

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**O bandido e o invasor**  
Transgressão no cinema brasileiro

**Layo Fernando Barros de Carvalho**

**Brasília – DF**

**2006**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**  
**Linha de Pesquisa: Imagem e Som**

**O bandido e o invasor**  
Transgressão no cinema brasileiro

**Layo Fernando Barros de Carvalho**

Dissertação de autoria exclusiva  
apresentada à linha de pesquisa Imagem e Som  
do Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação da UNB para obtenção de título  
de mestre em Comunicação sob orientação do  
**Prof. Dr. Denilson Lopes Silva.**

**Brasília**  
**Maió/2006**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

**O bandido e o invasor**  
**Transgressão no cinema brasileiro**

Layo Fernando Barros de Carvalho

Dissertação defendida e aprovada em 26 de maio de 2006 pela seguinte banca examinadora:

*Prof. Dr. Denilson Lopes Silva – FAC/UNB*

Presidente da Banca

Faculdade de Comunicação / Universidade de Brasília

*Prof<sup>(a)</sup>. Dr<sup>(a)</sup>. Susana Madeira Dobal Jordan*

Faculdade de Comunicação / Universidade de Brasília

*Prof<sup>(a)</sup>. Dr<sup>(a)</sup>. Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira*

Faculdade de Sociologia / UNB

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao querido Denilson Lopes  
e a todos que me ajudaram neste processo.

## **RESUMO**

O presente trabalho tem como objetivo traçar um paralelo entre os filmes “O Invasor” (2002) de Beto Brant e “O Bandido da Luz Vermelha” (1968) de Rogério Sganzerla em uma tentativa de se analisar a transgressão no cinema brasileiro. Com base no seu aparecimento na teoria cultural, estética e sociológica, reflete-se sobre o conceito de transgressão dentro da sétima arte. Busca-se, então, uma revisão de suas manifestações na história do cinema brasileiro, apontando os filmes de Brant e Sganzerla como marcos transgressores de suas épocas: Cinema da Retomada e Cinema Marginal (década 1960). Através da avaliação da recepção da crítica aos filmes em textos da época de seus lançamentos, as duas produções são finalmente cotejadas em uma análise fílmica que busca unir imagem, bandidos, transgressão e contexto.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; transgressão; estética; crítica; cultura

## **ABSTRACT**

The aim of this present study is to compare Beto Brant’s film “O Invasor” (2002) and Rogério Sganzerla’s film “O Bandido da Luz Vermelha” (1968) analyzing transgression in Brazilian cinema. Based on its appearance in the cultural, aesthetic and sociological theory, a concept of transgression is studied in cinema. The research aims to revise the manifestations of transgression in the history of the Brazilian cinema, pointing Brant and Sganzerla’s films as marks of transgression of their times: Cinema da Retomada and Cinema Marginal (decade 1960). Through the evaluation of the reception of the critics about the films in articles published at the time of their release, the two productions are finally unified in a filmic analysis that joins image, outlaws, transgression and context.

**Key-words:** Brazilian cinema; transgression; aesthetic; critic; culture

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ENTRE O DUELO E O DIÁLOGO.....	08
1. TRANSGRESSÃO.....	13
1.1. TRANSGRESSÃO E SOCIEDADE.....	13
1.2. TRANSGRESSÃO E CULTURA.....	19
1.3. TRANSGRESSÃO, VANGUARDA E PÓS-MODERNISMO.....	23
1.4. TRANSGRESSÃO E CINEMA.....	26
2. TRANSGRESSÃO NO CINEMA BRASILEIRO.....	36
2.1. CINEMA PRÉ-SESSENTA.....	40
2.2. CINEMA DOS ANOS SESSENTA.....	54
2.3. CINEMA PÓS-SESSENTA.....	64
2.4. CINEMA DA RETOMADA.....	70
3. CINEMA EM DOIS TEMPOS.....	78
3.1. FILMES.....	84
3.2. PRIMEIRAS CENAS.....	86
3.3. BANDIDOS I – ANÍSIO & LUZ VERMELHA.....	88
3.4. IRONIA & DEBOCHE.....	92
3.5. MULHERES I – MARINA & JANETE JANE.....	95
3.6. OUTROS PERSONAGENS.....	98
3.6.1. CORRUPÇÃO E PODER – GIBA & J. B. DA SILVA.....	98
3.6.2. POLÍCIA.....	99
3.6.3. PONTAS.....	100

3.7. SÃO PAULO.....	101
3.7.1. CIDADE.....	101
3.7.2. CONTRASTE SOCIAL.....	103
3.7.3. DOIS CLIPES: PERIFERIA & BOCA DO LIXO.....	105
3.7.4. BARES & CASAS NOTURNAS.....	107
3.7.5. SEXO & DROGAS.....	109
3.8. CÂMERA TRANSGRESSORA.....	111
3.8.1. ATORES.....	114
3.8.2. ANALOGIAS.....	116
3.9. BANDIDOS II – IVAN & LUZ VERMELHA.....	119
3.10. MULHERES II – CLÁUDIA & JANETE JANE.....	121
3.11. DESESPERO & SUICÍDIO.....	124
4. CONCLUSÃO: CINEMA BANDIDO, CINEMA INVASOR.....	127
5. BIBLIOGRAFIA.....	133
ANEXOS.....	139

*A comparação é um método de cultura.*

Murilo Mendes

## **INTRODUÇÃO: ENTRE O DUELO E O DIÁLOGO**

O universo estético sempre foi e será objeto central do meu pensamento. O que faz com que nos apaixonemos por certas imagens, que insistem em se repetir em nossa mente? Imagens que seguirão conosco para o resto da vida, voltando de tempos em tempos, na nossa criação; na sua recepção. Definindo o que somos, o que queremos ser e o que nunca seremos.

Da teoria do belo até sua abertura contemporânea, o estudo da estética vem se modificando para além de seus termos iniciais referentes à plasticidade das imagens. Entre noções de estetização da vida cotidiana, experiência pessoal e coletiva e desconstrução imagética, a estética une o padronizado ao diferente. Sua percepção está nas imagens belas da publicidade, no grotesco do *underground*, na simplicidade do dia-a-dia e no sublime dos sonhos. Tudo isso e o restante, juntos, irrefutavelmente. Para o bem ou para o mal, dependendo da visão escolhida.

No cinema, a arte reflexo do século XX como Walter Benjamin pensava, a estética encontra seu campo moderno por primazia. De arte para as massas às suas concepções mais “puras”, o cinema caminhou por mais de cem anos através de pensamentos estéticos diversos, assim como a comunicação. Suas influências teóricas vão do existencialismo na sétima arte à presença do paradigma lingüístico, passando pelo prazer como resistência.

Se com esta evolução, a estética conseguiu ser mais bem compreendida em sua amplitude cultural, por outro lado, sua instrumentalização como material teórico tendeu a recair em dicotomias acadêmicas, como opor a Indústria Cultural aos Estudos Culturais e a presunçosa incompatibilidade da semiologia com o cognitivismo. Mesmo quando há várias



possibilidades transdisciplinares nas escolas, o caráter de julgamento de valor parece ser intrínseco à percepção estética, assim como o papel da crítica na análise cinematográfica.

Apesar destes esclarecimentos, não se busca aqui a filiação a uma ideologia única ou a afirmação da imparcialidade como a necessidade atual da teoria estética. Ao contrário, almeja-se um rigor de uma análise teórica sem cultos cegos e que não se entregue à facilidade metodológica que algumas escolas de pensamento podem trazer em uma compatibilidade de anseios.

Em se tratando de um material cultural, em que o comum e o novo, o hegemônico e o contra-hegemônico, se misturam em uma mesma realidade, a estética resguarda o momento, o contexto, a história; como em um antigo evolucionismo. Fotografias que retratam uma época que marcou. Imagens que alteraram a vida para sempre.

A história do cinema está repleta de movimentos estéticos. Encerrados em seus tempos, deixam porém um legado para os próximos cineastas. No cinema brasileiro, ecos da Vera Cruz e seus filmes comerciais, de uma indústria cinematográfica que nunca chegou; o fantasma de Glauber Rocha e sua estética da fome que volta e meia cria novos seguidores; a estética, erroneamente chamada de publicitária<sup>1</sup>, de *Cidade de Deus* como novo paradigma do “cinema da retomada” para o mundo.

Desta forma, muitas vezes o contexto pode ser tão elucidativo para a compreensão de uma realidade estética quanto sua manifestação visual e os julgamentos que são feitos a seu respeito. Como compreender a Vera Cruz sem abordar o sucesso anterior da chanchada e os planos econômicos dos anos 1950; o cinema novo sem a política dos autores e a *avant-garde* de 1960; “Cidade de Deus” e a confluência de artistas do cinema e profissionais da publicidade.

---

<sup>1</sup> BARROS, Layo. "Estética publicitária & linguagem cinematográfica: uma análise imagética e pós-moderna de Cidade de Deus". *Ciberlegenda*, n. 12, 2003. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/layo1.htm>>. Acesso em: 10/07/2004.

Para uma compreensão do momento estético (e talvez o seu futuro) no cinema brasileiro, nada melhor que buscar o novo, o diferente, o transgressor; o aspecto que faz com que um filme se destaque e, talvez, torne-se modelo; a transgressão e seu contexto.

Este trabalho anuncia uma análise comparativa dos filmes *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla e *O Invasor* (2001) de Beto Brant, buscando uma reflexão da estética da transgressão no cinema brasileiro e a importância do contexto em que ela ocorre.

Na tentativa de trazer à tona o contexto de produção do cinema unindo-o ao campo teórico normativo, a melhor saída encontrada para análise foi a possibilidade de colocar em conflito estes filmes de épocas diferentes, mas com elos de ligação. Elos não somente entre eles, como suas características diegéticas (personagens, narrativa) e estilísticas (direção, imagem marginal), mas que referissem ao momento cultural de produção e a força autoral de seus diretores. De forma mais clara, tenta-se criar o diálogo entre o filme atual com o do passado, para compreender a cultura cinematográfica de nossos tempos, enfatizando a contemporaneidade. A partir disso, ampliar este duplo cinema e contexto para uma abordagem transdisciplinar que viabilize uma leitura – dentre várias – dos fenômenos que emergem deste embate.

No primeiro capítulo, a transgressão é abordada de fora para dentro; de sua atuação na construção societária para a sua abordagem dentro cinema, passando pelo universo da cultura e vanguarda estética. Repetem-se nestas áreas, aspectos que atingem a questão da transgressão em vários momentos, como a modernidade, o pós-modernismo, o debate cultural (alta e baixa cultura), a estética do choque, até chegar aos cinemas de vanguarda e experimental.

No segundo capítulo, através de um conceito livre e ampliado de transgressão, relaciona-se na história do cinema brasileiro filmes e momentos importantes para o estudo,

relacionando-os com movimentos artísticos, projetos políticos, heranças estéticas, aceitação do público ou inovações técnicas. Sempre com a transgressão como mote principal de análise.

Dentre vários filmes e períodos abordados, é de se notar o interesse maior por obras (apenas longas-metragens ficcionais) que julgo mais importantes para o nosso tema, que seriam: *São Paulo – Sinfonia da Metrópole* (1929) de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lex Lustig, *Limite* (1930) de Mário Peixoto, *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro, *Rio 40 Graus* (1957) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1962) representando o Cinema Novo e Glauber Rocha, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) pelo Cinema Marginal e Rogério Sganzerla, *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, o falso documentário de Arthur Omar *Triste Trópico* (1974), todo o cinema de Júlio Bressane (sem se ater a um filme ou período específicos) e *O Invasor* (2001) de Beto Brant dentro do Cinema da Retomada. A elaboração deste capítulo demarca os anos 1960 como marco da transgressão no cinema brasileiro, delimitando um antes e um depois deste período.

Neste balanço, os personagens de bandidos no cinema brasileiro e a avaliação de textos e críticas da época surgirão como método de análise da transgressão enquanto elemento diegético e estético, respectivamente. Metodologia que será aprofundada no terceiro capítulo, em que finalmente o texto foca-se no dois filmes do título do trabalho, analisando-os em suas construções imagéticas. *O Bandido da Luz Vermelha* como principal filme do Cinema Marginal – movimento mais radical de experimentalismo no cinema brasileiro e *O Invasor* – filme inovador, eleito o mais importante dentro da Retomada pela “Revista de Cinema”<sup>2</sup>.

Ao unir, de maneira relacional, filmes de contextos diferentes em uma mesma unidade dimensional, é importante pensar a imagem como “um encaixe semiótico, observável em todas as linguagens num espaço de tensão contínua” (LOPES, 1999: 08). Procurando os

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao34/retomada/index.shtml>>. Acesso em: 15/10/2004.

limites do provável e do improvável que uma imagem pode trazer para sua recepção e análise dentro de uma estética da comunicação.

A sedutora, porém errônea, afirmação de *O Invasor* como *O Bandido da Luz Vermelha* do século XXI ou a facilidade de criticar a narratividade do primeiro em contraponto a uma idolatria ao experimentalismo do segundo foram aspectos a todo momento negados neste trabalho. Ao mesmo tempo, buscou-se a formulação de dois novos conceitos para os filmes alternativos dos anos 60 e os da retomada: cinema bandido e cinema invasor, respectivamente.

Tentativa esta que move todo o trabalho em um desejo de escrita elucidativa e clara. Como afirma Roland Barthes, em sua seminal aula sobre a escrita, que “o poder se apossa do gozo de escrever como se apossa de todo gozo, para manipulá-lo e fazer dele um produto gregário, não perverso, do mesmo modo que ele se apodera do produto genético do gozo do amor para dele fazer, em seu proveito, soldados e militantes” (BARTHES, 1978: 27).

E neste desejo de escrita e pensar o cinema nacional, este trabalho coloca como principal ponto metodológico a transgressão; suas várias formas abordadas pela vanguarda estética, modernidade e pós-modernismo, organização social, enfim, cultural. Longe de um purismo de revisões e esgotamento do tema, porém certo de uma busca dos melhores conceitos que sirvam para chegar ao cinema. Em uma perspectiva acadêmica cara a um método relacional, mas com a clareza e objetividade necessárias para a discussão.

Afinal, pelo novo, eu me movo.

## 1 TRANSGRESSÃO

### 1.1 TRANSGRESSÃO E SOCIEDADE

Pensar a transgressão dentro da ordem social remete-nos, de alguma maneira, a uma divisão entre o certo e o errado; o instituído e o alternativo; o velho e o novo. O ato de transgredir socialmente traz à nossa mente imagens como a do jovem rebelde que sai de casa e, em outro extremo, um líder que instaura uma política revolucionária em um país. Encerra-se neste contexto, juntamente a uma necessidade de mudar o estado (*natural*) das coisas, um desejo pessoal ou motivação intrínseca ao humano de uma busca pelo outro, pelo fim, pelo melhor (para ele) ou pior.

Em uma releitura de Michel Foucault e de seu *Prefácio à Transgressão*, podemos ver a "transgressão não como processo generalizado de negação, mas se apresenta, antes pelo contrário, como filosofia de afirmação não-positiva em confronto com qualquer tipo de transitividade" (ANTELO, 2001: 16). Transgredir, mais que meramente renegar o institucionalizado, pede uma concordância de ideais em sua ação. Mesmo a transgressão niilista ou anárquica está decididamente firmada sobre uma filosofia de mudança.

Quando, em um dia voltando para casa, decido tomar outro caminho que não o de sempre, efetuo uma mudança. O momento pode ser espontâneo e imediato, mas algo me move. Se torno a utilizá-lo novamente, porque achei melhor o percurso ou qualquer outra causa, acabo por transgredir o meu cotidiano; se volto ao percurso original no outro dia, apenas havia “mudado por mudar”, em um “processo generalizado de negação”. A quebra com a transitividade que Raúl Antelo retira do pensamento de Foucault está relacionada com os resultados possíveis da transgressão. Nesta existe uma mudança final, em proporções grandes ou pequenas, condizente aos seus anseios.

Interessante refletir aqui sobre o papel do cotidiano. Afinal, ele se apresenta como sistema de homogeneização das formas sociais de habitar e construir o mundo. Seu desenrolar histórico, porém, está diretamente relacionado ao aparecimento de formas heterogêneas. O homem, seja o conciliador ou o transgressor, sempre definindo este embate. O fato é que a transgressão, mesmo que camuflada, estará representada dentro do discurso social através da mutabilidade do mundo em decorrência das ações do homem.

Em um trabalho inovador que analisa a transgressão e a organização social do mundo europeu através de textos que vão do séc. XVIII ao séc. XX, Peter Stallybrass e Allon White (1986) remontam a idéia de que o cotidiano do período renascentista não apenas refletia as relações de poderes econômicos, como também determinavam uma hierarquia de “categorias culturais” (STALLYBRASS; WHITE, 1986: 02). Estas poderiam ser mais bem compreendidas através de sua divisão em quatro "domínios simbólicos: formas físicas, o corpo humano, espaço geográfico e a ordem social" (idem: 03). Transgredir um destes domínios surtiria efeitos nos demais, determinando um sistema discriminatório de classificação.

De maneira que, através de um esmiuçar da relação entre proletariado e burguesia, de narrativas como a participação e influência da empregada no interior da casa, do trabalho manual e das festividades da comunidade, poder-se-ia perceber o aparecimento de uma experiência de plenitude multisensorial que determinava uma estética popular. Esta estética transgressora vem confrontar a necessidade de se vincular os artistas a uma alta posição social, voltando a experiência estética também para as classes menos favorecidas.

Afinal, se de um lado teríamos um alto discurso facilmente encontrado na universidade, igreja, filosofia e literatura, do outro haveria o baixo discurso residente na pobreza urbana, nas subculturas e na marginália.

Debate que é referenciado no estudo de Mikhail Bakhtin sobre o carnaval, de importância primordial para a reflexão da transgressão no cotidiano segundo Peter Stallybrass e Allon White. O carnaval pensado no seu camuflar social de rostos e corpos, em que o popular se afirma enquanto manifestação de ressonância cultural e a burguesia se fantasia em um sincretismo: o carnaval em seu potencial desmistificador.

Em outra vertente de estudo, Albert Cohen (1968) aborda a transgressão em seus termos mais claros, no crime e na delinquência, reformulando categorias de organização social que podem ser colocadas como referência para qualquer visão transgressora. Entre a regra, o conformismo e a moralidade; e a possibilidade de uma transgressão que traz o prejuízo e abala a segurança social dos modelos vigentes. O transgressor que adultera, burla, furta, altera e rejeita a condição imposta.

No decorrer da modernidade, estes conflitos passam a ser constantes tanto culturalmente, como artisticamente. Diante de novos valores da Revolução Francesa e a evolução capitalista e de tecnologias da Revolução Industrial, da mercadoria de produtos e do trabalho assalariado, do Estado-Nação, o homem se transforma em seus modos de vida e do cotidiano, adaptando-se à nova realidade. Em meio a uma constante noção de movimento, entre um "ritmo de mudança" e "escopo de mudança", dá-se a "natureza intrínseca das instituições modernas" (GIDDENS, 1991: 15).

Para Anthony Giddens, as categorias sociais são renovadas em dicotomias de "segurança versus perigo" e "confiança versus risco" (idem: 16), o aparecimento de um "desencaixe" (idem: 26) e um "poder diferencial" (idem: 59) que se apropria do diferente e cria um ambiente propício para manifestações transgressoras. Da mesma forma que, diante do risco, há a possibilidade de "reações de adaptação" (idem: 136). Todas categorias influenciadas pelas "descontinuidades" do desenvolvimento moderno, tão caras à transgressão social do início do século passado e às vanguardas. Tópicos que, para Giddens, são intrínsecos

tanto para o surgimento da era moderna, quanto para a contemporaneidade. De modo que estaríamos vivendo “as consequências da modernidade” radicalizadas e universalizadas e não uma pós-modernidade (idem: 52). Continuando, poderia ser afirmado, um pós-modernismo cultural e estético, mas não uma pós-modernidade, pois os valores pelo qual somos guiados ainda são do antigo modelo. Alterados, porém não novos.

Os teóricos do pós-modernismo, na contramão, afirmam que o período do pós-guerra, a emergência de uma globalização e Indústria Cultural, a comercialização de bens simbólicos e o aparecimento das tecnologias de ponta e do mundo virtual redimensionaram o modo de vida nas sociedades industriais de forma completa. Não renegam as antigas categorias, mas estas tomam um sentido novo, e não apenas diferente, em um universo de “espaço comum abalado” e “tempo universal” (HARVEY, 1993: 238). Viveríamos dentro de uma lógica direcionada em que se invoca a negação da história.

Fredric Jameson vincula ao pós-modernismo características como fragmentação, falta de profundidade, caráter da dispersão, dissolução e esquizofrenia, descentramento, niilismo, presente perpétuo e espacial, em que a transgressão é transcodificada para uma vasta possibilidade de se apresentar e/ou diluir.

O autor também contrapõe o modernismo e suas vanguardas a um "pós-modernismo como dominante cultural" (JAMESON, 2002: 29). Momento de abalos nos limites entre alta e baixa cultura, na medida em que a comunicação de massa facilita o acesso à arte, assim como dá início a manifestações artísticas de cunho popular/massificado. Num panorama de massificação da Indústria Cultural e de um modelo consumista norte-americano, Fredric Jameson busca, através de análise dos textos culturais, ver os sintomas do capitalismo tardio, condizentes a seu espírito neomarxista. Mostra assim que “o pós-modernismo é um pouco mais do que mais (sic) um estágio do próprio modernismo” (idem: 30).



