo assim um ponto de equilíbrio que resulta na fusão da “multiplicidade e o fervilhamento barroco com a unidade e superioridades clássicas”:

Godard e Uchida usam o cinema do passado, particularmente o mudo, mas nem por isto são “usados por ele: não conservam formas arcaicas, mas, utilizando-as, impõem seus próprios estilos (a unidade a partir da multiplicidade). (...). Essa distância ideal possibilita um depuramento estilístico, uma certa ironia, a supressão do sentimentalismo, enfim, uma série de vantagens e descondicionamentos: a sabedoria. Uchida e Godard não fazem um cinema da alma ou sem ela, do corpo ou sem corpo: autores realistas captam o universal, construído com a identificação dos polos contrários. Evitando qualquer vinculamento, praticam um cinema livre. (SGANZERLA, 2010, p.88)

Esse cinema livre (ou sem limites), como Sganzerla denomina, manifesta-se em *O Bandido da Luz Vermelha*. Por mais que prevaleça no filme a noção de cinema corporal, com os conflitos internos do protagonista mantendo-se impenetráveis na maior parte do tempo; no encontro com Janete Jane, o Bandido demonstra a intenção de revelar sua interioridade. Entretanto, suas falas são instáveis e contraditórias. Quando ele cumprimenta Jane, louvando e negando Deus na mesma fala, não apenas deixa evidente sua oscilante e efêmera personalidade, como também expõe seu desapego à ideia de uma força divina que poderia reger seu destino. E quando o casal está no elevador e ele lhe conta sobre a tentativa da mãe de abortar, logo depois ele lhe pede desculpa e reconhece a possibilidade de que aquele fato seja apenas uma mentira sua, ironizando a própria condição de narrador. Com essa falta de coerência do personagem, Sganzerla brinca, de maneira irônica, com o cinema voltado para a alma, utilizando essas reflexões frágeis e circulares do Bandido para demonstrar o quanto inacessível é a essência de sua crise de identidade. Sua linha de pensamento, de tão contraditória, torna-se labiríntica. O Bandido, por sua estupidez (ou boçalidade, como ele mesmo define), desconhece as razões de sua agonia e apenas tem percepção do beco sem saída em que se encontra na vida. Em seu encontro com Janete Jane, ele termina por se jogar no mar, na expectativa de se afogar, porém até nisso fracassa. Seu rumo é o da autodestruição, mas a princípio até a morte lhe parece inacessível, como se estivesse condenado a viver a esmo em um presente sem possibilidade de saída. Sganzerla, em seus textos críticos, vê a distinção entre o clássico e o moderno no cinema como a transição de uma reflexão sobre o destino do homem (passado e futuro) para a valorização do instante presente:

A construção rígida, própria dos filmes tradicionais, encaminha o filme a um desenlace preciso; como já disse, desenvolve uma consciência extratemporal, reflete sobre o destino futuro e passado dos personagens etc. Assim, pode-se perfeitamente

“prever o que vai acontecer” na história. A valorização do presente faz com que a cena não exista em função da estrutura e do desenlace, mas em função de si mesma. Cada cena reflete e revela o presente (Antonioni, especialmente em *A Aventura*, Vadim, Bergman). De maneira geral, o cinema moderno tenta desenvolver as possibilidades descritivas que é também a “arte das aparências”. As aparências enganam – a psicologia tradicional baseia-se neste axioma, mas Astruc, Godard, Antonioni acreditam que não. Por isto, a única possibilidade de conhecimento dá-se com a captação da superfície dos seres e objetos, num eterno presente – que constitui o instante privilegiado, o instante de liberdade. (SGANZERLA, 2010-a, p.68)

Nessa noção de cinema moderno como uma ruptura da lógica dramática clássica, os filmes dispensam a necessidade de entregar respostas morais ao espectador a respeito do universo íntimo dos personagens. Não há espaço para uma análise clínica, pois o indivíduo é impenetrável, como conceituado por Sganzerla em sua noção de *herói fechado*. Essa noção de herói do cinema moderno também se associa ao seu conceito de *câmera cínica*, aquela que não realiza análise (psicológica, moral ou sociológica) do personagem, apenas se dispõe a *olhá-lo* friamente.

Seguindo a trilha do tema da libertação através da morte, depois do encontro com Janete Jane, entram em cena novos personagens na história do Bandido. Há o político corrupto e gangster, J.B. da Silva (Pagano Sobrinho), considerado líder da organização criminosa Mão Negra. Populista, ele fica conhecido como *O Rei da Boca* e especialista em soluções absurdas para o país: “vou distribuir chiclete pros pobres, pra que eles mastiguem noite e dia” - *um país sem miséria é um país sem folclore...e um país sem folclore...o que que nós podemos mostrar pro turista? - meu verdadeiro sonho era formar os Estados Unidos da América Latina!*. Um dos seus capangas é Lucho Gatica (Roberto Luna), malandro, traficante e também gigolô de Janete Jane. Esses três personagens representam a derrocada final do Bandido, que depois de flagrar Jane entregando o dinheiro, que havia dado a ela, para Lucho, expulsa ela do seu apartamento. Antes de partir, Janete ainda tenta roubá-lo, abrindo o portamalas do conversível, e assim acaba descobrindo os objetos roubados e a verdadeira identidade de Jorginho. Os locutores de rádio narram sua descoberta:

No seu desespero por não ter conseguido arrancar o que precisava - mais “tutu” -, tenta roubar Jorginho e afinal descobre sua verdadeira identidade: O bandido da máscara negra ou da luz vermelha, o popular homem mascarado. Sete nomes diferentes. Ari Galante, falso industrial; Jorge Vargas, falso vendedor de livros; Perez Prado, falso fazendeiro do Rio Grande; ex-garçom em Campo Grande; ex-corretor, ex-vendedor de cortador de unha na avenida São João, ex-porteiro de cinema de terceira classe, ex-banqueiro no acre. O bandido mascarado é primo de Mineirinho e afilhado de crisma de Dom Hélder Câmara. (1h02:06 min.)