Porém esta ruptura entre modernismo e pós-modernismo, apesar de amplamente explorada, não consegue chegar a uma conclusão absoluta. Obscurecido em uma banalização de seu conceito, o pós-modernismo é rondado por um “mal-estar” de coisas não resolvidas. Chega a ser revisado em um duplo "pós-modernismo utópico" - "movimento da cultura e dos textos para além de categorias binárias opressivas" (KAPLAN, 1993: 14) através da acessibilidade da arte - e "pós-modernismo comercial" - "radicalmente transformador do sujeito, através da sua extinção da ‘cultura’" (idem: 15), antes inacessível e agora inexistente por ter sido banalizada e alienada pelo comércio. Porém, acabam se reduzindo a duas visões antagônicas de uma mesma realidade: a extinção da divisão entre alta e baixa cultura. Refletindo-se sobre a transgressão, a tarefa se mostra ainda mais difícil. Se por um lado, o posicionamento cultural do pós-modernismo utópico transgride ao propor uma arte que una cultura de massa/popular e cultura erudita; por outro, segundo o pós-modernismo comercial, a cultura já está totalmente inserida ao sistema de massificação consumista, em que a transgressão seria, talvez, uma volta à divisão da cultura em alta e baixa.

Esta falta de uniformidade faz com que Ann E. Kaplan (1993) afirme que "é melhor reservar o termo transgressão para textos que funcionem de maneira defendida por Brecht e Bakhtin" (idem: 13) e para o modernismo em geral. Afinal, vê "o pós-modernismo e a transgressão como conceitos teóricos incompatíveis" (idem: 13).

Esta tentativa de exclusão do termo transgressão na análise artística dentro do pós-modernismo faz clara alusão à necessidade de se resguardar os termos que caracterizavam o modernismo e suas vanguardas teóricas, buscando assim uma divisão entre os dois modelos. Porém, a transgressão é um conceito que não perpassa apenas o universo da arte moderna, sendo reformulado a novas possibilidades nesta possível pós-modernidade. Podemos viver a ausência dos movimentos e manifestos, porém a transgressão atua, em maior ou menor grau, na evolução da arte e da cultura. O seu diluir não significa sua morte.

Fredric Jameson se refere, por exemplo, às "formas residuais" e "emergentes" de Raymond Williams para entender o campo de forças de impulso cultural. Na conceituação da transgressão, existe uma "união do grupo contra o transgressor" (COHEN, 1968: 27) e outra "a favor do transgressor" (idem: 28) que podem ser refletidas nestas formas simbólicas da sociedade e da cultura.

Desta forma, "quase todo sistema pode tolerar uma quantidade substancial de transgressão" (idem: 18). Mas são os níveis de transgressão que determinam a inserção ou rejeição deste objeto no próprio sistema. Tal como em um julgamento, a penalidade de um crime pode variar mediante a opinião moral e da justiça; na cultura, o julgamento de valor define em qual patamar estético uma obra de arte deve ser entendida. Crítica da recepção que pode ser refletida tanto pelo pensador especializado como pela audiência comum.

Devemos pensar que "a prática da transgressão... busca uma arqueologia do moderno" (ANTELO, 2001: 07). Moderno enquanto novo, seja na modernidade ou na pós-modernidade. "A transgressão... como um avatar do político" (idem: 08), como cultura.

"A transgressão desvenda para Foucault... um campo mais vasto que não é o da filosofia, nem o da arte, mas o da experiência." (idem: 20). Se a sua atuação antes era explícita e vanguardista, agora ela se situa "no recôndito da interioridade" (idem: 16).

## 1.2 TRANSGRESSÃO E CULTURA

Para se analisar a relação da transgressão com a teoria cultural é preciso analisar anteriormente como o conceito de cultura pode ser pensado. O estudo da cultura sempre se debateu com uma questão de foco: cultura enquanto organização de uma sociedade (cultura grega, feudalista, etc.) e cultura como valorização do saber (o que é cultura ou não). Se seu primeiro viés foi, na maioria das vezes, reduzido ao campo social, o segundo se firmou como referência do pensar a cultura no mundo. Ser culto era ter acesso a algo privilegiado, restrito e valorizado – a cultura como saber.

Desta forma, a cultura se mostrou um campo tradicional para os estudos baseados nas idéias marxistas que viam nela a representação da divisão social das classes, consequência de uma infra-estrutura determinando uma superestrutura. A transgressão de uma cultura só poderia se dar através de uma mudança radical na sua base material, a infra-estrutura. A sociedade estaria rigidamente dividida em uma ideologia dominante e outra subordinada que travavam uma luta.

Esta será a posição dos teóricos da Escola de Frankfurt. Ao analisarem o aparecimento de uma massificação social através dos meios de comunicação, relacionam a cultura com a arte. Em um mundo culturalmente banalizado pela Indústria Cultural, era necessário voltar-se para estéticas e artes utópicas que se isolassem do sistema e redefiniram o papel de uma arte pura dentro do capitalismo.

Um passo da teoria cultural, posteriormente, foi exatamente desvincular a cultura da questão do acesso. A classe operária, mesmo estando financeiramente abaixo de uma burguesia, ao se organizar socialmente, determinando gostos e pensares, delimitava sua própria cultura. Ao assumir o viés antropológico da cultura, revolucionando o conceito valorativo, esta nova etapa renovou a teoria cultural. A cultura passou a ser vista em um “o

estudo das relações entre elementos em um modo de vida global” como demarcou Raymond Williams em sua obra “Cultura e Sociedade” (1958).

O debate cultural se modificou ao fundir popular e elite, baixa e alta cultura, em uma mesma concepção. Negou-se assim o domínio das idéias e do saber enquanto dominantes culturais, voltando-se neste momento para as práticas sociais como definidoras de uma cultura cotidiana. Desta forma, “o argumento de Williams é dirigido contra um materialismo vulgar e um determinismo econômico” (HALL, 2003: 137).

O pensamento do autor britânico não apenas deu início ao “Estudos Culturais” – juntamente a Richard Hoggart e E.P. Thompson – mas a uma sistematização de análise das práticas sociais no modo de vida moderno. Para isso, buscando a descoberta de padrões característicos dessas relações, Williams apresenta o conceito da “estrutura de sentimento” – “hipótese cultural, derivada da prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência” (WILLIAMS, 1979: 135).

Determinante no estudo destas práticas e relações, da estrutura de sentimento que move uma organização, estará a noção de experiência; o revelar do homem no momento de compreensão e atuação no mundo; a bagagem de vivência que o determina e sua subjetividade atuante.

Interessante pensar que, tal como a cultura enquanto um processo, a teoria de Raymond Williams também o era. Em seu “Marxismo e Literatura” (1977), Williams renova seu conceito de cultura ao introduzir a noção de hegemonia, cara a Antonio Gramsci. Acima de conflitos ideológicos, a análise da cultura dar-se-ia através de uma relação entre o hegemônico e o contra-hegemônico. Dentro dela, várias ideologias poderiam estar sendo desenvolvidas e sua condição processual se firmava através de “práticas culturais dominantes, residuais e emergentes” (WILLIAMS, 1979: 124).

O termo hegemonia deste paradigma culturalista dos Estudos Culturais se coloca no lugar da concepção de ideologia trabalhada pelo paradigma estruturalista, influenciado por teóricos como Althusser. No estruturalismo a discussão cultural é pensada em termos psicanalíticos, condizente a atuação ideológica. A hegemonia, por outro lado, nos revela a materialidade do debate cultural em sua percepção de formas conflitantes, ativas e racionalizadas, sem se esquecer do senso comum e das categorias inconscientes.

Se “em cada pessoa encontra-se uma bagagem de noções contraditórias que é chamada de ‘senso comum’, noções impostas mecanicamente por vários grupos sociais” (GRAMSCI, 1957: 58-59), por outro lado, a hegemonia no pensamento deste senso comum se vê ameaçada, em tempos, devido a transgressões que insistem em aparecer. Transgressão que se mostra essencial para a evolução da cultura.

A contracultura exemplifica bem um momento transgressor e sua passagem. Período de efervescência artística e de atitudes, a contracultura atingiu a sociedade dos anos 1950 e 1960 com seus novos ideais, modos de vida, ídolos e pensamentos. Do *rock’n roll* à *beat generation*, da juventude transviada aos *hippies*, de *Woodstock* ao campus universitário, do Maio de 68 ao AI5, do Cinema Novo ao Cinema Marginal, vários foram os acontecimentos que revolucionaram o modo de pensar e ver o mundo nesta época. O jovem se desvincula da estrutura familiar e se afirma em sua capacidade de atuar. Uma nova experiência era apresentada através da consciência etária.

Mas, enquanto conceito, a “contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial”<sup>3</sup> que se vincula aos anos 1960, mas que pode ser vista como uma forma de atuação no mundo em outras épocas. A diluição do espírito radical daquele momento, devido aos modismos *hippies* ou à frustração de um projeto político censurado, fez com que ocorresse um “remanejamento das linhas básicas de seu projeto inicial” (PEREIRA, 1992: 93). A contracultura, desta forma, se apresenta como mais uma categoria transgressora

dentro da “cultura como todo um modo de vida”. Se nos anos 1960, a transgressão da contracultura se vinculava ao sexo livre, ao *flower power* e às drogas, hoje podemos perceber seu espírito de atuação em manifestações como a cultura *clubber* e o *ecstasy*, dentro de uma outra realidade. A transgressão refere-se, neste sentido, ao material contra-hegemônico que atua e renova-se contextualmente nesta cultura enquanto processo.

---

<sup>3</sup> (MACIEL, Luiz Carlos, apud PEREIRA, 1992: 13)

### 1.3 TRANSGRESSÃO, VANGUARDA E PÓS-MODERNISMO

Gianni Vattimo apresenta uma proposta interessante de se pensar a vanguarda dentro das artes. À primeira vista, a vanguarda traria sob o mote do novo o melhor para a arte: sua renovação. Mas diferentemente da ciência, por exemplo, a visão de “progresso ou de retrocesso” nas artes tem um sentido problemático (VATTIMO, 1996: 86). Novas técnicas de produção e reprodução das imagens, por exemplo, nem sempre são vistas como um avanço por parte do meio artístico que as critica como se trouxessem um “culto à máquina”.

No período renascentista, a arte se distanciava da vida cotidiana exatamente por se apresentar inacessível. O acesso a grandes obras de pintores e escritores reduzia-se a poucas pessoas que tinham poder aquisitivo para comprá-las ou vê-las expostas. A autonomia da arte burguesa se ligava a uma visão individual, representativa da classe, distanciando-se de uma recepção coletiva e da práxis vital.

Dentro deste contexto, é clássica a referência a Walter Benjamin e seu texto sobre a obra de arte diante da reprodutibilidade decorrente das novas técnicas criadas na época. Muito se afirmou sobre a perda da aura das obras devido à facilidade moderna de reproduzi-la; idéia central na conexão das idéias de Benjamin com o desenvolvimento teórico da Indústria Cultural. Porém se fala da “apreciação pela distração” como alienação, esquecendo-se da vontade transgressora no texto de Benjamin em reconectar a arte à vida, diante da possibilidade de um fazer estético disponibilizado pelo acesso às obras.

Outra vertente deste posicionamento de unir a arte com a vida veio com as vanguardas artísticas do início do século (Futurismo, Dadaísmo, entre outros). Seus manifestos buscavam transgredir a arte burguesa ao utilizarem os recursos modernos que traduziam o seu tempo através de técnicas como *ready-made*.

Apesar disso, o que se viu após a Segunda Guerra Mundial foi uma valorização das vanguardas enquanto arte erudita e difícil. A vanguarda foi vista, paradoxalmente, como alta cultura (HUYSSSEN, 1996: 37). Por isso, serão as escolas artísticas do início do século XX tratadas como vanguardas “históricas”, localizadas em um projeto sem sucesso (comunicação com o público) caro à sua época.

Andréas Huyssen também posiciona a Pop Art neste projeto, porém dentro da contracultura. Ao utilizar-se de recursos populares inserindo-os em um universo estético da arte, a Pop Art buscava tanto os museus como a mídia. Sua transgressão utilizava o processo de massificação de forma irônica.

Por outro lado, a estética do choque irá trabalhar a transgressão de uma forma diferente na vanguarda. Brecht, em seus trabalhos, analisa o teatro épico que quebrava com o naturalismo e a narratividade do teatro, levando o espectador a saltar da ficção para a interpretação da realidade ali apresentada – representação e atuação.

A partir do Pós-Modernismo, no entanto, o choque perde a fé na crítica ideológica devido à diluição de seu impacto. “A mutação na esfera da cultura tornou tais atitudes arcaicas” (JAMESON, 2002, 30). Seu uso foi massificado e o que antes chocava, passou a ser espetáculo. Afinal, suas “características ofensivas... não mais escandalizam ninguém” (idem: 30). A transgressão começa a se desvincular do choque e do estranhamento para “movimentos descentralizados que trabalham pela transformação do cotidiano” (HUYSSSEN, 1996: 38).

A estética no pós-modernismo para Hal Foster se configura como uma antiestética, por perder valores que eram vistos anteriormente como intrínsecos a sua atuação. Ela passa de sua visão atemporal, universal e totalizante, para uma prática transdisciplinar de natureza sensível com formas culturais engajadas em uma política ou enraizadas de forma vernácula. (FOSTER, 1983: xv). Ela não é a negação da representação, mas a afirmação da desconstrução dela de forma a reinscrevê-la.



Para negociar uma antiestética em um espaço em que a própria estética foi eclipsada, deve-se passar do pensamento crítico (estética como subversão) de Adorno para uma estratégia de interferência inventiva de Gramsci (idem: xvi), renovando a idéia de transgressão. Não mais vincular a idéia de transgressão necessariamente às ideologias das “vanguardas históricas” dos anos 1920 e reconstituí-la em um novo contexto em que a movimentação de formas hegemônicas e contra-hegemônicas defina novas categorias e etapas para sua atuação.

## 1.4 TRANSGRESSÃO E CINEMA

A busca por uma contextualização da teoria cinematográfica se apresenta como um dos tópicos centrais para uma nova historiografia da sétima arte. Neste caso, o contexto não se encerra apenas em um vasculhar minucioso de seus modos de produção, espaços de reprodução ou estilos estéticos imersos em uma temporalidade. Pensa-se, ao contrário, em uma confluência destas parcelas em uma totalidade cultural, representativa tanto em sua capacidade cognitiva de expressão estética, como em sua reflexão intrínseca de representação do homem, da imagem e do poder.

Paralelamente, pode-se entender que a necessidade de se ver o cinema não somente como uma arte definida por uma linguagem, como na *screen theory*<sup>4</sup>, mas em sua fusão texto e contexto, se volta principalmente para uma tentativa de rever o modo de pensar a comunicação e a arte no mundo moderno. Trata-se aqui da busca por uma forma interdisciplinar de pensamento que não se deixe reduzir a uma corrente, mas que consiga retirar conscientemente os conceitos primordiais para o método relacional tão pertinente ao estudo estético. No caso da transgressão no cinema, localizar sua caracterização dentro de um contexto – movimentos e filmes – e perceber a modificação das categorias estéticas vinculadas a ela em cada momento.

Ao se tratar de cinema e história, a representação passa a ser uma questão central na análise da sétima arte. Como o homem é visto e se vê a partir dos filmes. Por isso, grande parte dos novos estudos cinematográficos passou a integrar cada vez mais o antigo, mas sempre importante, debate entre alta cultura e baixa cultura. A entrada dos Estudos Culturais no cinema se deu principalmente neste momento em que a teoria se voltou para o espectador enquanto objeto de fala (análise espectral). Ao contrário de uma valorização do cinema

autoral e crítico, a ênfase era dada à recepção dos filmes da chamada Indústria Cultural. O espectador, não mais visto como passivo, constrói sua singularidade social e é construído a partir da mediação.

Trata-se de revisitar e revisar termos como a hegemonia gramsciana e a “cultura como todo um modo de vida” (WILLIAMS, 1979). O discurso atual sobre cinema costumeiramente recorre à dicotomia cinema norte-americano e cinema estrangeiro, enfatizando o viés econômico de produção sempre como definidor de uma fórmula dominante de se fazer filmes. A recaída teórica ao economicismo e à refutação ao capitalismo dentro de uma Indústria Cultural banalizante pode não ser errônea, mas definitivamente não traduz a totalidade de ações presente neste universo.

Este posicionamento, muitas vezes, vincula a questão da transgressão cinematográfica a uma necessidade de se combater o cinema de Hollywood e de se afirmar nacional-revolucionário. A transgressão no cinema, no entanto, deve ser vista de maneira aberta em formas simbólicas contra-hegemônicas do que necessariamente em projetos ideológicos. Ela pode se ligar a um movimento cinematográfico ideológico, mas pode se apresentar de outras formas, coexistindo em uma multiplicidade. O que define a transgressão, no cinema, é sua condição de ser o outro ao hegemônico e ao convencional.

Da mesma forma que Raymond Williams em todo seu trabalho tentou definir uma possível sociologia da cultura, há de se destacar uma tentativa de se definir uma sociologia do cinema (JARVIE, 1974; SORVIN, 1977), mas agora em uma abertura transdisciplinar para a compreensão do cinema como fenômeno cultural.

Neste ponto, as escolas da *screen theory* são, ironicamente, de imensa valia para as novas teorias, pois alertam para uma possível natureza lingüística do cinema. Quando trabalhamos a recepção e produção no cinema, estamos envolvidos não somente com seus

---

<sup>4</sup> Denominação dada aos estudos do pós-68 que viam o cinema, acima de tudo, como texto e linguagem. Também conhecidos como *grand theory*.

meios, mas com toda a construção do contato entre o objeto artístico e a sociedade. A linguagem e a estética, em sua concepção mais ampla, ultrapassam os limites da cultura para além de seu local de produção. Atinge, portanto, o aparecimento e movimento cotidiano de formas hegemônicas e não-hegemônicas no imaginário do espectador. Formas que estão totalmente vinculadas com os modos de se compreender a narratividade (literatura), a sonoridade (música) e a plasticidade (artes pictóricas), entre outras características artísticas que dialogam com o caráter audiovisual do cinema. Se um filme possui uma estrutura linear, ele será melhor compreendido pelo público em geral antes por sua aposta na narrativa clássica que propriamente por seguir um modelo norte-americano de cinema. Da mesma forma, o caso de um efeito sonoro envolvente ou uma fotografia clara e com brilho. Estes recursos simbólicos de aceitação formam o indivíduo desde o momento em que desenvolve a capacidade de compreender o estar no mundo, o bom e o ruim. Antes de denotarmos uma manipulação por parte de um cinema convencional, precisamos pensar o quanto estes aspectos estão relacionados com as convenções de uma teoria do belo e da linguagem, bem anteriores ao cinema e à Indústria Cultural.

Assim como a visão do espectador não-passivo redefiniu o prazer como resistência na audiência dos *blockbusters*, com a ampliação de acesso aos chamados circuitos de cinema de arte, o mesmo passou a ter uma maior interação com obras tidas anteriormente como difíceis e, até mesmo, a apreciá-las. Se este “nomadismo espectral” (MASCARELLO, 2002), do homem que transita por diversos gostos, está sendo acompanhado por uma evolução teórica, como podemos pensar o cinema autoral, antigamente exclusivo da alta cultura e que se liga à idéia de transgressão, no dinamismo cultural contemporâneo?

A teoria do autor, em seu princípio, está vinculada a uma “personalidade estilística e tematicamente reconhecível” (STAM, 2003: 104). Este “autorismo” (idem, 102) define a aura, em volta da obra, tão defendida pela *Nouvelle Vague* e seus primeiros autores que acabavam

caindo, muitas vezes, em um culto cego a ela. O percurso da conceituação de cinema de autor vem acompanhado da chamada “morte do autor” (BERNARDET, 1994). Da mesma forma, acabava-se, novamente, em um reducionismo em que o “autorismo” se transmutava em uma denominada unidade estilística de obra.

Trabalho mais gratificante que tentar definir o autor no cinema contemporâneo passa a ser repensar este debate dentro de um novo horizonte cultural. Paisagem em que o espectador é nômade, a cultura se reinventa cotidianamente e a homogeneização é percebida dentro de inúmeras possibilidades heterogêneas. O cinema de autor atualmente, mais do que político e estilístico, é cultural. Sua busca, pessoal ou não, é contrária ao que se apresenta hegemônico, sendo este não mais especificamente americano, europeu, hollywoodiano ou qualquer definição redutora.

Acima de um posicionamento utópico, o cinema de autor é transgressor em outro patamar, também político, porém em termos estéticos. Ele reposiciona seu modo de ver o cinema para uma análise tanto do experimentalismo da imagem, como da representação na sétima arte. Entre ecos dos pensamentos de Benjamin e Brecht sobre o anticlímax do teatro épico e do antiilusionismo redireciona-se a transgressão para um “cinema de desmistificação” (STAM, 1981).

Se os Estudos Culturais abriram o debate do cinema transgressor – desmistificador - aderindo-o ao popular, na formulação de um possível contra-cinema, torna-se necessária uma volta às teorias formativas deste pensamento, dentro da história do cinema, para uma busca fidedigna aos melhores conceitos que podem ser utilizados no cenário contemporâneo.

Nos anos posteriores à Grande Guerra, com o aparecimento do Neo-Realismo e dos novos cinemas, a teoria cinematográfica tentou uma afirmação de um papel artístico do meio que era anteriormente rejeitado por grande parte da crítica cultural. Suas formulações fenomenológicas e sobre o “autorismo” apresentavam estas novas estéticas em análises de

filmes que se contrapunham a um academicismo ou lançavam um novo olhar sobre uma realidade, dando origem a uma verdade de cinema enquanto arte.

Nos estudos de cinema, André Bazin determinava, em sua "ontologia da imagem fotográfica" (BAZIN, 1992), as diretrizes para um trabalho teórico de cinema do real que resguardasse a condição indicial de sua origem. Colocava no centro do seu fazer estético a situação de tomada (*prise de vue*) da cena, definidora de recursos como plano-sequência, profundidade de campo e *mise-en-scène*. Categorias que resguardavam a “integridade espaço-temporal do mundo pró-fílmico” (STAM, 2003: 95) e transgrediam o formalismo de um cinema clássico dogmatizador.

Como cinema de autor, pôde-se perceber uma reformulação da arte como texto em que a escrita da imagem passou a ser mais importante que a sua verossimilhança imagética. Paralelamente, a escrita sobre a imagem, por parte da teoria assim como de revistas como a *Cahiers du Cinema*, inaugurou uma frente de sempre se estar pensando o cinema da atualidade. Diretores como Truffaut exerciam seus papéis de críticos culturais defrontando-se contra o chamado “cinema de qualidade” calcado em uma narratividade linear literária, mas não deixando se levar por pensamentos totalizantes. Reafirmavam e elevavam, por exemplo, o “cinema popular independente norte-americano de Nicholas Ray, Robert Aldrich e Orson Welles” (STAM, 2003: 103).

Tardiamente, em uma revisão deste período, juntamente às renovações que surgiram posteriores a ele como o duplo "imagem-movimento" e a "imagem-tempo" de Gilles Deleuze nos anos 80, muitos conceitos foram levados para defender uma guerra ao cinema ianque, principalmente posterior a *Star Wars* e a expansão do cinema arrasa-quarteirão. Entre confusões como a associação da "montagem transparente" de Bazin – referente ao caráter literário das produções de sua época - à montagem do cinema americano (LAURENCIN, 1998), percebe-se uma necessidade atual de se focar o caráter contextual intrínseco à teoria

cinematográfica. Da mesma forma que, não interessa à história do cinema a morte dos conceitos, mas a continuidade dos mesmos. O cinema experimental, por exemplo, era visto em suas primeiras inscrições teóricas como naturalmente não-linear. “Ao contrário, o cinema que se proclama não-narrativo, porque evita recorrer a um ou a alguns traços do filme narrativo, sempre os conserva em certo número” (AUMONT, 1995: 93).

O cinema experimental será de grande importância no surgimento e consolidação de categorias estéticas para a transgressão. Pensamos aqui o termo experimental num sentido que se aproxima de seu primeiro uso em 1503, no livro “Chirurgie” de Guy de Chauliac, assim como no “Dictionnaire de la Langue Française” de 1863, em que o experimental é aquilo que “se funda sobre a experiência”; a busca por diferentes possibilidades de combinações e criações através da experiência.

Um filme é determinado por vários fatores em sua realização, indo da criação do roteiro aos elementos fundadores do *set* de filmagem. A alteração radical de um destes pode acarretar um resultado final inovador e/ou desastroso, mas que firma, em uma análise simples do caso, uma experiência estética transgressora no campo cinematográfico.

O manifesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti de 1909 já condicionava ao cinema esta condição experimental. Juntamente aos irmãos Corradini (Bruno Corra e Arnaldo Ginna), o pintor Giacomo Balla e os poetas-dramaturgos Remo Chiti e Emilio Settimelli, Marinetti lançava o manifesto “La Cinematografia Futurista” que anunciava ser necessário libertar o cinema como um meio de expressão, para ser uma “nova arte imensamente mais vasta e mais ágil que todas aquelas existentes”. Os filmes para os futuristas seriam analogias da realidade, de discursos e poemas, pesquisas musicais, estados de alma, exercícios cotidianos, vitrines de acontecimentos, dramas de desproporções, equivalências lineares, plásticas, cromáticas, palavra, tempo e espaço em movimento cinematografado.

O cinema experimental também será objeto central de estudo de Carlos Adriano na formulação de um conceito de cinema paramétrico-estrutural (ADRIANO, 2000). O conceito de Carlos Adriano se volta para filmes que se atentam à temporalidade do cinema através da condição indiciática do fotograma e do dispositivo, valorizando a estrutura e partes da captação do filme em detrimento do todo.

Nesta vertente temos *Adebar* (1956-57) de Peter Kubelka (Áustria), *Twice a Man* (1963) de Gregory Markopoulos e *Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas, estes últimos, americanos, na linha de *diary films* e *performances*. Peter Kubelka, por exemplo, é visto como o inventor do “cinema métrico”. *Adebar* (1956-1957), *Schwechater* (1957-1958) e *Arnulf Rainer* (1958-1960) formam o cinema métrico que determina que “o cinema não é movimento (é a projeção de imagens estáticas num determinado ritmo de impulsos de luz) e se faz na articulação entre cada fotograma individual (é entre os fotogramas, entre imagem e som, que o cinema se manifesta)”<sup>5</sup>

Outro exemplo transgressor é o filme do canadense Michael Snow, "Wavelength" (1967), “que dura 45 minutos e que é tão somente o percurso de um zoom, de seu campo mais aberto, que mostra o interior de um *loft*, até seu campo mais fechado, para focalizar a fotografia de uma onda estourando no mar”.<sup>6</sup>

No caso do cinema brasileiro, Carlos Adriano irá observar Julio Bressane, Andrea Tonacci, Arthur Omar e Caetano Veloso (“O Cinema Falado” de 1986) como exemplos de cineastas experimentais. Os filmes destes diretores são de extrema importância para o aparecimento de novas linguagens e influências estéticas no cinema brasileiro.

---

<sup>5</sup>Texto de Carlos Adriano e Bernardo Verobow sobre Peter Kubelka para o site Trópico. <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1518,1.shl>>. Acesso em 23 de novembro de 2005.

<sup>6</sup>Carlos Adriano para o texto de José Augusto Ribeiro sobre Matthew Barney no site Trópico. <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2512,1.shl>>. Acesso em 29 de outubro de 2005.



A transgressão enquanto no cinema experimental, diante de dicotomias e diálogos, recebe na obra de Jean Mitry um grande passo para transcender os paradigmas associados a ela. Mitry relativiza realismo e formalismo em um mesmo questionamento estético da relação da imagem com o objeto representado. A imagem é a representação de um olhar transformador. Olhar que traz novos significados à realidade através de seu poder imagético, transformando a concepção do espectador sobre os objetos, tanto em cena, como no mundo.

A possibilidade de um filme se afastar da narrativa, privilegiando a estética, mas ao mesmo tempo referenciando a psicologia da narração, o transfigura para seu estado artístico (o virtual). Este último momento é referente à redução exacerbada que Mitry compõe dos significados essencialmente poéticos que levaria alguns filmes a um estatuto da arte (experimentalismo ao extremo). Não nos interessa esta divisão entre experimental e convencional, mas sim a confluência dos meios em um exercício cinematográfico enquanto produção cultural.

Atendo-se aos pensamentos de Mitry sobre o momento de recepção (experiência), é interessante notar que os mesmos conseguem quebrar o paradoxo presente nas definições do cinema *experimental*. Chamado de cinema de autor, de vanguarda, underground, independente, alternativo, entre outros nomes<sup>7</sup>, esta concepção funde-os em sua experimentação imagética e narrativa em que todos os elementos são importantes para a definição do significado virtual e cultural criado durante a recepção.

No Brasil, transgredir no cinema teve várias significações históricas. Diante de conflitos culturais, a transgressão definiu uma vanguarda (*Limite*) e uma neovanguarda (o tropicalismo de *Macunaíma*); um paradigma eterno (cinema novo) e um suicídio paradigmático (cinema marginal em seus cinco anos de existência). A transgressão no cinema

---

<sup>7</sup> Sheldon Renan e Jairo Ferreira dedicam boa parte dos capítulos iniciais em seus respectivos livros *Uma introdução ao filme underground* e *Cinema de invenção* à discussão da polêmica dos termos que designam o cinema experimental.

brasileiro está ligada à luta contra seu estado de subdesenvolvimento como Paulo Emílio Salles postulava.

Finalmente, a transgressão firma-se neste trabalho com uma figura simbólica contra-hegemônica na experiência estética. Suas faces de atuação serão determinadas por categorias estéticas diversas definidas por um contexto ao qual se deve estar sempre atento.

Primeiramente, a transgressão se liga à estética do choque e do estranhamento das vanguardas históricas, mas passa a se distanciar destes termos quando nos aproximamos da contemporaneidade. Fator que poderemos notar através do impacto diferenciado que temos da violência e da sexualidade em “O Bandido da Luz Vermelha” e, trinta anos depois, em “O Invasor”. No cinema brasileiro, estas categorias estarão presentes em vários momentos, sempre de forma atuante diversa.

A transgressão pode ser trabalhada historicamente através de categorias técnicas como a utilização de novos recursos técnicos ou formatos inovadores e que vão de encontro aos outros utilizados em suas épocas, se ligando à noção de inovação. Tal acontecimento possui diferentes patamares de atuação, podendo ser uma transgressão radical de um novo movimento cinematográfico (Cinema Marginal), como a resistência na direção de um cineasta inovador inserido em um formato comercial (Alberto Cavalcanti, Humberto Mauro e Beto Brant).

Outra categoria da transgressão refere-se à maneira como a representação é trabalhada. Questões sociais, retrato moderno da cidade, personagens e realidades nacionais (o cangaceiro, o sertão e a favela), o banditismo e a política serão apenas alguns dos aspectos que serão analisados em uma tentativa de representação transgressora. Não é a presença destes elementos que irá definir um filme transgressor, mas a forma e o contexto em que são trabalhados.

A paródia, a ironia e a alegoria são também categorias estéticas que podem ser conectadas à questão da transgressão, valendo novamente de fatores como ineditismo, vinculação a um projeto de cinema ou diferenciação notável em relação às demais produções.

São vários os aspectos que serão trabalhados durante a história do cinema brasileiro. De uma maneira geral, a transgressão se liga à idéia do novo, sendo este talvez a razão maior de sua existência. Porém o que se busca afirmar neste trabalho, principalmente, é a relação da transgressão com o contexto da crítica; da presença ou não de uma transgressão em maior ou menor grau no cinema brasileiro e as conseqüências de sua atuação.

A transgressão, neste sentido, serve para refletirmos sobre o passado e o presente do cinema brasileiro e vislumbrarmos seu futuro.

## 2 TRANSGRESSÃO NO CINEMA BRASILEIRO

Cinema alternativo brasileiro. Uma expressão como esta pode soar paradoxal em um país em que a própria prática cinematográfica nacional tem se apresentado, em grande parte, alternativa ao mercado. Se o problema já atinge o chamado cinema convencional, em relação aos experimentais, a questão se agrava. Afinal, parece que quanto mais experimental e transgressor um filme se apresenta, mais ele se afasta de uma possibilidade de divulgação e comunicação com o público. Por isso, boa parte da fatura experimental de nosso cinema está vinculada à produção de curtas-metragens, vídeo-arte, 16 mm e Super 8, como nos anos 1970.

Desta forma, de um modo geral, a crítica nacional não irá se centrar no cinema experimental no momento de valorização da transgressão no cinema. O chamado “cinema de autor” será o ponto de referência da vanguarda nos textos críticos. Nota-se aqui que o chamado “cinema experimental”, apesar de também autoral, é inovador demais em sua linguagem, não somente para o público, como também para uma historiografia tradicional do cinema. Desta forma, por exemplo, um cinema como a *nouvelle vague* será mais pertinente à crítica impressa devido à sua transgressão comunicável e ao sucesso de seus diretores, do que as novas linguagens visuais dos experimentalistas nova-iorquinos da mesma época.

A questão do autor demora a se definir como referência para os críticos, tanto internacionais, como os brasileiros, e não será aceita por todos. O fato é que a transgressão para a crítica estará conectada mais a Godard e seus longas ficcionais do que a Kubelka e seus curtas experimentais. O enfoque do presente trabalho em longas de ficção dá-se, neste sentido, principalmente pelo fato de a questão da recepção da crítica impressa ser trabalhada em grande parte do texto.

Jean-Claude Bernardet em “O Autor no Cinema” (1994) faz um balanço da crítica no Brasil e a questão do cinema de autor. O autor credita Rubem Biáfara, B.J. Duarte, Antônio

Muniz Vianna e Francisco Luís de Almeida Salles como críticos que, na metade do século passado, aceitam em parte a política dos autores, tão cara à crítica francesa.

No fim dos anos 1950, Walter Hugo Khouri, ainda crítico de cinema, faz algumas análises utilizando o termo autor dentro de uma possibilidade de *autorismo* cinematográfico. Presença esta garantida em grande parte ao elogio à obra de Ingmar Bergman, na qual o crítico traça uma linha autoral entre suas obras. Isso é ainda mais notável analisando-se posteriormente a obra de Khouri enquanto cineasta. Nesta, o diretor sempre busca enredos, personagens e situações em que a incomunicabilidade e a efemeridade do tempo se fazem presentes em uma tentativa autoral cara a Antonioni e, novamente, a Bergman.

Paulo Emílio Salles Gomes, nos anos 60, aceita a política dos autores, ao mesmo tempo em que duvida dela. Em seu texto “Artesãos e autores” (SALLES GOMES, 1981: 337), o crítico tenta derrubar o fetichismo em volta do termo autor, principalmente, se percebermos Paulo Emílio como um dos críticos mais engajados para o estabelecimento do cinema nacional e de sua história. A política dos autores é, de certa forma, excludente e para um crítico como ele, que em sua obra valoriza a chanchada e outros formatos comerciais de cinema no Brasil, tal atitude não parece ser a melhor opção a ser filiada.

Outro crítico que também faz uso do termo “cinema de autor” nesta época é Gustavo Dahl. Mas, ao mesmo tempo, o crítico percebe a ineficiência do modelo econômico de uma cinematografia autoral como o Cinema Novo. Tanto que será chamado de reacionário por sua geração, sendo o oposto do Glauber Rocha, enquanto crítico, em sua “revisão crítica do cinema brasileiro”. Para Glauber Rocha o cinema brasileiro não somente necessita buscar sua vertente autoral, como transformar o cinema como meio de expressão do nacional através de sua estética. O autor, literalmente, revisa a cinematografia brasileira até sua época sob um olhar claramente influenciado pelo autorismo dos anos 1950/1960.

Desta forma, se por um lado temos o cinema experimental por excelência – performance, *diary movies*, super 8 - e por outro, o cinema de autor “clássico” – *nouvelle vague*, novo cinema alemão – o pensamento crítico fica dividido em como pensar a referência primeira de transgressão no cinema. No caso deste trabalho, em que a importância do aparecimento de um cinema alternativo dentro da história da sétima arte brasileira se faz presente, opta-se pela abordagem da transgressão em suas diversas acepções dentro dos filmes e períodos abordados, como anteriormente proposto. Cláudio da Costa esclarece um pouco esta possibilidade ao afirmar que:

"Experimental não é a qualidade de um estilo, mas a transgressão de todos os estilos e todos os gêneros. Não é, portanto, uma adjetivação de um momento da história da arte cinematográfica, mas a substância que atravessa todos os tempos sempre no limite entre não ser ainda histórico, mesmo que, o sendo já... Originar e desaparecer: essa é a obsessão da imagem experimental" (COSTA, 2000: 93).

O autor também vê que “para Bressane, um certo cinema brasileiro sempre buscou a transgressão como sua substância experimental” (idem: 92). Ele diz isso exatamente pelo fato de Julio Bressane ser, talvez, o maior cineasta experimental do país, conseguindo rodar seus longas-metragens de tempos em tempos. Bressane afirma que o cinema brasileiro nasceu experimental na medida em que as primeiras imagens registradas no Brasil foram dentro de um barco na Baía de Guanabara pelos irmãos Segretto. O filme, hoje destruído, já possuía uma imagem que refletia a oscilação do mar e quebrava com as normas estáticas de um cinema clássico da época. Neste sentido, “o experimental está, entre outros indicadores, pelo inusitado” (BRESSANE, 1995: 153), tal como a imagem transgressora de Segretto.

Não se busca neste trabalho valorizar qualquer erro de produção ou incapacidade de narrar como um fator intencionalmente transgressor por alguns cineastas brasileiros. Afinal,

temos uma história de cinema e todos os filmes aqui analisados já passaram pelo crivo de vários críticos e teóricos. Mas quando o documentarista Major Thomaz Reis registra, em 1923, a expedição de Rondon ao Alto do Xingu e para isso utiliza, de forma inovadora, a lente plana e faz close nos índios, Bressane acredita estar diante de um material inusitado em que se pode ligar o cinema brasileiro ao experimental. (idem: 154)

O cinema de Bressane pode ser visto como uma lacuna nesta análise que se segue, porém acredito que seus filmes trabalham a transgressão de uma forma tão particular que seria impossível resgatar apenas um deles dentro da história do cinema brasileiro. Boa parte de seus filmes está na revisão, mas Bressane não é o centro deste estudo – afinal, voltar-se a eles levaria o presente trabalho a um outro final<sup>8</sup>. Da mesma forma que é tratado Carlos Reichenbach que, por seu viés pessoal-autoral durante sua longa produção, irá se aproximar e distanciar do cinema transgressor em diferentes momentos. Mas é dele o achado para o capítulo que se segue. "Eu gosto da palavra transgressão, pois assim é possível abranger desde os filmes de Mojica Marins (nosso Zé do Caixão) até Mário Peixoto. Quer algo mais transgressor do que Limite (1930), por exemplo?"<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Ver: ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo (Orgs.). *Julio Bressane: Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

<sup>9</sup> Carlos Reichenbach fala ao Portal SESC SP (<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?paramend=1&IDCategoria=3168>). Acesso em 20/05/2005.

## 2.1 CINEMA PRÉ-SESSENTA

Quando se pensa nos primórdios da transgressão no cinema brasileiro, logo se vêem à mente “Limite” (1930) – estréia radical de Mário Peixoto na direção. Porém a opção pela transgressão já vinha sendo cultuada por certo cinema que, de tempos em tempos, surgia para trazer algo de novo para as telas tupiniquins.

É clássica a referência ao período de 1908-1911 como sendo a *Belle Époque* do cinema brasileiro com várias produções sendo realizadas e um verdadeiro alvoroço no meio artístico, ansioso pelas novidades técnicas vindas de fora. Mas não só o maquinário era importado, como também a estética dos filmes aqui produzidos. O cinema de fora, neste caso, se fortaleceu em nossas terras não somente pelo viés do distribuidor, como também através das primeiras revistas especializadas em cinema que se voltaram para Hollywood e suas estrelas. Além disso, a Primeira Guerra Mundial dificultou o nosso acesso ao material de filmagem no mesmo período.

Mas, acima de todas as dificuldades de produção, o cinema brasileiro enfrentou o preconceito por parte de público e crítica ao não ser compreendido dentro de seus modos de expressão. Parte devido à frustrante tentativa de se copiar os modelos estrangeiros de realização; parte pelo fato de não possuir uma cultura técnica e narrativa básica para se desenvolver sob um aspecto eminentemente nacional.

Em 1923, revistas como “Paratodos” e “Selecta” elogiavam o cinema americano em detrimento ao brasileiro. Paulo Lavrador, editor da Selecta, chegou a afirmar sobre o cinema nacional que “seria melhor que não existisse” (SALLES GOMES, 1981: 58). A passagem do aparato do cinema mudo para o falado, posteriormente, também seria um problema para nossa sétima arte na medida em que não se sabia como seria a aceitação do público ao escutar o português na tela. Somente em 1929 seria produzido o primeiro filme brasileiro sonoro



“Acabaram-se os Otários” de Luiz de Barros, mas ainda ignorado neste momento pelo sucesso de outras produções do cinema mudo.

Ainda em 1923, Almir Alves lança a obra “João da Mata” dentro do chamado ciclo campineiro. Este é um de seus seis filmes realizados (dentre outros inacabados) que não possuem mais cópias para nossa apreciação. O filme traz um registro do universo do caipira dentro de uma autenticidade dramática que se afastava do estereótipo cômico com que comumente a personagem era vinculada nas narrativas. O filme não somente buscava um retrato novo e fiel do meio, como renovava a percepção cinematográfica de um indivíduo tradicional do universo brasileiro, ao retirá-lo das comédias pejorativas e trazê-lo para uma representação realista. (MACHADO JUNIOR, 1987: 112)

“João da Mata” representa no cinema uma continuidade da onda nacionalista que começou nos anos 10 com Monteiro Lobato, a reedição dos livros de José de Alencar e a dificuldade dos filmes estrangeiros de chegar ao Brasil durante a Primeira Guerra Mundial. Seu caráter transgressivo vai da escolha da personagem ao modo de representação utilizado.

Em São Paulo, a maioria do cinema era produzido por imigrantes que buscavam temas brasileiros, mas os apresentavam sob o olhar estrangeiro. A gestualidade era rebuscada para nossos padrões e reportavam o modo de vida e gesto europeu e americano. Nos anos 20, o realismo cênico era pequeno, havia um engessamento do gesto e os movimentos do ator seguiam uma fórmula de representação estrangeira.

José Medina foi um dos primeiros cineastas brasileiros a trazer a representação de São Paulo na realidade de suas ruas e personagens marginais para o cinema. Dez anos após o sucesso de seu filme “Exemplo Regenerador” (1919), Medina lançou o clássico curta do período mudo “Fragmentos da Vida” (1929), também produzido por Gilberto Rossi, baseado no conto “*Soap*” do escritor norte-americano O. Henry.

Trata-se da história de um homem que, diante da morte do pai, promete ser honesto e trabalhar para o resto da vida. A produção mostra que, ao contrário do prometido, ele prefere uma vida de ócio, passando boa parte do filme vagando pelas ruas de São Paulo ao lado de um companheiro marginal. Influenciado pelo parceiro, participa de um roubo e vai preso. Arrepende-se, porém tarde demais.

O filme se desenvolve em uma seqüência de locações que mostra o crescimento da cidade, assim como as mudanças no convívio humano dentro desta nova realidade física. Podemos até mesmo ver conseqüências disto no aparecimento de personagens urbanas transgressoras como o malandro – o amigo do protagonista – que representa o caminho do mal; e o vagabundo – a personagem principal – que apenas não trabalha e, devido à ociosidade, acaba participando das ações do amigo<sup>10</sup>. Além de se voltar para as regiões periféricas da cidade, “Fragmentos da Vida” transgride ao trazer, em seus letreiros de cinema mudo, uma tentativa de utilizar uma linguagem informal na escrita dos mesmos – como se estivéssemos lendo/escutando as falas das personagens representadas (MACHADO JUNIOR, 1987: 121).