Figura 37 – Janete Jane descobre a identidade de Luz



Fonte: Captação de tela

Depois disso, o Bandido se torna mais um pistoleiro do bando que trabalha para J.B da Silva, porém logo se arrepende: *Tava nas mãos da Mão Negra, fui trouxa. Eles me usaram pra fim político.* Depois que Lucho e outros capangas são presos, Jane, por ordem de J.B, acaba entregando ao delegado Cabeção o local onde Luz vive. Entretanto, ele não é encontrado no lugar. Sentindo-se traído e usado pela organização criminosa, Luz decide se vingar e realiza um atentado a bomba ao carro de J.B (Figura 37), matando ele, os capangas e um misterioso alemão, que segundo a rádio poderia ser Martin Bormann *o braço direito de Hitler, solto na América Latina.* Não bastando isso, Luz assassina Jane e completa assim sua vingança.

Figura 38 - A vingança de Luz



Fontes: Captação de tela

Após seus atos de vingança, o seu retrato falado já está estampado nos jornais e, antes de ir buscar refúgio em uma favela, Luz ainda faz uma última ida ao cinema, seu lazer predileto durante as horas livres do dia, já que é na noite que comete seus crimes. Escondido na favela, ele surge tocando violão e cantando um bolero (Figura 39), enquanto um menino faz sinal de uma janela para a polícia se aproximar. Surge o delegado Cabeção, acompanhado de seus auxiliares e o reforço de vários homens. Dessa vez o Bandido parece encurralado de vez.

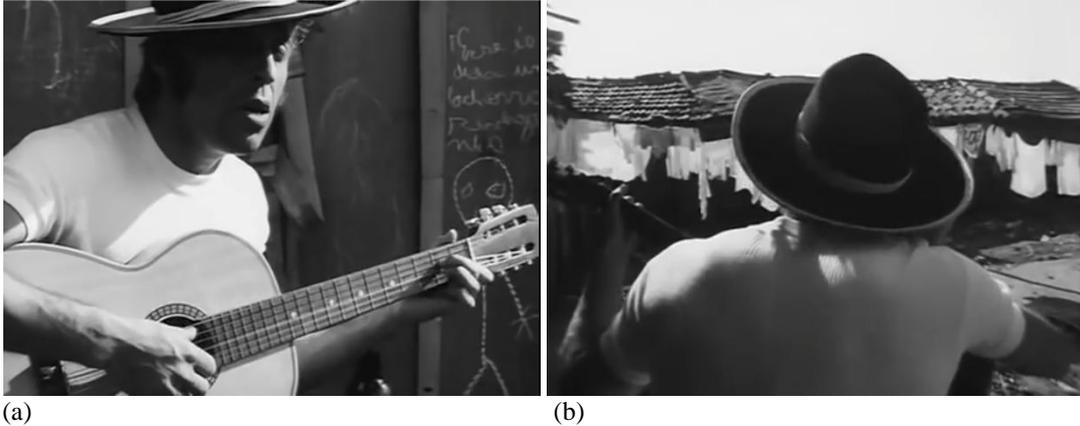
Enquanto os policiais o procuram pela favela, ele está na beira do rio, com sua mala aberta e arremessando, displicentemente, cada objeto que levava nela (Figura 40). No interior da mala, está escrito em letras grandes a palavra *EU*, dando a entender que os objetos que carrega dentro dela teriam algum valor simbólico para si e seriam representativos da sua identidade. Porém, há dentro da mala apenas objetos sem utilidade: garrafas de bebida, livros e revistas velhas, além de papéis amassados. Ele termina arremessando a própria mala na água enquanto reflete consigo mesmo: *Só de uma coisa, graças a Deus, eu tinha certeza. Daquela sim eu tinha certeza mesmo. Agora pode deixar, Deus não existe. Isso vai explodir, não vai sobrar ninguém de sapato. Eu precisava sair de toda aquela confusão, daquela balburdia, de toda aquela palhaçada que não vai mudar nem a cor da sua gravata!* (01:26:55). Antes dos policiais alcançarem-no, Luz ainda faz o último deboche diante da incompetência dos seus perseguidores. Ele leva a mão ao ombro e gira, cambaleando, como se tivesse sido atingido por uma bala: *E foi assim que eu ensaiei pra morrer*. E solta uma gargalhada. Logo depois, ele enrola seu corpo com fios elétricos, pisa em uma chave elétrica e morre eletrocutado (Figura 41). A forma como se dá a morte do personagem faz referência ao filme *O Demônio das Onze Horas* (1965), de Jean-Luc Godard, em que o personagem de Jean Paul Belmondo decide se explodir com dinamites no alto de uma colina.

Através dessa trajetória do Bandido, Sganzerla desenvolve no protagonista do filme seu conceito da saída através da morte, que ele visualiza como uma elaboração esquematizada, identificando-a em alguns filmes que analisou enquanto crítico:

O herói corre por um caminho fechado, estreito e aprisionante até desembocar em um espaço aberto, a saída, onde encontra a morte. Michel de *Acossado*, assim alcança a salvação, sucumbindo no final; Lawrence realiza esta trajetória na sequência em que corre de motocicleta pela estrada vazia até tombar; o personagem de *Anjo embriagado* (Kurosawa) desloca-se por um corredor extensíssimo até, mortalmente ferido, aniquilar o inimigo; em *A lei dos marginais* (Fuller) o gângster corre pela avenida vazia até morrer no beco; a heroína de *Cama de capim* (Michel Cacoyannis) também empreende uma trajetória semelhante até ser sacrificada; idem, em *Armadilha a sangue frio* (Joseph Losey). Paralelamente há o desenvolvimento do tema do homem perseguido. Não há dúvida que já foi ele bastante exercitado

pelo cinema norte-americano e que já há uma longa tradição de perseguições e mortes épicas, grandiloquentes. (SGANZERLA, 2010-a, p.43)