O filme é um dos primeiros no cinema nacional a trazer para a tela a figura do marginal e do bandido. Tais personagens também passam a ser comuns no cotidiano urbano devido ao aumento populacional, do desemprego, do comércio ilegal e tantas outras decorrências da cidade moderna. “A virada do século marcou o surgimento do contexto perfeito para o aparecimento do criminoso urbano” (VUGMAN, 2000: 239). No cinema americano, *Scarface*, *gangsters* e bandidos povoavam o imaginário da platéia, que possuem conhecimento destas pessoas, mas não sabem como elas são; como agem. Estas personagens serão perfeitas para o exemplo da transgressão dentro do universo fílmico e muitas vezes representarão a necessidade de um cinema transgressor. No cinema nacional, o malandro será

---

<sup>10</sup> Pode-se traçar um paralelo das personagens principais deste filme com as de “O Invasor”. Giba (Alexandre Borges) – o malandro – que consegue levar Ivan (Marco Ricca) – o vagabundo – a participar do crime.

uma versão tupiniquim deste marginal, porém dentro de uma aproximação com o público, afastando-se assim do radicalismo de bandidos como o cangaceiro e o próprio bandido da luz vermelha.

Da mesma forma, nos anos 1920, a cultura mundial passava por uma efervescência em todas suas áreas, alterando suas narrativas, conveniente com a evolução urbana que ocorria rapidamente em todos os espaços e os movimentos de vanguarda que se alastravam pelos grupos artísticos. Na literatura, o cotidiano das cidades como construção literária em todo o segundo capítulo de “Ulysses” de James Joyce, a vida na cidade nas obras de John dos Passos e “Berlim Alexanderplatz” de Alfred Döblin. No cinema, Griffith, o expressionismo alemão, o realismo poético francês, o surrealismo, os experimentos de Vertov e Pudovkin e o cinema russo.

É deste período dois filmes que irão se inscrever na história da vanguarda ao tratar da relação cidade e tempo para dentro da construção fílmica: “Paris que Dorme” (1924) de René Clair e “Somente as Horas” (1926), filme francês do brasileiro Alberto Cavalcanti. Enquanto o primeiro irá influenciar diretamente o clássico “O Homem com a Câmera” (1929) de Vertov, o segundo será tido como um dos principais filmes do período a materializar a passagem do tempo na imagem. Através da referência visual a relógios, lentes que deformam a imagem, olhos, a fusão de um burro de carga com um carro, as nuvens e cenas de banhos, o filme de Cavalcanti traz uma outra representação da cidade. Com cromatismos e enquadramentos inovadores, “Somente as Horas” transgride a fotogenia dos anos 1920 ao captar a passagem das horas em um primórdio do formato clipe.

O fascínio pela cidade perpassou fortemente o percurso da evolução destas inovações técnicas no cinema. Boa parte delas foram fundamentadas a partir de brincadeiras, pequenos filmes experimentais e animações que se utilizam da velocidade da captação. O diretor alemão Walter Ruttmann foi um deles e atingiu o sucesso internacional com seu filme “Berlim

– Sinfonia de uma Metrópole” (1927) que registrava cenas da cidade de Berlim, sem uma lógica narrativa, mas que demonstrava o avanço da urbanidade da capital. “Berlim” chegou ao Brasil através da distribuidora UFA e logo influenciou o cinema daqui ávido por novas idéias.

“São Paulo – Sinfonia da Metrópole” (1929) dos húngaros Adalberto Kemeny e Rodolfo Lex Lustig foi o resultado brasileiro da onda de sinfonias que atingiram o mundo. Sinfonia era o termo utilizado para definir todos estes filmes que brincavam com o experimentalismo das imagens, entre a realidade e a encenação, sem uma história documentada e contada, mas aleatória, tendo apenas as cenas da cidade como foco, no caso deste filme. Este semi-documentário, no limite entre o registro e a manipulação, busca um sincronismo entre a sinfonia sonora e as imagens apresentadas. Menos radical que a realização alemã, “São Paulo – Sinfonia da Metrópole” começa com cenas curtas equivalentes ao ritmo da sinfonia, mas passa para planos longos no decorrer do filme, demonstrando ainda uma certa incapacidade de tornar a realização do filme equivalente ao projeto inicial.

A São Paulo representada no filme é um caso exemplar de progresso: escola organizada e crianças educadas para a cidadania; penitenciária limpa e presos saudáveis e amistosos; a produção contínua do trabalho e o dinamismo dos carros e do trânsito. Não há problemas gritantes e tudo parece correr perfeitamente dentro do sistema efetivo de continuidade da família e do meio urbano. Visto hoje, o filme pode ser extremamente criticado por estes pontos, mas pode-se pensar que a sinfonia poderia não sair perfeita se não se encaixasse ao projeto ufanista dos dois diretores em mostrar uma possibilidade de cinema brasileiro e vida urbana “de qualidade”.

Tanto que atingiram seu objetivo. Críticos como Guilherme de Almeida Prado chegaram a elogiá-lo como “primeiro filme nacional que conseguiu não nos envergonhar, e pelo contrário, envaidecer-nos”<sup>11</sup>. Esta visão enaltecida do filme em relação à São Paulo é

---

<sup>11</sup> Guilherme de Almeida em crítica no O Estado de São Paulo, apud MACHADO JUNIOR, 1989: 22.

também um dos fatores que distanciam o filme de Kemeny e Lustig, do “original” de Ruttman, que se centra mais na confusão da vida moderna do que nos avanços obtidos com ela.

“São Paulo – Sinfonia da MetrÓpole” mostra-se um produto brasileiro inspirado em uma inovação vinda de fora, bem cara à idolatria à vanguarda estrangeira que, vez ou outra, assola e inspira manifestações artísticas daqui. Seu ponto de vista nacionalista é compatível a pensamentos modernizantes vigentes na época. Podemos ver prédios e construções, mas não as árvores que habitavam os lotes de toda a cidade. A periferia é pouco mostrada em meio a uma possibilidade de expansão da cidade, enquanto o centro e bairros nobres como Higienópolis e Perdizes povoam a tela a toda hora.

Mas a transgressão desta sinfonia não está na representação que traz, mas na apresentação que cria. Sua composição visual é extremamente transgressora para os padrões cinematográficos impostos naquele momento no país. A sincronia entre as máquinas e a música, a dança das luzes do Anhangabaú em meio à noite e os relógios nas ruas da cidade com seus ponteiros marcando as notas musicais são algumas das cenas que revolucionaram o olhar do espectador brasileiro carente de noções de ritmo e montagem ágil que depois viriam a ser tão comuns no universo cinematográfico.

Em contraposição ao elogio à modernização em “São Paulo - Sinfonia da MetrÓpole”, apenas um ano depois, “Limite” (1930), filme mudo de Mário Peixoto, traz uma visão realista e poética sobre a conturbada relação moderna entre homem, natureza e cidade de sua época. Contando uma história principal entrecruzada por três situações, possíveis *flashbacks*, o filme começa com um homem e duas mulheres em um barco. São náufragos. Temos a história da primeira mulher, ex-detenta, fugitiva, que não conseguiu se adequar ao trabalho repetitivo na cidade. A outra mulher, desperta de seu sono prostrado do início do filme, é revelada como também em fuga, porém da monotonia e depressão de seu casamento com um pianista

---

bêbado. O homem, um viúvo, que tem um romance com uma mulher casada que, depois, revela-se leprosa, o que o leva ao desespero. Entre as histórias, o mar, a prostração, o vento e a falta de perspectiva. Uma longa tempestade encerra o filme que traz, ao fim, a primeira mulher agarrada a um destroço.

Mário Peixoto viveu parte de sua juventude em Paris e Londres e lá teve a oportunidade de entrar em contato com novas cinematografias, como a alemã e soviética, e os movimentos de vanguarda. Além de poeta e romancista, “Limite” é seu único filme finalizado e, por muito tempo, foi mais comentado do que visto. Com sua restauração, que não possui todos os planos do original, o filme teve mais uma oportunidade de ser disseminado dentro da cultura cinematográfica brasileira, tendo sido escolhido o maior filme de nossa história em uma lista realizada por críticos, em 1988, pela Cinemateca Brasileira. Pelos nomes de seus outros dois projetos inacabados de 1931 (“Onde a Terra Acaba” e “Maré”), percebe-se uma possível continuidade dos temas de sua primeira obra, em uma busca de aprofundamento deles e definição de uma linha autoral, porém não alcançada.

Existe em “Limite” uma imagem símbolo de sua história, ícone do cinema brasileiro: a face perdida de uma mulher a olhar para a câmera, com seus cabelos caídos e um olhar indecifrável. A face demonstra toda a impotência e perplexidade do homem diante da imensidão da natureza. Ela olha para câmera como se esta fosse o mar. Os cabelos captados, no filme, estão sempre em balanço, como o barco e o vento que prenuncia a tempestade. O filme é construído visualmente através de pequenos detalhes que ressaltam a materialidade do corpo inscrito na natureza infinita: os cabelos a voar, as partes do barco, o horizonte. Os olhos da atriz expressam com transparência a sensação humana das personagens – a falta da maquiagem pesada, o caráter palpável do ator contido em frente à câmera. A região de Mangaratiba serve de locação perfeita para o filme com seus elementos rústicos: a pequena cidade, as árvores retorcidas, a praia, o bosque, o brejo, as janelas e muros destruídos pelo

tempo. “Limite” é um filme de poesia; filme de planos longos, de fusões temporais, enquadramentos inovadores e música angustiante de Erik Satie.

A transgressão de “Limite” contradiz o senso comum de sua atuação em movimentos de vanguarda como o futurismo. A cidade moderna não é apresentada de forma gloriosa, idolatrando a máquina do progresso. O trabalho é representado como fatigante para a primeira mulher, quando ela precisa ficar atrás da máquina-de-costura. A modernidade de “Limite” está na sua relação entre o tempo (no cinema e no mundo real) e a natureza (o fílmico e o cinematográfico). Os personagens são prostrados, sem vontade própria, deixando se levar pelo movimento maior do tempo e do espaço. Paulo Emílio utiliza o termo “pasmaceira” para caracterizar o estado de espírito nestes filmes brasileiros em que parece não acontecer nada – tal como “Porto de Caixas” (1962) de Paulo César Saraceni, “O Pátio” (1959) e outros filmes de Glauber Rocha, segundo o autor. Condição humana que influencia também os movimentos de vanguarda baianos dos anos 50, o neoconcretismo de Oiticica e o primitivismo na pintura.

Fala-se ainda de uma possível ruptura de Mário Peixoto em relação ao cinema clássico do qual Humberto Mauro seria o principal expoente. Veremos depois que a afirmação sobre Mauro é, de certa forma, errônea, mas que o cinema de Peixoto é, de fato, extremamente inovador em relação aos demais filmes brasileiros. A quebra está em quase todos os planos do filme. Da câmera no chão ao rosto cortado ao meio; da montagem anárquica ao final aberto. Construção fílmica que levou cineastas como Sergei Eisenstein a afirmá-lo como genial e filme estrutural; Glauber Rocha a louvá-lo como primórdio do cinema de vanguarda brasileiro, para depois ignorá-lo como filme erudito, ligando-o a uma consciência concretista; Julio Bressane a deslumbrar-se com tamanho desprendimento de um filme de estréia. É de Bressane a reflexão que sintetiza o espírito transgressor de Mário Peixoto no momento de realização do filme. “No ‘Limite’ dá-se uma transgressão. A câmera na mão é colocada na altura do pé” (BRESSANE, 1995: 155).

Mas “Limite”, como em sua história, é um barco solitário no cinema brasileiro de sua época, no radicalismo de sua transgressão. No mesmo ano de sua produção, por exemplo, fundava-se a companhia cinematográfica Cinédia de Adhemar Gonzaga no Rio de Janeiro, que trazia como carro-chefe de sua produção comercial a comédia musical. Seus filmes dividiam-se, principalmente, em musicais carnavalescos e chanchadas que marcariam a carreira de atores como Grande Otelo, Oscarito, Derci Gonçalves e Zé Trindade. A chanchada seria a escolha também da Atlântida que seria inaugurada dez anos depois.

Antes do surgimento da Cinédia, dois cineastas brasileiros já se destacavam no cenário de nossa sétima arte e iriam se juntar posteriormente naquela companhia cinematográfica. Tinham sido produzidos em 1928: “Barro Humano” de Adhemar Gonzaga – fundador da Cinédia – e “Brasa Dormida” de Humberto Mauro – aliado de Adhemar durante os anos da Companhia.

“Brasa Dormida” já demonstrava o virtuosismo visual do diretor e é considerado por alguns seu filme mais complexo, com a utilização de inovadores *travellings* (LOBATO, 1987: 87). O cinema de Humberto Mauro corria paralelamente dentro daquele que viria a ser chamado Ciclo de Cataguazes. A sua entrada na Cinédia só foi possível devido à união dos ideais nacionalista de Mauro e do produtor da companhia. Adhemar Gonzaga tinha o sucesso de seu cinema popular, mas acreditava e buscava a possibilidade de um cinema com discurso nacionalista que se aproximava do gênio intuitivo de Humberto Mauro. Conhecedor e curioso da técnica, Mauro trabalha através da simbologia a representação brasileira em sua essência.

Em “Tesouro Perdido” (1927) ele conversa com Adhemar na busca por inovações técnicas para seu filme. Nesta produção, o diretor utiliza uma teleobjetiva inventada por ele mesmo e aperfeiçoa os cenários, em clara inspiração em Griffith.

“Ganga Bruta”, seu filme mais expressivo, foi lançado em 1933. O filme tinha sido feito dentro do espírito de realização de Humberto Mauro que costumava ser ator, cenógrafo,



fotógrafo, roteirista, montador, diretor e até maquinista, atuando em todos os setores possíveis para suprir a escassez de recursos.

O filme foi mal recebido pela crítica, que chegou a afirmá-lo como “o pior filme de todos os tempos”, assim como havia ocorrido com “Limite”, anos atrás. Somente após sua re-exibição em 1952 na 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro e sua restauração, o filme obteve sua consagração.

A história mostra um engenheiro que mata sua esposa na lua-de-mel porque ela o traía. O filme é contado em *flashback*, quando podemos ver as suspeitas do noivo durante o namoro e o crime. Absolvido, vai para o interior e se isola do mundo, duro e seco como o material residual que dá nome ao filme.

Além do domínio técnico do diretor, o filme inova ao trazer uma carga nacional à melancolia daquele homem imerso na natureza do interior e da seresta que entoa suas reminiscências. Temos uma proximidade forte com os objetos filmados, denotando uma materialidade do que se passa a nossa frente. A carga sensual do filme transgride seu tempo na plasticidade da apresentação naturalista da cena de sexo entre Durval Belline e Déa Selva.

Não à toa, Glauber Rocha iria apontar “Ganga Bruta” como um dos vinte maiores filmes em sua “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, colocando Mauro como o pai do cinema brasileiro, tendo influenciado o Cinema Novo do autor baiano e sua estética da fome.

Nos anos 1930, o cinema brasileiro foi dominado por produções populares e chanchadas como “Alô, Alô, Carnaval” (1936) de Adhemar Gonzaga. Também do ano deste filme é o convencional “O Rei do Cangaço” de Benjamin Abrahão, mas que traz, em uma das primeiras oportunidades, o bandido transgressor por excelência de nosso cinema: o lampião.

Em 18 de setembro de 1941, no Rio de Janeiro, a Atlântida Cinematográfica é fundada por Moacyr Fenelon e José Carlos Burle que, inspirados em Hollywood, buscavam a industrialização do cinema nacional. Eles queriam atingir o alto público que adorava as

produções norte-americanas aproveitando-se do público popular das chanchadas. O resultado foi um novo formato musical, ainda chanchada, mas com um sabor de paródia e gozação.

O período também é caracterizado pela união da Atlântida com o poderoso grupo de exibição de Luis Severiano Ribeiro, que garantia a distribuição de seus filmes; e da realização de filmes institucionais para o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) dentro do Governo Vargas. Reflexo de um controle do Estado dentro do cinema que, na mesma época, proibiu Orson Welles de filmar no país, com medo de uma exposição de nossas mazelas.

Porém a chanchada, apesar de seu formato comercial, simplicidade narrativa e de produção, também é marcada por um caráter transgressor em suas paródias autoconscientes. Tanto que viria a influenciar o revolucionário Cinema Marginal nos anos 1960. Dentro de um espírito de que “se incorpore a contribuição milionária de todos os erros” como disse Oswald de Andrade, a chanchada trazia um espírito de brincadeira distante do cinema convencional valorizado como culto e exemplar pela crítica. Com sua cenografia básica e pobre, a Chanchada ria despreziosamente da nossa incapacidade de filmar como os filmes americanos, como iria afirmar Paulo Emílio décadas depois, mas definindo um senso de humor bem brasileiro para nosso cinema<sup>12</sup>. São deste período paródias a filmes americanos como “Nem Sansão, Nem Dalila” (1954) e “Matar ou Correr” (1954), ambos de Carlos Manga.

Contrária à chanchada, a Vera Cruz foi a Companhia Cinematográfica brasileira que mais pensou alto em termos de cinema industrial e comercial no Brasil. Também foi a que mais errou. Fundada em 4 de Novembro de 1949, pelos industriais paulistanos Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, em São Bernardo do Campo, a Vera Cruz tinha uma grande estrutura de estúdios, atores e técnicos. Estes últimos, boa parte vindos de fora, como o diretor da Companhia, Alberto Cavalcanti que veio para o Brasil exclusivamente para

---

<sup>12</sup> Alguns críticos filiam o cinema de Mazaroppi a esta linhagem porém dentro de um cinema comercial caipira.

este cargo. Problemas de administração, concentração de poder, falta de distribuição e divulgação fraca e concorrência estrangeira logo levaram a Vera Cruz à derrocada.

É difícil encontrar transgressão dentro de uma produção tão convencional como a da Vera Cruz. O mais fácil seria afirmar a não existência deste aspecto em seus filmes. Mas não é o que percebemos ao pesquisar a reavaliação de algumas destas produções. “O Cangaceiro” (1953) de Lima Barreto, por exemplo, será visto por Julio Bressane como um exemplo transgressor dentro da Vera Cruz, chamando-o de “paródia acablocada do western” (BRESSANE, 1995: 156).

Alberto Cavalcanti, diretor da Companhia, foi um dos diretores aclamados na vanguarda francesa, como vimos em “Somente as Horas” (1926). No Brasil, Cavalcanti percebeu que Limite era uma lenda aqui, mas não pôde ver o filme na época da Vera Cruz (CAVALCANTI, 1976: 47). Se o tivesse visto, talvez o diretor teria se arriscado mais nas produções que realizou em seu país, como fizera na Europa. Mesmo assim seu filme “O Canto do Mar” (1954) é encarado, de certa forma, como transgressor ao filmar externas com preciosismo técnico, mesmo estando na companhia dos grandes estúdios. Levando a análise para outra abordagem, Glauber Rocha critica-o em uma “estetização do social” dentro de um desequilíbrio criativo. (ROCHA, 1992: 310-311), pensamento caro ao diretor, crítico ferrenho da Vera Cruz.

Mas não só do fim da Vera Cruz é marcada a década de 1950. Os anos dourados são lembrados também por fatos como o Governo Juscelino Kubitschek, a Bossa Nova, a Arquitetura de Oscar Niemeyer e o Teatro de Arena. Ainda não tínhamos uma arte revolucionária, mas estão aqui os princípios de um pensamento crítico.

Durante o declínio da Vera Cruz, o meio cinematográfico já se movimentava para pensar a produção nacional e discutir modelos e estéticas para nosso cinema. Em 1951 e 1953 ocorreram congressos e mesas redondas em São Paulo e Rio de Janeiro que determinaram

filiações críticas e novos rumos da cinematografia brasileira nos anos 1950 e 1960. “Desses debates, da derrocada dos estúdios paulistas e da reavaliação da produção carioca originaram-se filmes que vieram afirmar entre nós a produção independente” (FABRIS, 2003: 77).

“Rio, 40 Graus” (1955) de Nelson Pereira dos Santos é o filme emblemático desta produção. Ele não apenas inaugura o Cinema Novo no Brasil, como representa um “cinema efetivamente engajado” (FABRIS, 2003: 77). “Agulha no Palheiro” (1953) de Alex Vianny, “O Grande Momento” (1958) de Roberto dos Santos e “Rio, Zona Norte” (1957) também de Nelson Pereira dos Santos completam esta produção dos anos 1950.

Os dois filmes de Nelson Pereira dos Santos possuem um forte vínculo estético com o Neo-Realismo italiano que tinha acabado em 1951 com “Umberto D” de Vittorio de Sica. O cinema italiano neo-realista chegou ao Brasil em 1947 com “O Bandido” de Alberto Lattuada que precede em um ano a estréia do clássico “Roma, Cidade Aberta” (1945) de Roberto Rossellini por aqui. Assim como influenciou a *Nouvelle Vague* e o *New American Cinema Group*, o Neo-Realismo também irá influenciar o Cinema Novo.

A relação de Nelson Pereira dos Santos com o Neo-Realismo será dialética por trazer uma visão da realidade social através de aspectos brasileiros. Temos as filmagens externas, o uso de não-atores e o descuido pensado da produção, mas também a alegria carioca, o malandro, a favela e outros elementos nacionais que se distanciam da fatura italiana.

O filme retrata a descida do morro de cinco meninos negros para a Cidade Maravilhosa. Vendedores de amendoim, eles perambulam pelas ruas em um domingo de sol. Favela e burguesia são reveladas lado a lado em seu contraste. A presença do amigo malandro (Jece Valadão) e de ladrões compõem o painel social de um dia escaldante no Rio de Janeiro. A cena final de “Rio, 40 graus” mostra uma festa do morro, ao som de música de candomblé, em que lirismo e documento se misturam.

Está no filme a essência de uma genealogia de um bandido brasileiro, decorrente da pobreza e urbanização descontrolada de nossas cidades, além da figura do malandro carioca, que volta e meio aparece em nossas telas. Da mesma forma, o filme traz “a urgência em redefinir-se uma cultura nacional para que nela se integrem elementos da cultura erudita e da popular” (FABRIS, 2003: 81). Um cinema popular com uma nova estética e a estética do povo a serviço de um cinema transgressor.

O objetivo didático deste cinema engajado não foi alcançado, já que os filmes não obtiveram repercussão junto ao público, mas se tornaram referências para o aparecimento de cineastas inovadores e conscientes como Carlos Diegues e Glauber Rocha, que afirmaram terem se tornado cineastas após o impacto de “Rio, 40 graus”.

## 2.2 CINEMA DOS ANOS SESENTA

O controvertido cinema dos anos 1960 é marcado pelo debate entre Cinema Novo e Cinema Marginal e, por este ser um estudo sobre transgressão, ela também será o foco neste embate. Mas alguns filmes deste período, que não estavam ligados diretamente aos dois movimentos, também se mostram importantes para a análise.

“Cinco Vezes Favela” (1962) de cinco diretores diferentes levava às telas o projeto engajado do CPC (Centro Popular de Cultura) e é provavelmente um dos filmes mais político de nossa história; “Noite Vazia” (1964) de Walter Hugo Khouri e seu cinema sobre a burguesia decadente e efêmera caro a Antonioni; “São Paulo S.A.” (1965) de Luis Sérgio Person e a angústia da vivência na cidade grande; o cinema de José Mojica Marins e seu Zé do Caixão; e o sucesso “O Assalto ao Trem Pagador” (1962) de Roberto Farias, com seu “bandido sem glamour, Tão Medonho (Elieser Gomes)” em contraponto ao “branquinho de olhos azuis conhecido como Grilo (Reginaldo Faria)” (ORICCHIO, 2003: 191).

Acima de uma avaliação qualitativa, são todos filmes e cineastas que inovaram de certa forma um aspecto ou outro em suas cinematografias; porém nada que se equipare ao Cinema Novo e Cinema Marginal. Na medida em que a análise percorre o tempo, não só o cinema brasileiro se estabelecia, como também o cinema mundial. Muitas vezes, o que anteriormente era transgressão dificilmente podia ser encarado como tal no momento posterior. E se nos anos 1960 existiam perspectivas transgressoras no cinema nacional conectadas com o que ocorria fora do país, elas estão primordialmente localizadas na “estética da fome” e/ou na “estética do lixo”.

O Cinema Novo tem na “Revisão crítica do cinema brasileiro” de 1963 e em “Uma estética da fome” de 1965, ambos textos de Glauber Rocha, os fundamentos do pensamento crítico de cinema para qual o movimento se propunha. A questão nacional, em busca de uma

essência, era tema central do Cinema Novo que também era caracterizado por um ódio às oligarquias, valorização do sertão, existencialismo sartriano, repúdio às guitarras e Jovem Guarda, crítica a uma indústria cultural e discussão sobre o CPC e a esquerda. Em se tratando de cinema, atacam a Vera Cruz como os modernistas atacaram os poetas parnasianos.

O ano de 1964 é marcante para o movimento com a presença de três obras-primas que levam sua marca: “Vidas Secas” (1963) de Nelson Pereira dos Santos, “Os Fuzis” (1964) de Ruy Guerra e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) de Glauber Rocha.

“Deus e o Diabo na Terra do Sol” é a síntese do Cinema Novo. Temos a realidade nacional na pobreza nordestina, marcada pelo cangaço, coronelismo e na literatura de cordel que inspira a narrativa do filme. A linguagem metafórica eleva a recepção do filme para categorias alegóricas em função de uma estética revolucionária e reveladora. O referencial imagético e narrativo à literatura de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. Sua estética transgressora que leva o lema “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” se faz valer na radicalidade com que filma as imagens do sertão (câmera-na-mão, close, montagem vertical) ou na corrida final da dupla central do filme.

No filme, o vaqueiro Manuel, explorado pelo Coronel Morais, mata o patrão e foge com sua esposa Rosa. Perseguidos, aderem ao grupo messiânico do beato Sebastião que promete curas àqueles que o seguirem em seu catolicismo ritualístico. Ao ver o sacrifício de uma criança, Rosa mata Sebastião. O restante do grupo será morto por Antônio das Mortes, matador de aluguel dos coronéis e da Igreja Católica. Manuel e Rosa fogem novamente e se juntam a Corisco, diabo loiro e ex-companheiro do finado Lampião. Segue-se outra vez o aparecimento de Antônio das Mortes que mata e degola Corisco. Manuel e Rosa agora fogem em direção ao mar.

O beato Sebastião e Corisco representam respectivamente Deus e o Diabo, ambos resultados extremos da fome da miséria do sertão e alvos fáceis de Antônio das Mortes, que

representa o poder do coronelismo e da Igreja Católica. Com a morte dos dois, e em uma montagem em que texto falado e imagem não coincidem, ao som dos versos finais cantados por Sérgio Ricardo e compostos por Glauber Rocha ("a terra é do Homem / não é de Deus nem do diabo"), Rosa e Manuel correm para o mar na esperança que ele vire sertão, terra. Longe das deformações da miséria, talvez haja uma possibilidade de libertação, revelando uma face poética de Glauber Rocha.

A imagem do populismo e do líder será recorrente na cinematografia de Glauber Rocha. Em "Terra em Transe" (1967), talvez seu filme mais radical, o autor leva às últimas conseqüências as categorias alegóricas de um cinema que representa a realidade de um país. Em meio à ditadura, seu filme traz a nação Eldorado, protótipo de um país em constante falência moral e sem líderes que possibilitem um futuro melhor. A alegoria foi um dos principais aspectos transgressores em sua obra e irá influenciar todo um modo de pensar o nacional no cinema brasileiro.

Dois anos depois viriam "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro" que volta ao universo do sertão e "Câncer", para muitos o filme *udigrudi* do diretor baiano. O primeiro visto como a opção comercial de Glauber Rocha para reviver o modelo cinemanovista decadente à época e o segundo como a opção íntima para amigos e conhecedores.

A diminuição do respaldo do Cinema Novo coincide não somente com o militarismo crescente no país, mas com o a fundação do Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1966. O INC, já em seu primeiro momento, foi liderado por diretoria universalista. Diferente dos nacionalistas, aos quais se filiava o Cinema Novo, os universalistas refutavam a idéia de valorização do cinema em busca de uma essência nacional, o que irá afastar o INC da produção transgressora. Flávio Tambelini, diretor do INC, e Walter Hugo Khouri eram dois dos representantes desta ala que acreditava numa estética universal do cinema, possível a qualquer país e gênero.



Os universalistas criticavam o esteticismo do Cinema Novo idealizador de uma arte culta (Portinari, Villa-Lobos) que valorizava a estética popular e não a cultura de massas. Para eles, os limites entre cultura popular, culta e de massa não fazia mais sentido e o cinema deveria visar sua comercialização. Visão que ia completamente de encontro com a estética da fome de Glauber Rocha que “por esta definição o cinema se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e a exploração”<sup>13</sup>.

Ao tentar existir fora do circuito, não se alinhando às regras impostas pelo mercado e pela política, o Cinema Novo via cada vez mais a impossibilidade de filmar suas idéias. A rigidez do pensamento de Glauber Rocha acabou espantando parte dos diretores cinemanovistas do movimento.

São de Glauber Rocha as seguintes idéias: “O INC tem uma visão colonial do cinema, quer que o cinema brasileiro seja imitação do cinema americano, e isto não pode ser. O cinema brasileiro, posto que cinema oprimido, é oponente natural do cinema dos EUA... o que queremos é que o Cinema Novo seja o cinema brasileiro: comunicando-se com o público, tendo seu próprio mercado, exportando” (ROCHA, 1981: 153-155)

Em “Brasil em Tempo de Cinema”, Jean-Claude Bernardet percebe que o Cinema Novo busca retratar o povo em seu projeto cinematográfico, porém acaba por retratar a própria classe média à qual pertenciam seus diretores.

Longe do radicalismo de Glauber Rocha, aos cineastas restava filmar dentro do esquema do INC e “neste sentido ‘Macunaíma’ (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, ‘Os Herdeiros’ (1969) de Carlos Diegues e ‘Como era gostoso o meu francês’ (1971) de Nelson Pereira dos Santos são suas possibilidades-limite” (RAMOS J, 1983: 66-67)

---

<sup>13</sup> ROCHA, Glauber. “Uma estética da fome”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: junho de 1965.

Antes porém, o Cinema Marginal viria a radicalizar ainda mais as possibilidades de um cinema fora do INC, ao mesmo tempo em que refutaria o cinema produzido pelo cineasta baiano poucos anos antes.

O Cinema Marginal, ou cinema de invenção como prefere Jairo Ferreira, durou de 1968 até por volta de 1973 em uma constante produção cinematográfica independente na região da Boca do Lixo paulistana. Fernão Ramos busca na palavra “margem” a condição a que estava atrelado este cinema ao trazer os excluídos e o submundo para o primeiro plano. A escassez de recursos, neste caso, era inversamente proporcional à criatividade de seus diretores que pareciam se inspirar no espírito da literatura modernista de Oswald de Andrade.

Carlos Reichenbach diz hoje que o cinema da Boca trocou a subversão pela transgressão<sup>14</sup>; o revolucionário pelo bandido em clara alusão da passagem do centro das atenções do Cinema Novo para o Cinema Marginal. Com o lançamento do elogiado “A Margem” (1967) de Ozualdo Candeias, os críticos conservadores e/ou universalistas apropriaram-se do filme para destruir “Terra em Transe” de Glauber Rocha, lançado no mesmo ano. “Autêntico cinema caipira” (RAMOS J, 1983: 68), Candeias apresenta um romance insólito entre personagens irreais encenado às margens do Rio Tietê. O filme conseguia trazer uma carga experimental para um material clássico e palatável para a crítica conservadora que afirmava que o filme é como os outros deveriam ser, mas não eram.

Porém durante o lançamento do filme, não havia um contexto da Boca do Lixo na mídia. Tanto que autores como Fernão Ramos consideram “A Margem” como exceção, sendo o Cinema Marginal inaugurado, segundo o autor, com “O Bandido da Luz Vermelha”, “Hitler no III Mundo” de José Agripino de Paula e “Jardim de Guerra” de Neville d’Almeida, todos de 1968. Fernão Ramos inclui ainda “Câncer” de Glauber Rocha, famoso como o filme udigrudi do diretor baiano, porém sem se aliar ao movimento.

---

<sup>14</sup> Carlos Reichenbach em entrevista a Pedro Dantas  
<[http://www.ondeestaamericalatina.com/oeal/noticia\\_destaque\\_22.html](http://www.ondeestaamericalatina.com/oeal/noticia_destaque_22.html)>. Acesso em 15/07/2005.

Ao contrário, Glauber Rocha irá contra as idéias do Cinema Marginal, chamando-o de velha novidade por não inovar em seus conceitos, apenas transmutando sua idéia anterior de “uma câmera-na-mão e uma idéia na cabeça”<sup>15</sup>. O debate era constante, mas a polêmica maior veio anos depois quando Rogério Sganzerla – ícone marginal – e Helena Ignez – sua mulher, estrela do “Bandido” e ex-companheira de Glauber Rocha – saíram na capa do “Pasquim” com a chamada “Helena – A Mulher de Todos – e seu homem”. No artigo, os dois denegriam o Cinema Novo como intelectualista e alardeavam a idéia de um cinema descompromissado.

A repercussão de “O Bandido da Luz Vermelha” trouxe luz para a obscurecida Boca do Lixo e os marginais foram destaque na mídia. “A Mulher de Todos”, seu segundo filme, foi um sucesso absoluto graças a uma insinuante Helena Ignez, tanto no filme como em seu cartaz. Era a sexualidade transgressora que depois viria a ser banalizada nas pornochanchadas.

O Cinema Marginal trouxe uma “estética do lixo” ao valorizar tópicos renegados pela arte e cultura erudita, aproximando-se do aspecto suburbano, até mesmo abjeto, que caracterizava a Boca do Lixo. Suas produções independentes eram marcadas por cenas do “não-sentido”; por uma capacidade de paródia e auto-ironia que lembrava a chanchada referenciada através da presença nos filmes de atores esquecidos deste período.

Se o Cinema Novo era rural e literário, o underground irá se aproximar da comunicação de massa e da urbanidade. Seu cinema mostrava-se pessimista com o país que era visto sem solução, afundado no Terceiro Mundo. Este posicionamento trouxe uma “valoração do negativo” (RAMOS, 1987: 81) em que o negativo pode ser tão bom quanto o positivo esteticamente. Apesar de não afirmar uma influência direta, a estética do lixo irá se ligar ao Tropicalismo, ao manifesto antropofágico e à vanguarda. “Blá blá blá” (1968) de Andrea Tonacci utiliza materiais de arquivo de imagens de manifestações em Pequim e Paris, cara à técnica do *ready made*. “A Herança” de Candeias transporta “Hamlet” para o universo

---

<sup>15</sup> ROCHA, Glauber. “Udigrudi: uma velha novidade”. *Arte em Revista*. N° 5, São Paulo: Kairós, maio de 1981

rural em que diálogos são substituídos por sons de pássaros (VIEIRA, 2000: 171). “Sem Essa Aranha” (1970) de Rogério Sganzerla foi todo filmado em poucos planos-sequência.

Julio Bressane foi um dos principais cineastas do período, juntamente a Rogério Sganzerla. São do Cinema Marginal dois de seus maiores filmes “O Anjo Nasceu” (1969) e “Matou a Família e foi ao Cinema” (1969). A transgressão na obra de Bressane é tamanha que em “O Anjo Nasceu” a tela permanece negra por vários minutos.

A transgressão será um dos fatores recorrentes na análise do fim do Cinema Marginal. Bressane e Sganzerla, ao fundarem a produtora Belair, tiveram ampla liberdade criativa em seus projetos independentes. Em apenas três meses a produtora realizou seis longas, demonstrando que era possível surgir cinema nas piores condições, mesmo que isso se reflita na tela.

“Na produção da Belair, continuava-se a experimentar o limite da especificidade do suporte cinema, levando a imagem fílmica contemporânea à busca de um encontro com a imagem fotográfica, com a música popular, com chanchada, enfim, com a cultura de massa” (COSTA, 2000: 20).

Mesmo com o sucesso de alguns filmes da Boca, o Cinema Marginal não tinha planos de se estabelecer como indústria, mas buscava o público via o tom popularesco de suas produções. Porém o anseio por uma experimentação e transgressão cada vez maiores, demonstrou o caráter suicida do movimento que em poucos anos se extinguiu durante o início da ditadura.

“Macunaíma” (1969), neste momento, será a imagem símbolo do fim dos anos 1960. Em meio à institucionalização do AI-5 e da presença artística do “Rei da Vela”, “Kuarup”, “Terra em Transe” e da Tropicália, “Macunaíma” não é somente a representação limite da passagem do espírito revolucionário do Cinema Novo para o cinema multifacetado dos anos 1970. O filme de Joaquim Pedro de Andrade é exemplo no nosso cinema de uma

nacionalidade antropofágica em que a distorção se transforma em categoria estética e o *nonsense* se faz brasileiro. Através de seu herói alheio politicamente e com identidade mutável, tal como o bandido de Sganzerla, o filme é a metáfora de um cinema brasileiro que ainda estava por vir.

Macunaíma é o herói que nasceu na selva e de negro passou a ser branco. Foi para cidade grande usufruir a vida moderna, seus medos e prazeres. O filme narra suas aventuras e foge da busca do absoluto “seguindo a trilha de Mário de Andrade, no sentido de uma preocupação com um verdadeiro inventário cultural” (RAMOS J, 1983: 82). Não há lógica comum para os acontecimentos da história, tal como o livro e tal como o Brasil representado. Lidamos com um universo particular, não mágico, mas distorcido da realidade.

A antropofagia de Macunaíma é, ao mesmo tempo, “literal e cultural” (VIEIRA, 2000: 171) em seu canibalismo. “O Curupira oferece um pedaço de carne de sua perna para o herói; a guerrilheira Cy (Dina Sfat) devora Macunaíma sexualmente; a esposa do magnata Pietro Pietra (Jardel Filho) tenta cozinhar Macunaíma vivo num panelão”. (Idem: 172)

Diferente das categorias alegóricas do Cinema Novo, o filme de Joaquim Pedro de Andrade irá buscar uma “redução da cultura brasileira a uma ‘cultura baiana-mestiça’” (RAMOS J, 1983: 83). Mesmo que não reflita em suas imagens, a obra irá se inscrever em um momento de internacionalização da cultura, em que a essência nacional não mais se apresenta como resistência, mas em um exotismo distorcido.

A transgressão de “Macunaíma” se dá exatamente através da distorção da realidade representada. Nada que podemos pensar que irá acontecer, de fato acontece. Macunaíma é um herói errante que transgride valores sociais mínimos e o cotidiano sem perceber. O humor do filme se liga diretamente a esta distorção, projeto evidente da realização através da participação de atores da chanchada como Grande Otelo, Zezé Macedo e Wilza Carla. A trilha

sonora também traz cantores clássicos da Chanchada, como Dalva de Oliveira, Ângela Maria e Nelson Gonçalves.

Macunaíma é o “cinema-possível diante dos ecos nacionalistas, da radicalização ‘marginal’, da pressão tropicalista, e principalmente diante da questão que aflige e diferencia o cinema – a necessidade de pensar o choque, aguçado na época, entre a expansão do mercado de bens simbólicos e a estreiteza do mercado do filme brasileiro” (RAMOS J, 1983: 82).

Mas nem todos os cineastas continuarão fiéis aos princípios do Cinema Novo e Marginal ou tentarão encontrar novas formas de transgredir em meio à ditadura. Parte deles irá migrar para o cinema comercial, principalmente com as facilidades de produção vindas com a fundação da Embrafilme em 1969. Neville d’Almeida, por exemplo, será o diretor de “A Dama do Lotação” (1978), uma das maiores bilheterias da década de 1970, que vinha no enalço da fama das pornochanchadas.

O manifesto do Cinema Cafajeste liderado por João Callegaro dentro da Boca do Lixo foi uma das primeiras apostas na comercialização da sexualidade. Porém os fatores de escândalo e choque, que levaram filmes como “As Libertinas” (1968), “Audácia” (1969) e “O Pornógrafo” (1970) a serem produzidos pela Boca, estão longe da visão comercial que norteou a realização das pornochanchadas.

Da mesma forma, para quem se adequasse aos modelos impostos pela ditadura, a Embrafilme disponibilizava ajuda em todos os setores, como descrito em suas incumbências primeiras: “A distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade (AMÂNCIO, 2000: 23).

Aos diretores fiéis a um dos projetos de cinema restou lutarem sozinhos contra a ditadura e o cinema comercial. Rogério Sganzerla e Glauber Rocha se exilaram do país, lançando obras esporádicas que não conseguiram repercussão como seus filmes anteriores. Diante da materialização do niilismo de outrora, constata-se que a geração sessenta sofreu do mal do bandido da luz vermelha: “sozinho a gente não vale nada”.

### 2.3 CINEMA PÓS-SESSENTA

O cinema dos anos 1970 foi marcado pelas maiores bilheteiras da nossa história. “Dona Flor e seus Dois Maridos” (1976) e “A Dama do Lotação” (1978) tiveram arrecadações impecáveis (10.735.305 e 6.508.182 de espectadores, respectivamente) e Sonia Braga foi a estrela da década. Por outro lado as pornochanchadas continuavam sendo produzidas em larga escala, caracterizadas pelo erotismo mais sugerido do que aparente.

Com a consolidação da ditadura e do AI-5, a transgressão ficou fora de questão na produção cinematográfica nacional. Pelo menos, dentro do circuito tradicional de exibição. Por outro lado, várias produções irão incorporar aspectos fílmicos e temas que caracterizavam não só o Cinema Marginal e Cinema Novo, como o cinema de vanguarda que vinha de fora. Diante de uma era pós-moderna que se iniciava e do liberalismo econômico, era cada vez mais fácil o cinema comercial não somente entrar em contato com inovações técnicas e filmografias alternativas, incorporando-as ao seu formato convencional. Existe um redimensionamento da transgressão enquanto categoria estética.

Pensar a transgressão e a vanguarda estética a partir da década de 1970, desta forma, torna-se uma tarefa mais difícil. Critérios que foram utilizados na nossa história para caracterizar filmes como “São Paulo - Sinfonia da Metrópole” e “Ganga Bruta” já estão inseridos dentro de um modo de produção. Sexualidade, violência e paródia começam a pedir novas abordagens para terem um sentido revelador como anteriormente.

O cinema de Arnaldo Jabor, por exemplo, irá trabalhar em “Toda Nudez será Castigada” (1973) e “O Casamento” (1975) com Nelson Rodrigues, autor referência em termos de transgressão. Porém, mais que transgressivas, as duas grandes obras de Jabor dão continuidade a uma linhagem de adaptação marcada por “Macunaíma” de Joaquim Pedro de



Andrade. Carlos Diegues traz “Xica da Silva” (1979) e “Bye Bye, Brasil” (1980) voltando-se para o interior do Brasil, mas sem o olhar de um nacionalismo crítico de outrora.