Figura 39 (a-b) – Luz tocando violão



(a)
Fontes: Captação de tela

(b)

Figura 40 – Luz se desfaz de sua mala



Fontes: Captação de tela

Figura 41 – Luz se enrola em fios elétricos e morre



Nessa trajetória de *beco sem saída* do herói sganzerliano, há um personagem que segue de forma paralela o mesmo caminho do Bandido e ao final seus destinos se encontram. Trata-se do delegado Cabeção, seu atrapalhado perseguidor, que passa todo o filme atrás do famoso bandido. Ele e seu auxiliar, enquanto parecem estar sempre perto dos rastros de Luz, por sua própria incompetência, acabam sempre deixando Luz escapar sem muita dificuldade. Por conta disso, Cabeção e seu secretário enxergam no marginal uma mente brilhante do crime: *um grande gozador e muito vivo – esse cara não é mole não*.

Após uma cena de perseguição e troca de tiros, o Bandido anuncia sua *boçalidade* no banco traseiro de um carro enquanto manuseia sua arma e aponta-a para a cabeça do motorista (Figura 42-a). O delegado Cabeção, de dentro de sua viatura, fala para o seu motorista sobre como proceder com os pedestres: *Passa por cima, pode fazer um tapete, são todos uns safados!* (Figura 42-b). Enquanto Cabeção pendura-se na porta da viatura, sem deixar de fumar seu cigarro, e persegue um homem pelas ruas da Boca do Lixo (Figura 42-c), o

Bandido rouba um carro em um estacionamento e sai dirigindo entre berros e gargalhadas (Figura 42-d). Mais adiante, o Bandido assalta uma casa, faz uma família de refém e ainda pede o jantar: *Traz omelete, madame! Bem temperado!* (Figura 42-e). O delegado, analisando o local do crime, observa uma pintura na parede: *Arte moderna... é o que sempre digo, coisa de depravado. Lixo!*”, *“Por mim eu mandava juntar tudo isso e ... botar fogo! Admito tudo, menos essa laia de parasitas intelectuais!* (Figura 42-f). O desprezo do delegado pelo mundo que o cerca tem um tom discursivo mais explosivo que o do próprio criminoso que, apesar das atrocidades que pratica, sempre recorre ao escárnio e à gozação para lidar com as situações. Luz deixa recados provocativos para os policiais nas paredes das casas, deixa bilhetes, telefona para as autoridades denunciando o próprio crime (Figura 42-g), anda pelas ruas da cidade com a arma em mãos e entre um crime e outro vai ao cinema (Figura 42-i). Paralelamente a tudo isso, Cabeção e seu auxiliar, depois de seguidos fracassos em suas investigações, conversam em um bar (Figura 42-j) sobre temas pessoais, a inteligência de Luz e fazem reflexões sobre a vida, o coração e marcas de cigarro:

Auxiliar: Que tal uma cervejinha pra comemorar a primeira comunhão do teu filho? Primeira ou segunda, Chefe?
Cabeção: Temos que trabalhar, rapaz! Filho não. Filha! Eu já falei!
Auxiliar: Se acredita que nós vamo pegar esse cara aqui na Boca? Esse cara pra mim não é débil mental coisa nenhuma....O que ele é? Um grande gozador e muito vivo.
Cabeção: É fogo! Qualquer dia desses, numa batida dessas, cê vai ver, coração estoura. O médico já disse pra mim, ou deixa de fumar ou você vai. Como se fosse fácil. Vou te contar, pra mim a única coisa séria na vida da gente é o coração, o resto é bafo.
Auxiliar: Cê só fuma mata-rato
Cabeção: Já tentei fumar cigarro americano rapaz.
Auxiliar: Cigarro americano dá câncer.
Cabeção: Tudo a mesma coisa, americano dá câncer, nacional faz mal, faz ... ah, é tudo isso! Vamos embora. O que me preocupa mesmo é a delegacia, sabe como é né? Se um dia o coração estoura como é que vai ser? Não é mole não, até o cara pegar aquilo tudo...
Auxiliar: Tamos aí, chefe.
Cabeção: Cê também, Tarzan? Cê é um bom sacana, sabe...
Auxiliar: Não falei nada, chefe.
Cabeção: Dá um cigarro aí.
Auxiliar: Vai fumar outra vez?
Cabeção: Ah ..deixa pra lá, vamos embora.
(48:24 min.)

Enquanto o Bandido da Luz Vermelha aterroriza a cidade na noite, debocha das autoridades e vai ao cinema às tardes; os policiais realizam reflexões sobre a vida e discutem futilidades em um boteco. Como Sganzerla escreve em seu texto/manifesto sobre o filme: “O Bandido da Luz Vermelha persegue, ele, a polícia enquanto os tiras fazem reflexões

metafísicas, meditando sobre a solidão e a incomunicabilidade” (2004). Os personagens sganzerlianos se esforçam, inutilmente, em entender suas próprias vidas. A estupidez os mantém distantes de qualquer tipo de compreensão sobre a existência; por isso, qualquer metafísica neles é realizada na base de reflexões rudes e pensamentos clichês, muitos deles inspirados no sensacionalismo do rádio, slogans comerciais ou banalidades cotidianas. A metafísica e a estupidez se misturam e se confundem. Reflete o Bandido: *a praia tava o fim da picada, comi uma coxinha e um pastel de carne ou de palmito eu não sei bem, sem nenhum medo da morte*. No mesmo manifesto do filme, Sganzerla fala sobre sua intenção:

Porque o que eu queira mesmo era fazer um filme mágico e cafaíste 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. (SGANZERLA, 2004)

A incompetência de Cabeção em sua caça a Luz só deixam-no mais doente, pois sofre do coração e o estresse só aumenta seu vício em cigarro (Figura 42-h). O delegado parece caminhar rumo ao colapso nervoso em sua perseguição ao marginal, já que suas investigações não levam a lugar algum e ele percorre os becos da Boca do Lixo em vão. Como o próprio Luz comenta: *eu fico invocado com uma coisa, a gente ataca, mata, faz o diabo e nunca acontece nada. Não sei como pode, Cabeção, essa noite sou bem capaz de limpar os Jardins e botar fogo na tua casa* (38:40 min.). Sua despreocupação com a polícia é tão grande que ele chega a parar em frente a uma banca de jornais para analisar o próprio retrato falado publicado na imprensa (Figura 42-k). Diante de seu rosto estampado na capa de um jornal, o Bandido fala consigo: *Até que tá bacana. Acho que agora isso tudo vai acabar*.