Leon Hirszman se apega às obras que inspiram “São Bernardo” (1972) e “Eles Não Usam Black-Tie” (1981), criando excelentes filmes em narrativas clássicas. Da mesma forma, Hector Babenco que se volta para a violência e exclusão social em “Lúcio Flávio - o Passageiro da Agonia” (1977) e “Pixote - A Lei do mais Fraco” (1980). Filmes de suma importância para a história de nossa sétima arte, mas que refletem não apenas o estado de nossa censura ditatorial e seu cinema financiado pelo Estado, como uma cultura cinematográfica no limite do mercado e do autorismo.

A idéia de cinema transgressor, neste momento, irá se aproximar da produção audiovisual dos neoconcretistas e cineastas experimentais. A produção destes artistas será primordialmente em curta-metragem, tendo José Agripino de Paula, Edgar Navarro e Paulo Bruscky como grandes representantes. Este último irá cunhar o termo “quase-cinema” para o cinema experimental que trabalha a especificidade do cinema e seu dispositivo, se afastando da narrativa tradicional. Inspirados em Duchamp, Man Ray, Buñuel, Warhol, surgiram trabalhos em cinema de artistas plásticos como Arthur Omar, Antônio Dias, Lygia Pape e Artur Barrio.

“Triste Trópico” (1974) é o filme experimental em longa-metragem desta produção, dando continuidade à cinematografia que Arthur Omar vinha desenvolvendo em curtas. O filme narra a falsa biografia do Dr. Arthur, personagem fictícia criada pelo diretor para enganar o espectador, fazendo-o repensar sobre a forma como a informação pode ser manipulada para nossa recepção. A obra foi incluída entre os 15 melhores filmes brasileiros numa enquete da Revista Vozes de agosto de 1980, e selecionada para uma retrospectiva histórica do cinema brasileiro no Festival dos Três Continentes em Nantes (França – 1982), entre apenas 10 outros filmes.

A história do Dr. Arthur é narrada através de figuras carnavalescas dos anos 70, letreiros, slogans, imagens de catequização e perseguição aos índios, episódios messiânicos, entre outras informações desconexas. Não há sincronia entre imagem e som. O espectador busca entender o elo das imagens e dados biográficos, principalmente quando percebe que o Dr. Arthur não existiu. O público necessita de um sentido final. Fato que leva Omar a confundir ainda mais o jogo entre verdade e mentira ao utilizar-se de legendas, explicações e até um almanaque do Dr. Arthur, dando veracidade científica para a farsa apresentada.

O filme foi feito durante o Governo Médici, período duro da ditadura, e este é remetido em um discurso de Hitler ao fim do filme. As referências não param por aí e buscam em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, Eisenstein, Godard e Glauber Rocha elementos para uma personagem nacional sincrética e, ao mesmo tempo, *fake*.

Longe da linearidade discursiva, a montagem vertical é utilizada para confrontar imagem e som em uma estética transgressora sobre a verdade e os sentidos. O filme é uma crítica à antropologia, afirmando-se como “anti-documentário” ou “falso documentário”, já que para Arthur Omar, “todo documentário é obra de antiquário” (OMAR. 1997: 193).

O termo anti-documentário foi cunhado por Arthur Omar, em 1978, que criticava ferreamente o documentário tradicional no texto “O Anti-documentário, Provisoriamente”.

A montagem de Omar utiliza-se de todos os elementos de um documentário tradicional, incluindo letreiros e arquivos, para perguntar qual a realidade expressa por ele. O que é a verdade em um projeto que será montado previamente. Este radicalismo de sua montagem levou Jean-Claude a compará-la à de “O Bandido da Luz Vermelha” em ensaio para o catálogo especial da mostra de Cinema Marginal em 2001 realizada pelo CCBB.

Rogério Sganzerla, longe desta nova tradição experimental do cinema brasileiro durante seu exílio na Europa, volta ao Brasil sete anos depois e lança “O Abismo” (1978). Seu filme mostra que Sganzerla, por outro lado, entrou em contato com os experimentalistas

européus, o que transformou seu cinema em relação ao passado. Na mesma época, Glauber Rocha estava de volta ao país depois de cinco anos fora, lançava “A Idade da Terra” (1980) e parecia ter passado por experiências parecidas com as de Rogério Sganzerla.

A verve experimental que marca suas carreiras no fim da década de 1970 parece refletir também a volta de uma amizade - como anotou Jairo Ferreira no “Folhetim” - e da confluência de ideais de dois gênios de nosso cinema. Seus dois filmes continuam, porém, incompreendidos em suas cinematografias, talvez por resistirem a um diálogo com o cinema que ocorria em nosso país.

Outros cineastas do Cinema Novo e Cinema Marginal que continuam a trazer novas obras são Nelson Pereira dos Santos e Julio Bressane, respectivamente. Em “Memórias do Cárcere” (1984) Nelson Pereira dos Santos volta a visitar o universo de Graciliano Ramos que havia sido adaptado pelo diretor em “Vidas Secas” (1963). Porém, longe do Cinema Novo e com outro foco, seu filme traça o percurso autobiográfico do escritor durante sua prisão no Estado Novo em mais de três horas de duração. Se em sua obra dos anos 1960 Nelson Pereira dos Santos trazia a luta do sertão e da seca para a estética de seu filme, agora a poética de seu cinema dos anos 1980 se adequava ao caráter de registro da obra autobiográfica de Graciliano Ramos. O filme se faz uma obra-prima humanista incontestável em sua perfeição discursiva, porém distante de um cinema transgressor. O efeito, neste caso, vem através da história e nem tanto da imagem.

Julio Bressane, por outro lado, apresenta “Tabu” (1982) que para Carlos Adriano, especialista no diretor, irá sistematizar toda sua obra em uma reflexão singular sobre a tradição cultural brasileira e suas relações com as outras (ADRIANO, 1995: 145). O cinema do ex-marginal mostra-se em uma passagem de sua radicalidade dos anos 1960 para a poesia experimental que irá caracterizar sua produção posterior. Protagonizado por Caetano Veloso, em uma narrativa fragmentada, o filme entrecruza alta e baixa culturas com pornografia. A

continuidade da obra de Bressane será marcada por uma transgressão dentro de um projeto particular de cinema, como podemos ver em outros de seus filmes da década de 1980: “Brás Cubas” (1985) e “Sermões” (1989).

Estas obras singulares de diretores consolidados demarcam a primeira metade da famosa “década perdida”. “Anjos do Arrabalde” (1986) de Carlos Reichenbach e “As Sete Vampiras” (1986) de Ivan Cardoso também demonstram que aqueles que se vincularam ao Cinema Marginal de antigamente encontraram um lugar na cinematografia nacional no decorrer dos anos 1980.

Em meio a cineastas consagrados, “A Hora da Estrela” (1985) de Suzana Amaral e “A Marvada Carne” (1985) de André Klotzel se destacam perante a crítica. Não são obras que conseguem delimitar um novo tipo de cinema, mas mostram uma mistura de estilos e gêneros na produção de sua época. “A Marvada Carne” aparenta ser uma “ficção fingida” em que a história contada flerta entre a chanchada, paródia e o cinema de Mazzaropi, sem definir um foco na brincadeira. “A autenticidade não é um dos valores do cinema pós-moderno” (PUCCI, 2003: 71) e isso irá influenciar bastante o cinema do final da década.

O “Jovem Cinema Paulista Dos Anos 80” era a classificação para o cinema de Aloysio Raulino, André Klotzel, Sergio Toledo, Suzana Amaral, Roberto Gervitz e que teve na trilogia paulistana da noite seu exemplo maior: “Cidade Oculta” (1986) de Francisco Botelho, “Anjos da Noite” (1987) de Wilson Barros e “A Dama do Cine Shangai” de Guilherme de Almeida Prado.

Influenciados por cineastas como Jean Jacques Beineix, Brian de Palma, David Lynch, Terry Gilliam e Ridley Scott, estes filmes “buscam equiparar São Paulo às grandes metrópoles como Nova Iorque que se torna o grande modelo” (BARBOSA, 2001: 284). Neste sentido lembra o acontecimento que foi “São Paulo - Sinfonia da Metrópole” para os anos 1920. Mas estamos na pós-modernidade e se antes a referência era uma forma de inovar

técnica e esteticamente, agora sua atuação será vinculada à idéia de pastiche, simulacro, ausência de originalidade, falta de profundidade e nostalgia.

Esse cinema irá se aprofundar em uma atmosfera midiática através de sua “dupla estrutura” (BERNARDET, 1985: 76) que alia a narrativa tradicional e linear ao gosto pela fragmentação, porém longe de uma atitude transgressiva. O efeito visual, neste caso, importa mais para um esteticismo *cool* que para a revelação de uma nova experiência. Era a forma inovadora encontrada de “tentar uma reaproximação com o público, quebrando o isolamento que caracterizou a maior parte da produção do Cinema Novo e do Cinema Marginal” (PUCCI, 2003: 169).

O cinema paulistano do fim da década de 1980 é um signo da falsa diversidade de estilos que irá caracterizar a produção dos anos 1990. Cinema literário, comédia caipira, estilo poético e pós-modernismo são apenas versões antigas para termos de um espírito cinematográfico que parece ainda dominar nosso cinema.

## 2.4 CINEMA DA RETOMADA

O Cinema da Retomada ou “renascimento” do cinema brasileiro é marcado pela derrocada da Embrafilme durante o Governo Collor e a aprovação da Lei do Audiovisual. Demorou algum tempo para que a mentalidade do meio cinematográfico brasileiro esquecesse o formato de financiamento direto da Embrafilme e assimilasse a renúncia fiscal como meio indireto de obtenção de recursos para produção dos filmes. A crise política e econômica do período em que a lei foi aprovada também dificultou a sua atuação.

Porém com o lançamento de "Carlota Joaquina - Princesa do Brasil" (1994) de Carla Camurati, o cinema brasileiro voltou a vislumbrar uma possibilidade de aumento de produção, trazendo assim o termo “retomada” como designação deste período. O filme ultrapassou o número de um milhão de espectadores, marca que há tempos só vinha sendo batida por filmes infantis protagonizados pela apresentadora de TV Xuxa e pelos Trapalhões.

Seguiram-se a ele “O Quatrilho” (1994) de Fábio Barreto, “O Que é Isso, Companheiro?” (1997) de Bruno Barreto e “Central do Brasil” (1998) de Walter Salles, filmes que além do sucesso de público, obtiveram indicações ao Oscar de melhor filme estrangeiro, o que trouxe o cinema nacional novamente à agenda da mídia.

Esta produção foi marcada por um formato convencional de cinema, de fácil comunicação com o espectador e respaldo considerável da crítica. De fato vemos a crítica aqui ainda em um papel condescendente com estas produções, dentro de uma política de incentivo à uma “volta” do cinema nacional. Excetuando-se “Central do Brasil”, que também venceu o Urso de Ouro no Festival de Berlim, boa parte desta produção comercial seria esnobada esteticamente em revisões nos anos 2000. O que não reflete o fato de o filme ter

sido criticado por parte da teoria e crítica cinematográfica, ao tentar se vincular a uma fatura cinemanovista e neo-realista para camuflar sua essência melodramática e convencional.

A crítica também elegeu, paralelamente, alguns filmes de novos diretores como o cinema alternativo dos anos 1990. “Um Céu de Estrelas” (1996) de Tata Amaral, “Baile Perfumado” (1996) de Paulo Caldas e Lírio Ferreira e “Os Matadores” (1997) de Beto Brant foram os principais representantes deste período inicial do Cinema da Retomada.

Se o aparecimento da transgressão era problematizado nos anos 1970 e 1980 com o pós-modernismo, expansão dos *blockbusters* americanos e declínio de um pensamento de cinema de autor, no Cinema da Retomada, tal percepção seria ainda mais difícil, como veremos.

Este novo cinema alternativo não apresentava nenhuma mudança radical e também não desafiava profundamente nenhum formato já estabelecido. Vale lembrar aqui que, mais do que eleger filmes bons ou de qualidade, esta análise busca uma contextualização da transgressão em filmes nacionais. Mediante isto é interessante notar a presença da violência em “Um Céu de Estrelas”, do cangaceiro em “Baile Perfumado” e do bandido em “Os Matadores”. Tema e personagens relevantes neste estudo, mas que não ultrapassam o limiar da representação para um novo universo estético nestas realizações.

O cangaceiro agora é um “proto-revolucionário” (XAVIER, 2001: 80) que bebe whiskey importado e se relaciona bem com o elemento estranho que adentra a seu bando – o cinegrafista que registra o grupo de Lampião. O uso de *mangue beat* e *rock* como acompanhamento sonoro não se sustenta enquanto novidade, soando finalmente como oportunismo junto a imagens banais – o que não deixou com que relançassem a discussão entre a alta cultura e a baixa cultura, vendo-se no filme “um tratamento de igual para igual” (NAGIB, 2000: 123)

A violência de “Um Céu de Estrelas” ainda é reflexo de um cinema que busca no abjeto e no sangue a possibilidade de choque, tal como faria Roberto Moreira anos depois em “Contra Todos” (2004), em um exagero de situações que não leva a questão a ser repensada. Da mesma forma, o bandido de “Os Matadores” serve apenas para transgredir as estruturas de um roteiro ainda facilmente influenciado pelo cinema independente americano do início dos anos 1990, caro a Quentin Tarantino. Sobre a personagem do filme de Brant, Ismail Xavier afirma que “os bandidos não fazem mais do que exhibir a violência dos ressentidos... são figuras do expediente pragmático, sem maiores horizontes; no limite, são profissionais do crime” (XAVIER, 2001: 80).

“O Bicho de Sete Cabeças” (2000) de Laís Bodansky, mais tarde, também foi centro das atenções em seu lançamento, mas mostra-se um exemplo de filme em que a carência cinematográfica da realizadora é confundida como inovação estética pela crítica. O filme, mal acabado, volta seu olhar também para uma personagem marginalizada, porém está longe do preciosismo estético que acompanha uma experiência transgressora.

Alguns cineastas consagrados continuaram a filmar durante a retomada, com maior ou menor exposição. Ruy Guerra, Hector Babenco, Ana Carolina, Walter Hugo Khouri, Paulo César Saraceni, Domingos de Oliveira, Djalma Limonji Batista e Carlos Reichenbach foram alguns dos diretores que produziram longas ficcionais. Dentre algumas boas realizações e outras impregnadas por um engodo modernista e/ou saudosista, a de Julio Bressane foi a que trouxe um cinema transgressor, caro à filmografia única do cineasta. Bressane ultrapassou o limite de cinema nacional, criando uma obra própria com discursos e idéias que vão e que voltam, sempre dentro de um experimentalismo imagético constante. Pode-se dizer tudo de Julio Bressane, mas nunca que se sabe sobre o que será sua nova obra. O fato de não ter um filme que englobasse todo seu cinema ou um consenso crítico sobre algum filme dele como



sendo uma obra-prima, preferiu-se deixar este estudo para especialistas<sup>16</sup> no autor e apenas se apontar uma obra ou outra durante o trabalho.

Vale lembrar aqui o fato de Rogério Sganzerla ter passado boa parte da Retomada imerso na pesquisa sobre a visita de Orson Welles que resultou nos documentários “Nem Tudo é Verdade” (1986), “Tudo é Brasil” (1997) e “O Signo do Caos” (2005). O peso da transgressão em “O Signo do Caos”, seu longa ficcional derradeiro, é suficiente para transformar qualquer produção “radical” do Cinema da Retomada em um projeto de novela. Tal filme será reavaliado ao fim do trabalho.

Mas o Cinema da Retomada, pelo menos o retratado na mídia, passa longe destes velhos conhecidos de nosso cinema. O foco aqui são os novos valores, tais como Fernando Meirelles e seu “Cidade de Deus” (2002), o filme mais comentado do período, e Breno Silveira e “Dois Filhos de Francisco” (2005), a maior bilheteria.

Parte dos filmes destes novos diretores será criticada por seu vínculo com a televisão e a publicidade. Vinculada à “versão industrializada e mercadológica do nacional-popular” (XAVIER, 2000: 99) que já imperava no primeiro período da Retomada, ao trabalhar temas sociais, esta produção será alvo da crítica e teoria do cinema por uma estetização da violência e da pobreza. A “cosmética da fome”<sup>17</sup> de Ivana Bentes, em trocadilho da “estética da fome” de Glauber Rocha, foi o principal termo utilizado para designar os filmes da Retomada que não problematizam aqueles temas em suas abordagens.

A personagem do marginal, bandido e/ou favelado voltará a ter papel de destaque em algumas produções como “Cidade de Deus”, “O Primeiro Dia”, “Como Nascem os Anjos” e “O Invasor”, mas com enfoque diferente de suas demais representações no passado. Arnaldo

---

<sup>16</sup> ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo (Orgs.). *Julio Bressane: Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

<sup>17</sup> BENTES, Ivana. “Da Estética à Cosmética da Fome”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jul. 2001. Caderno B, p. 1 – 4.

Jabor<sup>18</sup> analisa que se no Cinema Novo apresentava uma estrutura social que justificava o bandido e no Cinema Marginal dos anos 1960 e 1970 havia uma atração por marginais-heróis, agora existe uma “anomia” em atuação, uma busca do nada.

O bandido será uma das “figuras do ressentimento” que surgem no Cinema da Retomada como anota Ismail Xavier. O ressentimento afeta não somente a caracterização de algumas personagens, como do cinema de hoje ressentido por não conseguir se equiparar ao cinema brasileiro do passado. Sobre o polêmico “Cronicamente Inviável” (2000) de Sérgio Bianchi o autor diz “A violência dos pobres entre si e os surtos coléricos de personagens fracassadas é expressão de uma experiência social marcada pelo senso de impotência diante das engrenagens, vivência em becos sem saída que, no máximo oferecem uma figura intermediária, um capataz qualquer, para onde pode ser canalizada a revolta” (XAVIER, 2001: 97).

“Cronicamente Inviável” foi um marco do Cinema da Retomada por apresentar um niilismo ausente nos demais filmes. A produção causou furor ao ser lançada, reanimando os debates entre teóricos e crítica. Novamente sobrou entusiasmo e faltou discernimento quanto ao projeto de cinema de Bianchi que traz o esquematismo e a polêmica em graus demasiados para um cinema transgressor eficaz em seu poder de revelação.

Mas o filme de Bianchi aponta para o aparecimento de uma nova etapa do Cinema da Retomada. O aumento da quantidade e qualidade de filmes alternativos leva a crítica a ser mais rigorosa na eleição de novos trabalhos relevantes.

Em 2002, “O Invasor” de Beto Brant, “Madame Satã” de Karim Ainouz e “Amarelo Manga” de Cláudio Assis marcam esta nova etapa da transgressão no cinema brasileiro. Diferente das décadas passadas, estes filmes não se filiam a um projeto cinematográfico, mas possuem inovação imagética e consciência histórica que os levam a um poder revelador tão

---

<sup>18</sup> JABOR, Arnaldo. *O Estado de São Paulo*, 16/04/2002. Apud ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo - Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

caro ao cinema transgressor. São filmes que representam a transgressão possível neste Cinema da Retomada.

A transgressão é apresentada nestes filmes ainda aliada à questão da violência e à câmera-na-mão como recurso inovador. São categorias estéticas que marcaram os anos 1960, mas que, aqui, não buscam o choque de antigamente, agora banalizado. A transgressão de “O Invasor” e dos outros filmes está diretamente ligada à forma como estas categorias são retrabalhadas para uma perspectiva muitas vezes negada anteriormente: a busca da representação narrativa.

“O Invasor” possui uma narrativa assimilável para o público, condizente ao contexto de “renascimento” do cinema nacional. Mesmo assim não deixa de ser transgressor, ao compor um trabalho amargo e difícil para o mesmo espectador. A câmera-na-mão constante, muitas vezes em plano-sequência, colabora para o efeito desesperador da narrativa. A violência agora não é estampada, mas camuflada na desigualdade social, revelando de forma niilista o caos social para o público.

Durante a análise do filme, poderemos ver melhor alguns aspectos, porém pode-se afirmar de antemão que a transgressão de “O Invasor” está intimamente ligada à representação da corrupção brasileira, fator que permeia toda a construção estética do filme. Da mesma forma que serão importantes a representação da rebeldia e do homossexualismo em “Madame Satã” e da cidade de Recife e da inércia social em “Amarelo Manga”.

O ano de 2002 também fecha, para alguns estudiosos, o período da Retomada. Além desta produção alternativa consistente, “Cidade de Deus” (2003) e “Carandiru” (2004) batem recordes de bilheteria, parecendo demonstrar que o cinema nacional já tinha se restabelecido em termos de produção e projeção.

Outros cinemas também aparecem com preciosismo narrativo e novas abordagens visuais, porém distantes da transgressão estética dos filmes de Brant, Ainoz e Assis. “Cidade

Baixa” de Sérgio Machado e “Cinema, Aspirina e Urubus” de Marcelo Gomes, ambos de 2005, trazem um universo particular e íntimo para um cinema nordestino cansado de estereótipos. “O Homem que Copiava” (2003) e “Houve uma vez dois verões” (2002) de Jorge Furtado renovam o eixo narrativo dos roteiros tradicionais.

Um certo cinema literário atinge as telas com o “Um Copo de Cólera” (1999) de Aluisio Abranches e “Outras Estórias” (1999) de Pedro Bial em que a escrita literária transparece na narratividade da tela. Caso exemplar deste cinema, “Lavoura Arcaica” (2001) de Luís Fernando Carvalho nos apresenta uma experiência estética única que une realismo, tradicionalismo literário e vanguarda imagética que nos faz repensar se uma nova possibilidade de categoria para a transgressão não estaria em um cinema como o seu. Caso isolado deste período, diferente da “transgressão possível” de “O Invasor” na Retomada, temos aqui uma transgressão a ser pensada para o futuro de nosso cinema. Em meio a um turbilhão de imagens trabalhadas em computador e com quebras narrativas, em que sexo e violência passam longe de um sentido revelador na experiência estética, voltar-se à simplicidade e à narrativa literária parece ser mais inovador. “Lavoura Arcaica”, assim, é um “filme intenso”<sup>19</sup> com seqüências de transe e beleza plástica que tem lugar de destaque numa revisão da Retomada.