Na perseguição final que ocorre na favela (Figura 42-l-m), quando o delegado Cabeção alcança Luz, esse já havia morrido eletrocutado. No instante em que se aproxima para reconhecer o corpo, por um descuido e um estranho esbarrão de um dos seus assistentes, o delegado acaba pisando na chave de energia e morre eletrocutado ao lado do Bandido, sem sequer saber se aquele realmente era o criminoso que tanto procurava. O delegado apenas consegue soltar um último grito patético: *Mamãe!*. Simbolicamente, os dois dividem o mesmo destino trágico ao final do filme (Figura 42-n), com Cabeção se unindo ao Bandido em sua *saída através da morte*. Tanto o marginal quando o delegado – caça e caçador – viviam no que Sganzerla definiu como “beco sem saída, suas trajetórias parecem uma sucessão de atos inúteis. É a procura da liberdade dentro de um eterno errar e retornar. Um círculo vicioso: o

herói está preso numa sucessão circular, vale dizer, encarcerado no tempo”. (SGANZERLA, 2010-a, p.42)

Figura 42 (a-n) - As trajetórias de Luz e delegado Cabeção se desenvolvem paralelamente e encontram-se no desfecho final



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



(j)



(k)



(l)



(m)



(n)

Fontes: Captação de tela

Encerrada a trajetória do protagonista, a sequência final do filme é um turbilhão de som e imagem. É o momento mais anárquico do longa-metragem, em que Sganzerla já indica muito do que exploraria, em termos de conteúdo e linguagem, em seus filmes seguintes. Imediatamente após a queda do delegado Cabeção sobre o corpo de Luz, a música de candomblé ressurgue na trilha sonora e as vozes dos dois locutores reaparecem em cena anunciando informações urgentes:

Locutores: Enquanto o bandido nacional – Luz, para os íntimos – terminava sua carreira de crime, morte e destruição com um curto circuito na favela do Tatuapé; eles chegavam do Leste. Sim, naquela tarde os misteriosos discos, mais uma vez aqueles mesmos objetos voadores não identificados. Emitindo um ruído estranho e uma forte luz avermelhada e motivando a suspensão de um casamento chinês em Los Angeles; de um transplante em Acapulco; de uma passeata em Porto Alegre. Cinco luzes avançam da Antártica, até agora ninguém sabe das suas intenções. Num sensacional furo de reportagem da Continental de Itapeverica da Serra. A minha. A sua. A nossa emissora! É a invasão dos bárbaros! Em dez segundos poderão estar em Brasília. Tudo está iluminado por uma terrível luz avermelhada. (01h28:38 min.)

Ismail Xavier (2012) observa que as vozes dos locutores de rádio acabam por interromper as reflexões do Bandido, e ao mesmo tempo, nem sempre há um diálogo claro entre a voz e a imagem, anulando a possibilidade do espectador de entender o tempo e a origem em que se passa a fala do personagem:

No entorno da ação do herói, as vozes do rádio comandam um processo entrópico de acumulação de dados que, na aceleração final, configura o mundo como um caos geral. Tal desordem se anuncia como fato “anômalo” (as vozes acentuam o tom de alarme), entretanto o que ocorre é uma radicalização da regra vigente ao longo do filme. Fragmentação, descontinuidade, farto comentário sonoro, citações, são traços recorrentes e a sequência final condensa, tipifica tal processo. (XAVIER, 2012, p. 72)

Acompanhando as vozes dos locutores, entram apitos e ruídos agudos associados à imagem de discos voadores que emitem luzes pelo céu. A imagem seguinte mostra um grupo de pessoas batucando um tambor e sambando em meio a uma nuvem de fumaça na favela. Rapidamente surge na tela uma antena, provavelmente de rádio. Um disco voador aparece novamente, de maneira desgovernada e soltando luzes e fumaça. O letreiro luminoso, utilizado em diversos momentos do filme, volta à tela com a notícia: *Itapuã - 13 mil fuzileiros navais invadem a Bahia para defender o Brasil*. Nesse mesmo instante, as vozes dos locutores se misturam ao som do candomblé, aos ruídos dos discos voadores e à música de Jimi Hendrix. Entre eles, entra a voz de um dos personagens, aos gritos: *O terceiro mundo vai explodir! Quem tiver de sapato não sobra!*.

Todos esses elementos sonoros reúnem-se de forma cacofônica, causando a sensação de que o filme irá explodir a qualquer instante. A sequência final de imagens, acompanhada dessa variedade de sons, não resulta em uma composição diegética, pois a junção de elementos é propositalmente incoerente. Serguei Eisenstein, teórico e cineasta, é influência marcante para Sganzerla. Em manifesto lançado em 1928, preocupado com o futuro que o som teria no cinema, o realizador russo defende a busca de novos significados a partir da arte da montagem:

O som é válido desde que contraste com a imagem. O que acrescenta ouvir ruídos de passos sobre uma imagem que mostra um homem andando? Nada. Mas se, ao contrário, o som não for o prolongamento da imagem, se houver um contraste entre os dois, então nascerá uma nova significação. É retomada nessa montagem imagem/som o princípio da montagem de imagens ideada por Eisenstein. (BERNARDET, 1996, p.52).

Figura 43 – Sequência final do filme com colagens de elementos variados



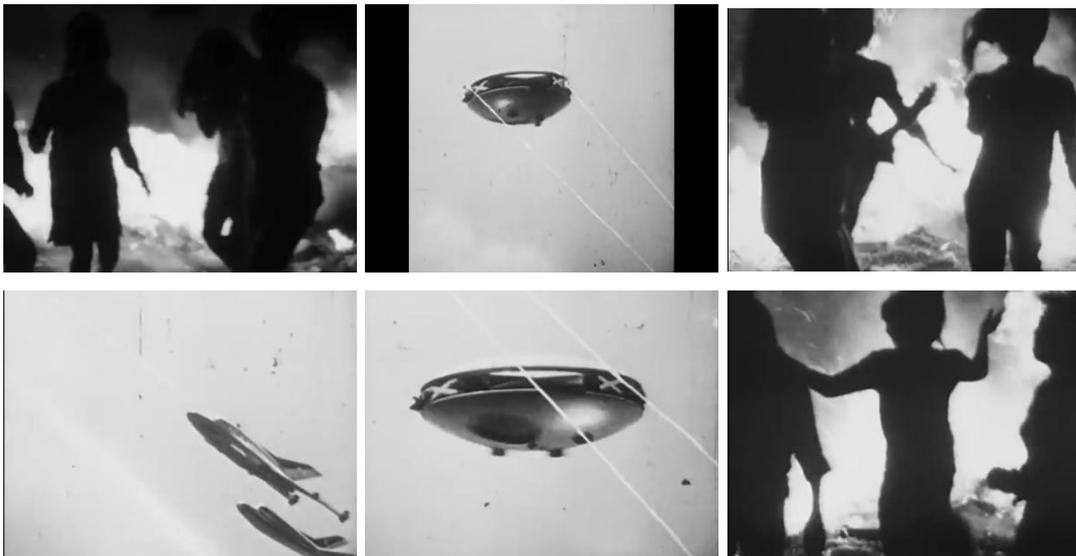


Fontes: Captação de tela

Os locutores prosseguem seu noticiário, acompanhado das músicas e dos ruídos, em ritmo cada vez mais delirante:

E ninguém sabe o que vai acontecer. FASCISMO OU COMUNISMO! O povo invade as praças não respeitando nada. A polícia toma posição para evitar maiores... Só um milagre, senhoras e senhores! Só um milagre pode nos salvar do extermínio TO-TAL! O conspirador é o sonhador do absoluto! Um desconhecido no meio da multidão é o suficiente para abalar todos os poderosos do mundo. Conclusão: sozinho a gente não vale nada. E DAÍ?! (1h28:47)

Figura 44 - Sequência final do filme com colagens de elementos variados





Fontes: Captação de tela

Esse encerramento frenético do filme, que dura cerca de dois minutos, é o momento em que Sganzerla sintetiza e assinala a intenção de seu cinema. Além de reafirmar a impenetrabilidade da alma humana - *sozinho a gente não vale nada, e daí?* -, o filme termina em uma sequência vertiginosa de imagens e sons que servem como uma ode ao cinema corporal (ou físico) que o diretor defendia em seus textos críticos. Tais elementos se cortam, entrecruzam e por fim mesclam-se em uma espécie de unidade arrebatadora resumida à imagem da Lua como um simples ponto luminoso na escuridão, antes da entrada dos créditos do filme:

Na imagem final, a Lua no céu escuro é o elemento dignamente externo à agitação do planeta Terra, círculo branco no centro da tela a estabelecer uma composição conclusiva: é um autêntico ponto final. As duas vozes, em coro, estão a enunciar sua frase derradeira: *Conclusão: sozinho a gente não vale nada*. Efêmero ponto de

repouso da argumentação, pois sem demora a voz feminina grita: *E daí?*, arremate que reabre todas as oscilações do crucial / irrelevante, central / periférico, falso / verdadeiro, gênio / besta, sério / cômico que caracterizam a narração do filme. *O bandido da luz vermelha* é tagarela, tem opiniões a respeito de tudo, mas em seu final recusa, como seria de esperar, a postura de conselho, a moral da história. Sua ironia é absoluta (XAVIER, 2012, p.78).

Os radialistas, que já estão presentes ao longo de todo o longa-metragem, na sequência final assumem um discurso quase delirante, lançando notícias absurdas sobre objetos voadores não identificados, invasões e rebeliões populares. A sensação é de um país em plena ebulição, onde o caos passou a reinar e onde tudo é possível de acontecer.

A instabilidade do contexto miserável e político do país, no final da década de 1960, se faz muito presente no filme. E a forma de Sganzerla expor essa realidade em *O Bandido da Luz Vermelha* se manifesta, tanto no conteúdo da história em si, quanto nos elementos linguísticos escolhidos pelo diretor. A precariedade e a desordem da realidade que se deseja retratar devem se revelar através da própria estética do filme. Como Sganzerla escreve em seu manifesto de 1968:

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. (SGANZERLA, 2004)

Dentro do caos de imagens que se sucedem, entre discos voadores perseguidos por aviões e a dança em meio ao fogo no lixão, surge um desenho da figura de São Jorge queimando. Ismail Xavier associa a presença do santo como uma referência ao personagem Corisco, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964):

Na postura do bandido urbano, não há lugar para messianismos, para a pauta do *bandido social* do campo, mas não deixamos de recordar Corisco, em *Deus e o diabo*, a expressar a consciência do seu próprio fim e expor sua teoria da vingança pelo renovado retorno de São Jorge. Tal lembrança foi alimentada ao longo de *O bandido* pela presença recorrente da imagem popular do santo, evocação que vai retornar mais uma vez nesse final quando a mesma imagem clichê de São Jorge será vista a queimar, tal como o trenó (Rosebud) em *Cidadão Kane*, de Orson Welles, numa irônica referência à consumação da identidade e seus enigmas (XAVIER, 2012, p 75).