A discussão sobre a necessidade de um cinema transgressor para a sétima arte brasileira atual mostra-se necessária para o surgimento de novas estéticas. A visão de cinemas nacionais alegóricos contra o cinema norte-americano como previa Fredric Jameson, que para alguns “já fora redutora em seu tempo, tornou-se hoje inócua” (NAGIB, 2000: 117). Mas como pensar um cinema transgressor brasileiro em tempos tão apolíticos.

Ismail Xavier discute a questão da representabilidade dentro do novo cinema nacional citando Abbas Kiarostami como exemplo de cineasta que se dirige igualmente a quem

---

<sup>19</sup> VALENS, Grégory. Positif. N° 502, dez 2002, p. 69.

“discute política e ao cinéfilo mais empedernido” (XAVIER, 2000: 97). São várias as cinematografias mundiais que atualmente repensam o mundo em uma nova perspectiva estética. Lucrecia Martel (“O Pântano” - 2001), Jia Zhang-Ke (“O Mundo” - 2004), Gus Van Sant (“Elefante” – 2003) e Apichatpong Weerasethakul (“Mal dos Trópicos” – 2004) são apenas alguns dos exemplos que poderiam nortear este debate. Eles são autores de um cinema transgressor tanto fílmico como cinematográfico.

“O Invasor” e os demais filmes alternativos da Retomada nos apresentam uma experiência estética em que a transgressão ainda não alcança o caráter inovador que estas outras produções internacionais conseguem. São filmes transgressores, mas longe da amplitude das obras mais representativas do Cinema Novo e Cinema Marginal, por exemplo.

Porém, diferente daqueles que defendem que o termo “transgressão” deve ser resguardado às “vanguardas históricas” e sua estética do choque, esta produção cinematográfica mundial comprova que a transgressão continua sendo um aspecto definidor de uma nova experiência estética no cinema, mesmo que dentro de categorias que antigamente não pareciam se ligar a ela.

### 3 CINEMA EM DOIS TEMPOS

A análise estética de uma obra de arte é fundamentada em vários aspectos, muitos deles com uma importância maior na análise, dependendo da proposta do analista. Cara à Poética (*Poesis*) de Aristóteles, a descrição, por exemplo, se volta para o processo de construção da obra de arte, assim como o filósofo grego prescrevia a criação dos dramas teatrais em suas análises. O pensamento estético do séc. XVIII, desenvolvido principalmente na Alemanha, por outro lado, centra-se na reflexão sobre a experiência da obra de arte. A união (e algumas vezes, banalização) destas duas correntes será a forma encontrada por boa parte da crítica contemporânea para a construção de suas resenhas em jornais e revistas.

Em se tratando de cinema, Jacques Aumont (1995) também constrói uma divisão no posicionamento do texto crítico em relação à obra. Para o autor, uma análise pode ser referencial (transcendente, no texto original) – quando o analista utiliza-se de conceitos pré-existentes, referências a obras-primas e mestres para compô-la – ou imanente – em que a experiência por si só de ver o filme é discorrida no texto, sem informações anteriores.

Na composição da crítica de arte, costuma-se pensar o texto em três partes: análise, comentário e interpretação. Durante a análise, o crítico faz a segmentação e descrição da obra, tece comentários pessoais e estéticos sobre esta e por fim busca uma interpretação da obra dentro de um contexto, podendo criar até mesmo parábolas e metáforas. Lembremos, neste último caso, a importância do texto “Contra Interpretação” de Susan Sontag (1966) que se atenta à tendência interpretativa da crítica que desenvolve excelentes análises para, ao fim, resumi-las a uma interpretação forçada ou desnecessária.

A atual crítica cinematográfica de jornais e revistas, principalmente brasileira, tem se firmado cada vez mais comentadora de filmes que propriamente analítica. Boa parte desta nova linhagem crítica deve-se ao pequeno espaço em jornais e revista para a circulação de

textos e ensaios aprofundados sobre a sétima arte. Mas, ao mesmo tempo, a crítica vem se fundindo a um jornalismo acadêmico, em que a descrição da experiência é deixada de lado, em privilégio a resenhas que apenas endossam certas cinematografias.

A análise aqui proposta, ao se autoproclamar comparativa, atentando-se para a importância histórica dos filmes e dos pensamentos críticos vinculados a eles, irá se voltar mais para a descrição e análise relacional das obras, do que para a minha experiência estética ao ver os filmes separadamente. A experiência aqui descrita justifica-se no meu entendimento da co-relação da transgressão estética presente nos dois filmes e bandidos.

Ao se utilizar de críticas que saíram nos jornais e revistas à época do lançamento dos dois filmes, a análise comparativa do “O Bandido da Luz Vermelha” e “O Invasor” mostra-se também referencial, dentro dos pressupostos de Aumont. O uso das análises do filme de Sganzerla, como as de Jean-Claude Bernardet (“O Vôo dos Anjos”) e de Ismail Xavier (“Alegorias do Subdesenvolvimento”), também ratifica esta proposta do trabalho, mesmo que os dois livros tenham servido mais como guias de referências históricas presentes nas imagens, do que métodos de abordagem. Afinal, “O Invasor” e o cinema contemporâneo serão o ponto de partida desta análise. A partir do filme de Beto Brant, volto-me para a obra de Rogério Sganzerla, na busca de uma comparação histórica, crítica e estética. Da mesma forma, a interpretação não cairá sobre o caso específico de cada filme, mas sobre a atuação de ambos em suas épocas.

A importância das resenhas críticas para o trabalho é constante pelo fato de lidarmos com consensos no meio jornalístico da crítica cinematográfica: “O Bandido da Luz Vermelha” como o grande filme representativo do Cinema Marginal, movimento de radicalismo estético sem precedentes no nosso cinema, e “O Invasor” como um dos mais

filmes mais importantes, senão o mais<sup>20</sup>, do convencionalmente chamado Cinema da Retomada.

É interessante notar que, mesmo com o sucesso dos filmes em listas, balanços e revisões críticas de seus períodos, à época de seus lançamentos, uma parte da crítica impressa não gostou das produções. Mostra-se que, em se tratando de avaliação estética e cinema, sempre haverá dissidentes mesmo quando falamos de clássicos e obras-primas instituídas. No caso dos dois filmes, foram muitos os desgostosos e, curiosamente, estes escreverem críticas semelhantes, mesmo com os mais de trinta anos que os separam.

“O Invasor” foi criticado, boa parte, devido à forma como a realidade social foi tratada na tela. Apesar de defini-lo como “o representante mais bem-sucedido de uma linhagem moderna no cinema brasileiro”, Almir de Freitas<sup>21</sup>, em seu texto “Violência Vazia” para a revista “Bravo!”, diz que ““O Invasor” reitera o senso comum sobre a realidade caótica do país”.

Inserindo-o entre produções brasileiras que, amparadas na produção literária, vinham tentando dar conta da realidade do país, Almir de Freitas acredita que “o que se acabou cristalizando foi um gênero que simplesmente imita o imaginário coletivo, hesitante entre o mero entretenimento de suspense e o denunciamento vazio.”

“Um Céu de Estrelas” (1997), “Buffo Spallanzani” (2001) e “Latitude Zero” (2001) são alguns dos filmes criticados na resenha devido ao tratamento superficial em que “o realismo procurado soa morno”. Diferentemente de “Domésticas” e “Cronicamente Inviável”, filmes considerados exemplares nesta abordagem segundo o crítico. Se pensássemos no que se tem como instituído sobre o Cinema da Retomada, seria de se estranhar a crítica ao

---

<sup>20</sup> Lista da *Revista de Cinema*. Disponível em:

<<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao34/retomada/index.shtml>>. Acesso em: 28/03/2005.

<sup>21</sup> FREITAS, Almir de. “Violência Vazia”. *Bravo!* V. 5, N° 55, p. 44-48, abril de 2002.



elogiado “Um Céu de Estrelas” e a idolatria a “Domésticas”, filme criticado amplamente por sua cegueira social.

A abordagem social também foi ponto de acusações em relação a “O Bandido da Luz Vermelha”. Ida Laura<sup>22</sup>, quando do lançamento do filme, diz que ele “pode ser considerado um produto típico do pensamento engajado politicamente, que, procurando retratar a realidade, dela se afasta, caindo nos mesmos erros que procura denunciar”. Os acertos do filme, segundo a crítica, estaria na câmera dinâmica que acompanha o personagem versátil de forma autobiográfica. Estes elogios se parecem aos feitos a “O Invasor” no texto da revista “Bravo!” anteriormente comentado. Apesar de não gostarem das produções, ambos os críticos percebem que são filmes que buscam estar à frente do cinema convencional produzido em suas épocas, definindo uma linhagem moderna.

Almir de Freitas ainda critica “O Invasor” ao dizer que o roteiro parece montado através de notícias de TV - Estado corrupto, polícia bandida, impunidade disseminada, o contraste periferia e centro – e que só resta ao espectador ir concordando com tudo. Em contraposição, a crítica Isabela Boscov<sup>23</sup>, em matéria elogiosa ao filme para a revista “Veja”, vê nesta montagem do roteiro das “desculpas que estão todos os dias nos noticiários” uma aproximação inédita à realidade e ao universo de corrupção que nos rodeia.

Tal procedimento de representação de um caos social é entendido pelo crítico Paul Julian Smith<sup>24</sup>, da revista britânica “*Sight and Sound*”, como definidor do sucesso de crítica do filme no Brasil. Mas que para audiências de fora, ele “aparece apenas como um thriller competente, mas surpreendentemente não-envolvente”.

O não-envolvimento com a trama é outro dos aspectos que parte da crítica levantou tanto em relação a “O Invasor” como a “O Bandido da Luz Vermelha”. Foi dito que o filme de Brant “trabalha bem a primeira hora com o tema do medo, mas depois tenta resolver todos

---

<sup>22</sup> ANEXO 14 – LAURA, Ida. “O Bandido da luz vermelha”. 08 de dezembro de 1968.

<sup>23</sup> ANEXO 11 – BOSCOV, Isabela. “Ele está entre nós”. *Revista Veja*, 03 de abril de 2002, p 119.

os problemas sociais do Brasil”<sup>25</sup> e ainda que possui “uma história repleta de furos”<sup>26</sup>. Com “O Bandido da Luz Vermelha”, José Carlos Avellar<sup>27</sup> avalia que “de modo radical, O Bandido procura retratar o subdesenvolvimento, colocando-se no lado de dentro”, mas que em uma obsessão pelo retrato desta condição social em suas imagens inovadoras, acaba por ter uma atitude suicida em relação ao público. “Por isso o filme age realmente como um bandido, isto agride a platéia. Em termos de cinema, ele faz uma agressão semelhante às aquelas das encenações teatrais de José Celso, dos textos de Plínio Marcos ou José Vicente, da Tropicália de Caetano e Gil”

Outra crítica estrangeira que analisou “O Invasor” foi a de Grégory Valens<sup>28</sup> para a tradicional francesa *Positif*. Porém, desta vez, a resenha veio com elogios para filme como “um thriller original e inquietante” e à interpretação de Paulo Miklos – atuação que rendeu outras excelentes comentários como veremos no decorrer da análise. Atitude diferente à da recepção do crítico brasileiro Luiz Carlos Merten<sup>29</sup> que chega a afirmar que “o que incomoda em ‘O Invasor’ é a inesperada isenção do diretor”. Tal conclusão em relação à direção de Beto Brant é, no mínimo, estranha já que o filme se mostra, a todo momento, um projeto pensado esteticamente com questionamentos sociais e representativos, podendo ser criticado ou não.

A resenha de Merten demonstra uma dualidade sobre o cinema brasileiro atual. A crítica que não consegue identificar traços autorais e transgressões intencionais nos filmes produzidos – em grande parte por não existirem – e os diretores que não possuem um posicionamento declarado em relação aos seus próprios filmes e ao cinema nacional de hoje.

---

<sup>24</sup> ANEXO 01 – SMITH, Paul Julian. *Sight and Sound*. V. 12, N° 10, p. 58, Out. 2002.

<sup>25</sup> ANEXO 09 – LEMOS, Renato. “Mestre do medo visceral”. *Jornal do Brasil*, 05 de abril de 2002, Caderno Programa, p. 05

<sup>26</sup> ANEXO 10 – CAMACHO, Marcelo. “Bom argumento desperdiçado”. 06 de abril de 2002, Caderno B, p. 08.

<sup>27</sup> ANEXO 16 – AVELLAR, José Carlos. “O Bandido da Luz Vermelha”. *Jornal do Brasil*, 17 de maio de 1969, Filme em Questão.

<sup>28</sup> ANEXO 02 – VALENS, Grégory. *Positif*. N° 502, dez 2002, p. 69.

<sup>29</sup> ANEXO 05 – MERTEN, Luiz Carlos. “Ninguém presta e o espectador fica meio perdido”. *O Estado de São Paulo*, 05 de abril de 2002, caderno dois, p. 03.

Na época do lançamento de “O Bandido da Luz Vermelha”, ao contrário, era fácil encontrar entrevistas e até ensaios polêmicos de Rogério Sganzerla em jornais e revistas. Despreocupadas do julgamento popular, suas opiniões lutavam por um estado de mudança através de seu cinema. Sganzerla chegou a afirmar a razão de ser de seu filme: “provar que comércio e inteligência não são forças inconciliáveis” em declaração à *Gazeta*<sup>30</sup>. Razão que ia de encontro a dois dos pensamentos da crítica tradicional. A primeira que um objeto de arte deve ser culto; e a segunda que seu filme, mesmo inovador e “inteligente”, se comunica com o público através de sua inferência popular declarada. Os críticos desgostosos não sabiam se criticavam o filme por ser comercial e polêmico, já que diante deles tinham um exercício radical de montagem; ou se criticavam por ser difícil, sendo que ao mesmo tempo ele era *pop*. A declaração de Sganzerla, no entanto, ainda imperava, como seu cinema.

No balanço sobre os vinte anos de “O Bandido da Luz Vermelha” em 1988, João Carlos Rodrigues<sup>31</sup> reavalia a recepção do filme nos anos 1960. A polêmica em cima do diretor parece ter surtido efeito. A crítica, de modo geral, reagiu bem. Mas o que mais impressiona foi o fato de ter sido “cortejado pelos críticos da direita” e repudiado pelos “cardeais da esquerda”, estes ressentidos e conectados ainda ao Cinema Novo. A direita, por sinal, depois veria que o filme e seu diretor se tratavam na verdade de uma esquerda ainda mais extremista.

Quanto a “O Invasor”, é difícil afirmar uma recepção geral por o filme ser tão recente e pela crítica contemporânea dos veículos de comunicação não ser tão radical em suas palavras como antigamente. Mas nota-se uma divisão na avaliação à época de suas primeiras exhibições, com uma valorização posterior por parte de cineastas, críticos adoradores, ensaístas e, finalmente, na revisão dos dez primeiros anos de Retomada.

---

<sup>30</sup> ANEXO 13 – RABELLO, Rui. “Filme comercial, mas inteligente”. *A Gazeta* – 06 de julho de 1968.

<sup>31</sup> ANEXO 17 – RODRIGUES, João Carlos. “Vinte anos de bandidagem”. *Cine Imaginário*. V. 3, n° 29, abril de 1988, p. 3.

Uma coisa é certa: tanto “O Invasor” como “O Bandido da Luz Vermelha” estão inscritos dentro do ambiente de formação da crítica que repercute. Filmes paulistanos por excelência, espelham a cidade e o país dentro de um projeto de cinema. Assim como José Geraldo Couto, também articulista da Folha de São Paulo, Mario Sergio Conti<sup>32</sup> afirma que “com O Invasor, São Paulo ganha uma existência cinematográfica à altura de sua complexidade protéica”.

No fim de suas filmagens, em matéria especial também da Folha<sup>33</sup> e quando ainda era previsto como tendo o nome de “Mão Negra contra o Luz Vermelha”, o filme de Sganzerla era visto como “um esforço de renovação não apenas no cinema feito aqui em São Paulo, mas em todo o Brasil”.

### 3.1 FILMES

“O Invasor” conta a história de dois sócios em uma empresa de engenharia e construção, Ivan (Marco Ricca) e Gilberto “Giba” (Alexandre Borges), que resolvem contratar um criminoso, Anísio (Paulo Miklos), para assassinar o terceiro sócio do empreendimento. Ivan, antes mesmo do crime, passa por uma crise de consciência. Após a execução do plano, a crise de Ivan aumenta com a entrada do assassino Anísio na vida dos dois sócios. Este passa a frequentar a empresa, querendo participação nos negócios, e começa a namorar Marina (Mariana Ximenes), filha do sócio assassinado por ele próprio. A história se divide neste momento em duas partes: de um lado, Ivan começa a ter um relacionamento com uma mulher que conhece em clube noturno, Cláudia (Malu Mader), e pensa em fugir; do outro, Anísio apresenta o mundo da periferia para Marina e esta o leva para noite paulistana.

---

<sup>32</sup> ANEXO 06 – CONTI, Mario Sergio. “Estilhaços viram um todo multifacetado”. *Folha de São Paulo – Ilustrada*, 05 de abril de 2002, p. 14.

A resolução do filme se instaura quando Ivan descobre que Cláudia é, na verdade, uma mulher contratada por Giba para seguir seus passos. Em um surto de desespero, Ivan conta todo o plano de assassinato para um delegado de polícia que o leva até o encontro de Giba e Anísio. O delegado, no entanto, é conhecido de Giba e passa a este a decisão do que fazer com o desesperado Ivan. O final aberto mostra a imagem de Marina dormindo.

“O Bandido da Luz Vermelha” é um filme livremente inspirado na personagem que se tornou famosa na década de 1960 nos noticiários de crime no Brasil. Primeiro narra-se rapidamente a infância do bandido na periferia. Depois o mesmo é apresentado, já famoso como o “Bandido da Luz Vermelha” (Paulo Villaça) na Boca do Lixo, cometendo crimes – assaltos a casas e estupros. Em um de seus primeiros roubos, surge a personagem do delegado Cabeção (Luiz Linhares) que irá persegui-lo por todo o filme. Não há razão aparente para as ações do bandido que age insanamente a todo o momento. Mas percebe-se, através de suas falas e de uma mala secreta, uma crise existencial de sua personalidade. Aparece outra personagem, J. B. da Silva (Pagano Sobrinho) – mafioso e político corrupto que controla a Boca do Lixo através do bando do Mão Negra. Neste momento, o bandido passa a se envolver com Janete Jane (Helena Ignez), personagem feminina típica da boca, que o trai descobrindo sua identidade ao abrir sua mala e entrando para o grupo do Mão Negra. O bandido, também se infiltra no bando, para se vingar de Janete Jane. Desesperado com sua identidade revelada e depois de matá-la, o bandido foge da polícia. Durante a fuga, em um terreno baldio, comete suicídio ao se enrolar em fios de alta tensão. O delegado Cabeção que o perseguia, ao se aproximar do corpo, acaba por morrer eletrocutado também.

---

<sup>33</sup> ANEXO 15 – FASSONI, Orlandi Lopes. “‘Luz Vermelha’: um filme de reflexões, sexo e tiroteios”. *Folha de São Paulo*, 28 de maio de 1968.

### 3.2 PRIMEIRAS CENAS

“O Invasor” começa com um grande plano-sequência filmado com câmera-na-mão que acompanha a chegada dos sócios Ivan e Giba do carro até a entrada deles em um botequim. Não há descrição do lugar, mas nota-se a apreensão dos dois por estarem lá. Não pertencem àquele local. Finalmente olham em direção à câmera que está colocada distante. Percebemos então que o olhar que nos guia é de uma pessoa – câmera subjetiva. Os dois se sentam à mesa onde esta pessoa esperava-os. Fecham uma negociação que não nos é revelada, mas que se trata do assassinato do terceiro sócio que ocorre ainda no primeiro terço de filme.

Incomodado com a mudez de Ivan, entramos em contato pela primeira vez com a personalidade e linguajar de Anísio, o invasor, que se irrita com Ivan. “E, e aí, e o cara aí, não fala nada, que que é, é cana, é ganso, qual que é?” O negócio está feito. (Figura 01)

Nesta primeira cena do filme percebemos o tom que levará a obra até o fim. A câmera-na-mão será o recurso estilístico mais utilizado na produção. Ficamos sempre nesta movimentação rápida, com a sensação de que algo está para acontecer. O plano-sequência também é recorrente e a câmera-subjetiva mostra-se invasora como a personagem de Anísio. Somos colocados como ele, mostrando que não saberemos razões aparentes para suas ações. O espectador é jogado em meio a *mise-en-scène* para sentir-se invasor de uma situação a qual não compreende.



Figura 01

Em “O Bandido da Luz Vermelha”, os letreiros eletrônicos de um cinema nos apresentam os créditos do filme e a chamada “um filme de cinema de Rogério Sganzerla”, em clara pretensão de polemizar sua produção. Sabemos de imediato para que o filme veio. Segue-se então a frase “Um gênio ou uma besta?” e a imagem de uma esfinge com os escritos “O Destino do Homem”. Tais frases referem-se ao bandido que não tem uma identidade definida.

A produção é narrada por uma dupla de rádio sensacionalista, uma voz feminina e uma masculina, que contam os passos do bandido e buscam a identidade do mesmo. Suas vozes na banda sonora têm pouco sincronismo com as imagens. Dificulta-se a compreensão do que é mostrado, devido ao fato de a identidade do bandido ser apresentada de forma pulverizada e, muitas vezes, de forma enganosa.