A partir da noção de *instabilidade do cinema*, Sganzerla realiza uma colagem de referências heterogênea como um mecanismo de fragmentação da linguagem. Por conta disso, o processo de montagem tem um papel essencial no cinema do diretor que, inspirado pelas ideias de Serguei Eisenstein e do Construtivismo Russo, vê na função do montador um

potencial criador revolucionário. Na teoria da montagem de Eisenstein, entre duas imagens sempre surge uma terceira significação:

(Eisenstein) Ele vê aí a estrutura do pensamento dialético em três fases: a tese, a antítese e a síntese. Essa montagem não reproduz o real, não o macaqueia, ela é criadora. Não reproduz, produz. Já que a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não terá por que se limitar a contar histórias, ele poderá produzir ideias. O que vai guiar a montagem não será a sucessão dos fatos a relatar para contar uma história ou descrever uma situação, mas o desenvolvimento de um raciocínio (BERNARDET, 1996, p.49).

No cinema de Rogério Sganzerla, através do processo de montagem, a narrativa se torna um mosaico de citações. A referência mais ampla do trecho final do filme é do cineasta Orson Welles e sua histórica narração radiofônica (1938) feita com a adaptação do romance A Guerra dos Mundos (conforme a lenda teria causado pânico em parte da população americana). O papel dos locutores de rádio nessa sequência final, noticiando uma suposta invasão alienígena do país, tem muita semelhança ao episódio protagonizado por Welles. Além disso, dentro do espaço temporal de dois minutos, há menções à imprensa (os locutores sensacionalistas), ficção científica (os discos voadores), candomblé e Jimi Hendrix (a trilha sonora) e samba (as pessoas dançando em meio ao lixo em chamas).

Todos esses elementos conjugados de forma anárquica, como na definição de Sganzerla sobre o filme: “fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um far-west mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?), e ficção científica”. Essa soma de que fala o diretor é também a soma de sua atividade de cineasta, com a de crítico e, profundamente, com a de espectador de cinema.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, projetou-se analisar de que forma a produção escrita de Rogério Sganzerla se manifestou posteriormente em sua obra fílmica. Seus textos escritos para o suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo* entre 1964 e 1967, dentro de um contexto de efervescência do cinema nacional, mostram um cineasta em pleno processo de formação. Se ainda não tem a câmera em mãos, o artista pratica o cinema com a máquina de escrever e, através do papel, o pensador-cinéfilo examina rigorosamente o trabalho de seus contemporâneos e não tem pudor ao esmiuçar obras de gênios consagrados, nem hesita em fazer apontamentos provocativos sobre o cinema que ele denomina como “pretensioso, autêntica e consagrada demagogia” ou simplesmente “literatura em fitas”. Para Sganzerla, *escrever cinema* é engajar-se. Tudo se resume a ritmo e movimento, gesto e continuidade. O cinema, como janela para o mundo, compõe-se no arranjo básico de três elementos: olho, objeto e luz. A experiência cinematográfica se passa no espaço temporal da consciência, que é o instante eterno, por isso, espectador, ator e diretor precisam estar conscientes da sua condição. Para ele, conteúdo e enredo não são mais importantes que a própria estrutura do filme.

Os textos publicados por Sganzerla, em maior parte, para além de críticos, assumem o estilo do ensaio. Os temas examinados por ele jamais se esgotam, por isso ele retorna a eles e até, se preciso, retoma a análise de um determinado filme para uma nova exploração, já que há sempre o que expandir. Em seu *modus operandi* de análise nada se perde no tempo, tudo se transforma e o olhar precisa se renovar a cada instante.

Foi exposto neste trabalho, de forma contextualizada, como o trabalho de Sganzerla, enquanto crítico, se realizou em um tempo de intensas transformações políticas e culturais no ocidente. É o momento em que o período pós-segunda guerra parece desembocar no sentido da mudança e a juventude torna-se sinônimo de engajamento e luta. No que se refere ao cinema, a revolução se evidencia na França, com a defesa da *política de autores* pela revista *Cahiers du Cinéma* e com as experimentações práticas da *Nouvelle Vague*. Percebe-se que os conceitos desenvolvidos por Sganzerla em seus textos têm influências diretas das inovações disseminadas pelo grupo de críticos e cineastas franceses.

Da mesma forma que os autores franceses, Sganzerla também foi buscar no passado a inspiração em cineastas que praticavam um cinema de estilo autoral, como Howard Hawks e Orson Welles, demonstrando que o cinema não segue uma linha temporal evolutiva e identificando, inclusive, elementos associados aos seus conceitos de moderno em autores

inseridos dentro do período clássico. A revisão da história do cinema realizada por Sganzerla não é neutra, pois para ele o processo de análise não serve apenas para identificar escolhas de um autor, mas também para delimitar territórios e fronteiras estéticas. Em seu exame crítico sempre se faz presente a observação a respeito de tendências na direção do que ele acredita ser um cinema *libertador* ou cinema *livre*. Sganzerla não disfarça o engajamento (ou militância) de sua crítica; assim sendo, ele faz questão de deixar explícita sua discordância em relação à proposta de cinema que ele classifica como “cinema da alma”. Esta tendência seria voltada para os conflitos interiores do homem, como nas palavras de Federico Fellini sobre o cinema: “arte em que o homem se reconhece da maneira mais imediata: um espelho no qual deveríamos ter a coragem de descobrir nossa alma” (apud SGANZERLA, 2010, p. 74). Sganzerla constata que essa proposta de cinema obtém resultados estéreis, pois em vez de indagar ou questionar a alma humana, pretende esquematizá-la em “pensamentos originais”. É a tal busca pela *profundidade*.

Em contraste a essa proposta de cinema, Sganzerla constata a existência de um *cinema do corpo*. Essa tendência, com a qual deixa evidente sua identificação, ele associa com sua noção de cinema moderno. Também é possível se referir a este estilo como *cinema sensorial*, ou mesmo *cinema físico*, pois trata-se de uma proposta cinematográfica dedicada aos conflitos exteriores: relação corpo a corpo, objeto-corpo ou mesmo objeto-objeto. O que estabelece essa relação de conflitos opostos é o movimento, e o resultado da oposição entre elementos é a destruição de um deles; eis o que ele chama de *tragédia física*.

Aliados a essa oposição entre um cinema voltado para a alma e um cinema voltado para o corpo, estão as noções de cinema moderno e o conceito de *câmera cínica*. Segundo Sganzerla, o cinema clássico (ou tradicional) pretende ser absoluto; mesmo que enfoque sobre um determinado espaço temporal da vida do personagem, é inevitável que ocorra um juízo extra temporal a respeito de suas escolhas e atitudes. A câmera desse cinema é onisciente, esclarece questionamentos e os ângulos são planejados para determinar a dramaticidade das situações; o controle da cena é total. A principal fase desse cinema se deu na década de 1930, mais especificamente no cinema estadunidense. Já na sua noção de cinema moderno, qualquer idealização da realidade é dispensada, não se pretende mais o *ângulo absoluto* e a câmera se situa à *altura do olho*, buscando o contato com a realidade bruta dos elementos. Há uma valorização do instante presente das ações, a narrativa torna-se mais flexível e os atores ganham mais liberdade em suas atuações. Essa câmera moderna é o que Sganzerla denomina *câmera cínica*, aquela que não interfere no movimento dramático, apenas busca o melhor ângulo possível para *olhá-lo*, indiferentemente. E é esta câmera que *desdramatiza* os seres e

resulta no conceito de *herói fechado*, formulado por Sganzerla. Trata-se de um herói esvaziado de explicações morais, sociológicas, psicológicas ou outras; o personagem é captado em seu estado bruto pela indiferença da câmera.

Nesta pesquisa, foi analisado de que forma Rogério Sganzerla aplicou sua teoria cinematográfica desenvolvida no período em que ele trabalhou como crítico de cinema. Foi abordado, mais especificamente, o conceito de *câmera cínica*; este que esvazia a dramatização dos seres por captar a realidade bruta dos objetos *à altura dos olhos*. Por seu distanciamento, a câmera valoriza a ação e Sganzerla, então diretor, soube trabalhar no filme o imprevisto e a liberdade de criação dos atores. Nas cenas analisadas em *Sem essa Aranha*, pode-se perceber que, ao explorar o plano-sequência, a câmera de Sganzerla (na mão e à altura dos olhos) apenas acompanha, displicentemente, a performance de imprevisto dos atores, deixando a eles o domínio da ação. Como constata Jacques Aumont (2004): “o ator está na ação, não na intenção, e a cena nada mais é do que a comunhão das ações”. Essa filmagem contínua, também permite ao espectador um *percurso de leitura mais livre*, na definição de André Bazin (apud Costa, 2003). Ao mesmo tempo, os heróis do filme são esvaziados, pouco sabemos de suas histórias e não há explicações para seus dilemas interiores, conhecemo-los por suas ações em cena; o que há para se saber acontece no instante presente em que seus movimentos são captados pela câmera. Em *Sem essa, Aranha* é possível perceber a influência que o Nouveau Roman teve no trabalho de Rogério Sganzerla. Esse movimento literário buscou romper com a lógica dramática tradicional ao rejeitar a necessidade de significação psicológica ou moral dos personagens através de descrições desnecessárias. No filme, a quebra da lógica narrativa torna-se tão radical que a própria equipe de filmagem se junta aos atores para serem captadas pela câmera no reflexo de um espelho. Este é um momento em que todos assumem a consciência de sua condição; seja o ator, o diretor ou o espectador, descontrói-se a ilusão do cinema e o espelho revela a realidade estrutural da obra.

Na análise feita sobre o filme *O Bandido da Luz Vermelha* pode se verificar a proposta de metalinguagem de Sganzerla, com seu *filme de cinema* e o artifício da colagem de referências heterogêneas como um mecanismo de fragmentação narrativo. Seu primeiro longa-metragem funciona como um exercício de linguagem do próprio cinema. O caos narrativo gerado pela mescla de elementos serve para transmitir a sensação de um país em pleno colapso. Em sua sequência final isso fica bem evidente. Há a presença do rádio com os locutores sensacionalistas, a ficção científica com os discos voadores, o candomblé misturando-se ao som de Jimi Hendrix e o samba em meio às chamadas do lixão. O diretor realiza um *filme-soma*, como o próprio define. E ao longo do filme é feita uma mixagem de

gêneros. Além da ficção científica há também momentos de filme policial B, filme noir, comédia, chanchada e musical. Nesta colagem multirreferencial o processo de montagem torna-se essencial e é possível notar a intenção do diretor de levar a noção de *cinema do corpo*, ou *cinema físico* ao limite. Os locutores de rádio, como observa Ismail Xavier, comandam esse “processo entrópico de acumulação de dados que, na aceleração final, configura o mundo como um caos geral”. O final do filme é o êxtase de um cinema voltado para a experiência sensorial.

Observa-se também, em *O Bandido da Luz Vermelha*, a presença do conceito sganzerliano de herói fechado. Seus personagens buscam, inutilmente, a compreensão a respeito de suas vidas e jamais conseguem decifrar seus dilemas interiores. A ignorância os distancia de qualquer tipo de consciência, dessa forma, suas reflexões metafísicas são toscas e recheadas de pensamentos estúpidos. Por isso, o Bandido, ao perceber que não há saída, *avacalha e se esculhamba*. Assim como o enigmático *rosebud* em *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, aqui Sganzerla trabalha com um protagonista enigmático. Seus conflitos interiores se manifestam no desespero de seus gestos e atitudes, assim como em seus autoquestionamentos: *Quem sou eu?*. O dilema da alma do protagonista é perceptível, porém, sua essência é impenetrável, tanto para ele quanto para o espectador. Os próprios questionamentos e respostas apresentados pelo personagem podem ser objeto de dúvida, já que seu tom de deboche está sempre presente, chegando a reconhecer que talvez tudo isso *não seja verdade, mas uma simples mentira*. Como observa Xavier (2012), a ironia do Bandido é absoluta. Essa forma de jogar com os conflitos da alma - a incompreensão dos personagens diante de sua própria estupidez e a busca inútil por saídas que apenas os levam à destruição - é a maneira que Sganzerla realiza a união de seus conceitos de *corpo* e *alma*, desenvolvendo assim sua concepção de cinema *corpo mais alma*.

Espero, com este trabalho, ter contribuído para os estudos a respeito do trabalho da obra de Rogério Sganzerla, mais especificamente sobre os conceitos por ele elaborados e aplicados em seus filmes. Compreendendo que o processo de análise jamais se esgota, pois com as respostas sempre surgem novas questões a serem exploradas, a intenção da pesquisa foi jogar luz sobre a transição de Sganzerla, como pensador de cinema, para um Sganzerla cineasta; da sua teoria à sua prática. A partir dessa trajetória ele pode consolidar sua linguagem cinematográfica e pode deixar na história do cinema brasileiro sua marca revolucionária que continua nos obrigando a pensar e a repensar o cinema até hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Felipe Iszlaji de. **A metalinguagem em Rogério Sganzerla**. Dissertação, Mestrado em Comunicação, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru/SP, 2008.
- AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Braziliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Braziliense, 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude. Entrevista in: **Exposição Ocupação Rogério Sganzerla**. São Paulo: Itaú Cultural. 2010. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/>. Acesso em 02 de março de 2019.
- BRESSANE. Depoimento in: **Exposição Ocupação Rogério Sganzerla**. São Paulo: Itaú Cultural. 2010. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/>. Acesso em 02 de março de 2019.
- CARRIÈRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.
- FONSECA, Daniel Felipe Espinola Lima. **Filme de cinema – uma noção sganzerliana**. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, 114 p. São Paulo, 2016.
- FREDERICO, Carlos. A Mulher de Todos. **Revista eletrônica Contracampo**. Rio de Janeiro, 2004. (originalmente 1 de março de 1970, Jornal O Dia). Disponível em: http://www.contracampo.com.br/58/art_dossimulhertodos.htm. Acesso em 11 de março de 2019.
- GARDNIER, Ruy. As Mil Máscaras de Dr. Rogério, Cineasta. **Revista eletrônica Contracampo**. Rio de Janeiro, edição 58, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/milmascaras.htm>. Acesso em 05 de fevereiro de 2019.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

PAIVA, Samuel. Rogério Sganzerla no suplemento literário do Jornal o Estado de S. Paulo. In: SGANZERLA, Rogério. **Textos críticos 1**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 11-21, 2010-a.

PAIVA, Samuel José Holanda de. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PIZZINI, Joel e ROCHA, Paloma. **Elogio da Luz (Documentário)**. Direção: Joel Pizzini, Paloma Rocha, 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=QE2NX-zw3pQ&feature=youtu.be>. Acessado em 15 de março de 2019.

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

SGANZERLA, Rogério. As explosões necessárias. **Revista eletrônica Contracampo**, Rio de Janeiro, 2004 (originalmente publicado em junho de 1968 no Jornal do Brasil). Disponível em: http://www.contracampo.com.br/58/art_dossieexplosoes.htm. Acessado em 20 de março de 2019.

SGANZERLA, Rogério. A Belair, 20 anos depois. **Revista eletrônica Contracampo**, Rio de Janeiro, 2004 (originalmente publicado em setembro de 1990 no Jornal do Brasil). Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/belair20anosdepois.htm>. Acessado em 11 de março de 2019.

SGANZERLA, Rogério. Sganzerla ataca de bandido. **Revista eletrônica Contracampo**, Rio de Janeiro, 2004 (entrevista originalmente publicada no Jornal do Brasil em dezembro de 1968). Disponível: <http://www.contracampo.com.br/58/sganzatacadebandido.htm>. Acessado em 17 de fevereiro de 2019.

SGANZERLA, Rogério. Dossiê Rogério Sganzerla. **Revista Eletrônica Contracampo**, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/58/artigos_dossie.htm. Acessado em 10 de março de 2019.

SGANZERLA, Rogério. **Textos críticos 1**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010-a.

SGANZERLA, Rogério. **Textos críticos 2**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010-b.

SILVA, Gilmar Alexandre da. **Dançando com o cinema, filmando a história: a trajetória crítica de Rogério Sganzerla**. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

SILVA, Gilmar Alexandre da. **Rogério Sganzerla & Oswald de Andrade: diálogos (im)pertinentes de narrativas fílmicas e literária**. Tese, Doutorado em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. Entrevista in: **Exposição Ocupação Rogério Sganzerla**. São Paulo: Itaú Cultural. 2010. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/> . Acesso em 02 de março de 2019.

Referências fílmicas de Rogério Sganzerla

DOCUMENTÁRIO. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil, 1966. 10 min.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Urano Filmes, 1968. 92 min.

SEM essa, Aranha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Bel-air Filmes, 1970. 1h42

COPACABANA Mon Amour. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil. Bel-air Filmes, 1970. 85 min.

A LINGUAGEM do Orson Welles. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Tupan Filmes, 1988. 20 min.

ISTO é Noel Rosa. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Tupan Filmes, 1991. 42 min.

O SIGNO do caos. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Mercúrio Produções, 2003. 82 min