De início, temos uma bricolagem de cenas para compor o primeiro momento do filme, antes da aparição do bandido. Diferente de “O Invasor”, tenta-se traçar um perfil do Bandido da Luz Vermelha, porém com informações duvidosas. Confundem-se as imagens de sua infância na periferia de Tatuapé com as de uma “Guerra total na Boca do Lixo” como escrito nos letreiros. Os narradores decretam “estado de sítio no país” ao mesmo tempo em que classificam o filme como “um faroeste sobre o terceiro mundo”. (Figura 02)

Ao mesmo tempo, a voz do bandido interfere na narração soltando frases paradigmáticas sobre a sua consciência. “Quem sou eu?”, “Eu sei que eu fracassei” e “Eu tinha que avacalhar. Um cara assim só tinha que avacalhar” são pensamentos do bandido que aparecem neste início e serão repetidos durante o filme. É o mote principal que nos é gritado.

Os recursos utilizados no início de “O Bandido da Luz Vermelha” são minimizados pelo efeito da montagem. Temos câmera estática, câmera-na-mão, foto de arquivo e planos gerais, mas todos sem os efeitos comuns de seu uso isolado, devido à sensação perturbadora que a montagem nos oferece. Se em “O Invasor” o ato de acompanhar a história é

experimentado através do uso câmera-na-mão e da alternância de foco narrativo (uma hora focam-se os acontecimentos de Ivan, outra os de Anísio), em “O Bandido da Luz Vermelha” estamos diante de uma montagem multifacetada em que raramente o que nos é narrado parece tratar exatamente do que é mostrado.



**Figura 02**

### 3.3 BANDIDOS I – ANÍSIO & LUZ VERMELHA

A apresentação de Anísio em “O Invasor” ocorre depois de mais de vinte minutos de película exibida. Sua personagem não é somente invasora na história, como também na tela. Anísio é um marginal que quer fazer parte do “negócio”; não ser mais um excluído. Na época do lançamento do filme, a escolha de Paulo Miklos para o papel não foi o único fator que chamou a atenção para o invasor. A personagem Anísio ultrapassou sua condição excluída e coadjuvante e foi destaque na mídia. Marcelo Coelho<sup>34</sup> chegou a escrever o ensaio “A história

<sup>34</sup> ANEXO 07 – COELHO, Marcelo. “A História do bandido que roubou o filme inteiro”. *Folha de São Paulo*. 10 de abril de 2002. Ilustrada, p. 10.



do bandido que roubou o filme inteiro” para a Folha de São Paulo refletindo sobre a personagem.

Antes de seu rosto, temos seu crime. Ivan e Giba chegam à cena do crime em que seu sócio foi assassinado, assim como sua mulher. Não vemos os corpos das vítimas, nem sabemos como tudo ocorreu. A crítica internacional percebeu este posicionamento. “Para um thriller que mostra a natureza cotidiana da violência, ele surpreendentemente não possui sangue”<sup>35</sup>. Beto Brant optou por esta abordagem em todo o filme, tanto que não temos imagens de violência física. (Figura 03)

A cena do crime é iluminada através das luzes dos carros de polícia em meio a escuridão. A ambientação, sempre em câmera-na-mão, é dada pela imagem do terreno baldio em que o carro é encontrado e pela reação de Ivan e Giba que fingem não saber o que acontece, porém chocados com a materialidade da morte do sócio. Toda a cena é acompanhada pela música “Ninguém presta”, sonoridade *hardcore* do grupo Tolerância Zero.

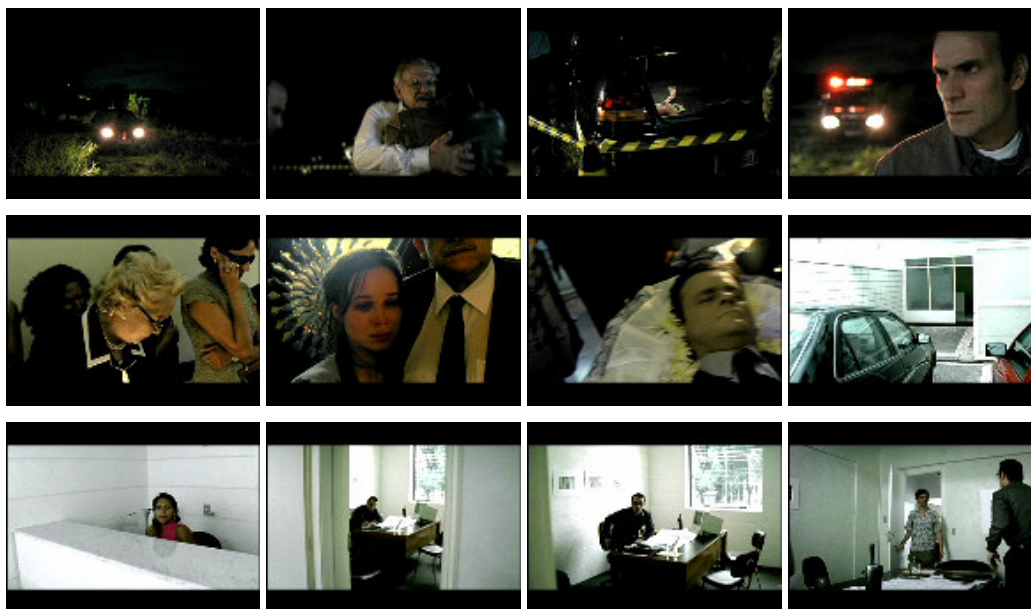


Figura 03

“Ninguém presta” – Tolerância Zero

“Bem-vindo ao pesadelo da realidade

Você não consegue fugir da estupidez

Do crime da sua mente falando daquela puta vadia

Grampeada por todos

é como prego em seu olho

Não tem que se esconder

do medíocre que é a burguesada

Todos são doentes, eu, você

A vadia, todos doentes

Ninguém presta

Bem-vindo ao pesadelo da realidade

Bem-vindo ao pesadelo da realidade

Eu, você a vadia

Ninguém presta”

“Ninguém presta” refere-se claramente à condição de corruptos e assassinos de Ivan e Giba. “Bem-vindo ao pesadelo da realidade” aponta para o início do conflito do filme em que as personagens vão se revelando ainda mais passíveis à corrupção humana. A música dá o tom fatalista que dominará o filme, assim como os *raps* que serão utilizados no decorrer deste.

A música continua na segunda seqüência do velório do casal e perpassa a entrada de uma terceira seqüência, marcada agora pela câmera subjetiva. Estamos novamente no corpo de Anísio que finalmente nos será revelado. Invadimos o prédio da construtora, não

---

<sup>35</sup> ANEXO 02 – VALENS, Grégory. *Positif*. N° 502, dez 2002, p. 69

respondemos às pessoas que tentam nos barrar, até chegarmos ao escritório de Ivan. Somos Anísio e o olhar invasor do diretor. (Figura 03)

A identidade do bandido da luz vermelha já tinha sido aludida nos primeiros minutos de filme pela narração, através de sua infância e do relato de seus crimes. Porém não temos ainda seu rosto.

“Alguns anos depois”, diz a locutora, e o bandido surge subindo um muro para invadir uma casa. Nosso primeiro contato com ele também é em uma invasão, mas logo vemos toda sua ação. O bandido, em pouco tempo de projeção, rouba, estupra, mata, debocha e bagunça. Temos violência e sangue. Estas ações são apresentadas em tom de farsa, mas isto representa o bandido enquanto personagem do filme, em seu limite entre o fingimento e a sua realidade. (Figura 04)

Ao som de samba, músicas das chanchadas e clássicos do cinema, “O Bandido da Luz Vermelha” brinca com as referências musicais compondo a miscelânea que é o bandido. Todas as músicas importam para a construção de cinema de Sganzerla, mas não refletem uma função narrativa como as usadas por Beto Brant. As vozes de locução na banda sonora servem mais para o despertar do espectador sobre o que é mostrado, em papel equivalente à música do Tolerância Zero e Sabotage em “O Invasor”. Mas ambos buscam na vertente popular uma mescla no uso das sonoridades escolhidas.



**Figura 04**

### 3.4 IRONIA & DEBOCHE

Anísio e o Luz Vermelha são bandidos debochados. Riem da própria situação de marginais. Falam a língua popular; Anísio com a língua da periferia e o bandido com a da Boca do Lixo. Não possuem limites na hora de abrir a boca.

Anísio, logo que invade o escritório de Ivan, solta seu linguajar causando estranhamento aos sócios e ao espectador. De cara, percebemos que Anísio pertence a outro mundo, diferente do nosso e do cantor Paulo Miklos. O ator foi auxiliado por Sabotage para trazer maior realismo às falas, que foram reelaboradas pelo *rapper*, o que é claramente notado na tela. Quando perguntado do porquê de ter matado também a mulher do sócio no esquema, Anísio responde: “Não tive opção, mano. A mina olhou, olhou com aqueles olho esbugalhado pra mim. Eu enquadrei os dois, cheguei, que quando que eu cheguei lá, mano, ela olhou na minha cara com aquele olho, descabelada. Naquilo tudo, deu uma maior goela, fez pra todo mundo ouvir, eu pô...Aí eu cheguei, chamei nos tauros cara...artigo morto.”

Nesta mesma seqüência, Anísio chama a secretária de “maior carnão”, mostra as jóias da mulher assassinada sem se preocupar, pede dinheiro e diz que “um dia acaba” – ironizando que irá voltar – invade os outros departamentos da empresa dando palpites aos funcionários. Ainda, em outros momentos, dá ordem para um peão-de-obra, diz que não irá sair da vida dos sócios e que “não tem conta bancária que me tire daqui” e, com ciúmes, ameaça um amigo de Marina em uma casa noturna ao dizer: “Seu rostinho cor-de-rosa, lá no morro, serve pra fazer moldura na parede”. (Figura 05)

As expressões faciais de Paulo Miklos e o modo com ele imprime às falas provocam um riso medroso do espectador. Não sabemos exatamente como lidar com sua personagem. Tanto que a crítica se dividiu em relação à simpatia da personagem e o humor das situações. Algumas resenhas trouxeram opiniões dicotômicas sobre o assunto: “o que mais desaponta é o

humor colocado no lugar errado”, “Anísio, o invasor, é uma figuraça”<sup>36</sup> e “Deveria ser subversivo... é tudo, menos um personagem capaz de suscitar a simpatia do espectador”<sup>37</sup>



**Figura 05**

O bandido da luz vermelha de Paulo Villaça também é cômico, mas o riso provocado deve-se à sua personalidade que beira a insanidade e o *nonsense*. Ele representa o cinema de Sganzerla e o cinema da Boca do Lixo. É um produto radical da sociedade que não vê limites para a realização de seus anseios. Tanto cinema como o bandido riem de tudo e de todos.

O bandido, ao assaltar uma casa, veste-se com as roupas da mulher e pede a ela para fazer “um omelete, bem temperado”. Ele toma banho de bidê, borrifa um produto na boca antes de beijar, assiste filmes de binóculos e escreve “merci” nas costas de uma de suas vítimas de estupro. (Figura 06)

O bandido de Sganzerla não age dentro de uma razão social. Não há causas. Ele avacalha e esculhamba como um rebelde típico da Boca do Lixo, mas suas ações não possuem um significado específico. Sua única função é compor e traduzir em falas o cinema marginal de seu autor. Diferente de Anísio que invade os espaços para explorar as diferenças de classes, localizando a violência social para o espectador.

<sup>36</sup> ANEXO 10 – CAMACHO, Marcelo. “Bom argumento desperdiçado”. 06 de abril de 2002, *Caderno B*, p. 08

<sup>37</sup> ANEXO 05 - MERTEN, Luiz Carlos. “Ninguém presta e o espectador fica meio perdido”. *O Estado de São Paulo*, 05 de abril de 2002, caderno dois, p. 03



**Figura 06**

Diferentemente de outros críticos, Luiz Zanin Oricchio acredita que a platéia simpatiza com Anísio porque ele se infiltra no esquema dos grandes, que na verdade são responsáveis pela violência social do País. Ao mesmo tempo, afirma que não glamouriza a marginalidade como nos anos 1960, tanto que “ninguém é herói ou sequer anti-herói”.<sup>38</sup>

Novamente a contradição em relação a Anísio se instaura em sua recepção. Mário Sérgio Conti diz que “Brant exagera na romantização do marginal. Mas, novamente, ele não está só: se filia à vertente artística que gerou, nos anos 60, a exaltação do bandido Cara de Cavalo pelo artista plástico Hélio Oiticica e, até, o Antônio das Mortes, de Glauber Rocha. Só que desta vez sem alegorias ou possibilidade de redenção política ou mística”.<sup>39</sup>

A marginalidade foi levada às telas nos anos 1960 realmente como força de expressão da insatisfação de cineastas em relação à sociedade e ao cinema exibido. Porém, longe do *glamour* ou do romântico, sua representação se mostra metafórica da condição destes cineastas. No Cinema Marginal, isso é ainda mais claro na acepção da palavra que nomeia o movimento. Diferentemente do bandido alegórico do Cinema Novo, o bandido de Sganzerla é irônico com relação ao mundo. Sua visão debochada reflete o niilismo em relação ao estado das coisas e ao próprio projeto de cinema de Sganzerla, que viria a terminar com “O Signo do

<sup>38</sup> ANEXO 04 – ORICCHIO, Luiz Zanin. “O Invasor dissecar o caos social brasileiro”. O Estado de São Paulo, 05 de abril de 2002, caderno dois, p. 03

Caos”. Anísio também apresenta estas caracterizações, mas estas servem a uma narrativa que reflete a desigualdade social. Ser irônico aqui, serve para despertar o espectador para a representação do filme de Brant em que ninguém presta.

### 3.5 MULHERES I – MARINA & JANETE JANE

Ao entrar no mundo dos mandantes do crime, Anísio conhece Marina, filha de suas vítimas. Ironicamente os dois começam a ter um relacionamento. Marina é uma garota rica e rebelde que parece não sofrer com a perda dos pais. Tanto que parte da crítica notou a falta de tragicidade de sua personagem como representando “a alienação de uma juventude destituída de ideais e à qual parece não restar outra alternativa senão o imediatismo do prazer (sexual, inclusive)”.<sup>40</sup>

As duas personagens se identificam por estarem deslocadas no mundo, seja na alienação ou na marginalidade. Um invade o mundo do outro em uma relação de troca. Anísio a leva para a periferia e Marina leva-o para a balada. As duas classes sociais e suas culturas nos são reveladas. Anísio se aproveita da riqueza de Marina e assume uma personalidade de *bon vivant*. A rapidez com que o relacionamento se dá levou o filme a ser criticado pelo imediatismo de seu roteiro o que tornaria suas situações forçadas.<sup>41</sup>

Os dois se conhecem ao brincar com um cachorro nos fundos da empresa de engenharia. Quando Anísio a presenteia com um cachorrinho, os dois comemoram fumando maconha e “viajando” à beira da piscina (Figura 07). A história se distancia da tensão contínua que a guia para um diálogo casual e banal, tão característico das produções do

---

<sup>39</sup> ANEXO 06 – CONTI, Mario Sergio. - “Estilhaços viram um todo multifacetado”. Folha de São Paulo. Ilustrada, p. 14. 05 de abril de 2002.

<sup>40</sup> ANEXO 05 – MERTEN, Luiz Carlos. “Ninguém presta e o espectador fica meio perdido”. O Estado de São Paulo, 05 de abril de 2002, caderno dois, p. 03

<sup>41</sup> ANEXO 01 – SMITH, Paul Julian - “Sight and Sound”. V. 12, N° 10, Out. 2002.

Cinema Marginal como “Bang, Bang” (1970). É de Luiz Carlos Merten a única resenha a se atentar para este foco, assim como a comparar com o filme de Sganzerla. Analisa a personagem de Marina, acrescentando que “sua cena com Anísio à beira da piscina, quando discutem o azul, evoca a boçalidade de ‘O Bandido da Luz Vermelha’, mas sem a dimensão que Rogério Sganzerla imprimiu ao seu clássico do udigrudi nacional”.<sup>42</sup>



**Figura 07**

Janete Jane é a personagem feminina central de “O Bandido da Luz Vermelha”. Interpretada por Helena Ignez, que era mulher do diretor, Janete Jane é um fruto típico da Boca do Lixo. Ela nos é apresentada pela dupla de locutores de rádio como “mascadora de chicletes causadora de tudo” e temos a imagem de uma bela mulher, de óculos escuros e saia curta, mascando chicletes.

Quando é abordada pelo bandido, logo percebemos a afinidade entre os dois. Não querem preocupações, gostam de falar bobagens e parecer insanos, encaram o sexo como algo natural e possuem um jeito característico da boemia da Boca. Em uma cena clássica marcada por um registro boçal, andam de carro e conversam sobre o mar e o nada. Janete Jane se diverte dirigindo o carro, enquanto o bandido lê um jornal sem interesse. Jogam papel

<sup>42</sup> ANEXO 05 – MERTEN, Luiz Carlos. “Ninguém presta e o espectador fica meio perdido” – O Estado de São Paulo, 05 de abril de 2002, caderno dois, p. 03



higiênico para o alto (o carro é um conversível), enquanto a cena é filmada pelo lado de fora.

(Figura 08).



**Figura 08**

Janete Jane se mostra um igual a ele. Não há amor romântico e o bandido está envolvido por aquela mulher estranha e sensual. Estamos na Boca do Lixo e não há espaços para idealismos; vemos um filme do Cinema Marginal e não podemos esperar um romance convencional. Janete Jane será também responsável pela guinada na personalidade do bandido, como veremos mais a frente.

Enquanto isso, podemos perceber a relação de Anísio e Marina como mais uma situação do roteiro de “O Invasor” com uma função narrativa de inserção da problematização social no filme, assim como ela traz alguns dos momentos de maior realismo e inovação da *mise-en-scène*. Janete Jane e o bandido são o casal boçal exemplar do Cinema Marginal. Eles são radicais em suas ações, como o filme, os posicionamentos do diretor e de sua mulher na época, a vida da Boca do Lixo e o projeto de cinema por trás do “udigrudi”.

### 3.6 OUTRAS PERSONAGENS

Algumas personagens dos filmes também se ligam em alguns aspectos, seja por sua simbologia, mesma profissão ou rápida inserção nas tramas. Todos possuem uma importância na construção fílmica das obras. Continuo aqui afirmando a relevância das personagens de “O Invasor” para a narratividade do filme e a busca de um mosaico sobre a violência social e de classes. Em “O Bandido da Luz Vermelha”, longe de uma mensagem do roteiro, as personagens são referência direta ao estado estético de “avacalhar” do Cinema Marginal e do Brasil da Boca do Lixo.

#### 3.6.1 CORRUPÇÃO E PODER – GIBA & J. B. DA SILVA

Giba e J. B. da Silva são os exemplos extremos da corrupção e busca pelo poder nos dois filmes. Algo difícil de afirmar em dois roteiros em que sobra pouca gente que pareça valer alguma coisa.

Giba é a síntese da corrupção camuflada na classe média alta da sociedade brasileira. Disfarçado em um empreendedor médio, esconde-se um corrupto que trava negociações com o alto escalão, planeja a morte do sócio, tem participação em uma casa de programas e trai o próprio comparsa. Ivan também participa de alguns esquemas, mas ele será a consciência moral que guia o filme e se arrepende. Giba, não. Com linguajar de playboy paulistano, em nenhum momento ele fraqueja em sua ambição. Ao ver o início do desespero de Ivan, alerta-o consciente de seus atos: “Não pensa que você não está sujando as mãos só porque é outro cara que está fazendo o serviço. Bem-vindo ao lado podre da vida” (Figura 09).

J. B. da Silva, em “O Bandido da Luz Vermelha”, é a caricatura de um político corrupto. Como pensar um candidato à presidência que comanda a Boca do Lixo através do

bando do Mão Negra?”. Só no Terceiro Mundo, responderiam os locutores. Seus discursos poderiam estar em uma chanchada, tamanha a paródia presente neles. Suas intenções como candidato são de instituir o natal da criança malcriada, a casa para o homem solteiro e distribuir chiclete para os pobres. Para ele, “um país sem miséria é um país sem folclore. E um país sem folclore... O quê que a gente pode mostra para o turista?” (Figura 10).



**Figura 09**



**Figura 10**

### 3.6.2 POLÍCIA

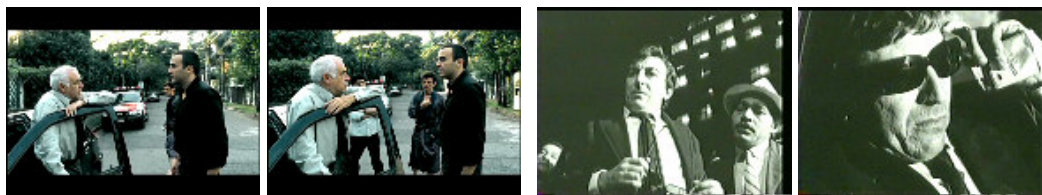
Nos dois filmes existe a presença da polícia.

Em “O Invasor”, já no final, ao se ver sem saídas, Ivan procura a polícia para revelar o crime e contar que agora seu sócio e Anísio planejam matá-lo. Porém confessa-se para um policial que depois se revela comparsa de Giba (Figura 11). Quando a polícia parece ser a última solução para o desespero de Ivan através da confissão da rede de traições, ela se revela atingida pela corrupção e o filme acaba. Um final sem perspectivas para o painel social apresentado.

Também é na seqüência final de “O Bandido da Luz Vermelha” a principal participação da polícia. O delegado Cabeção, que passa o filme inteiro tentando capturar o

bandido, finalmente consegue cercá-lo em um terreno baldio, após a perseguição final. Porém apenas assiste ao suicídio do bandido que se enrola em fios de alta tensão. Ironicamente, Cabeção aproxima-se do corpo e acaba morrendo eletrocutado, contorcendo-se de forma pitoresca.

Trata-se de um final digno de sua personagem ridiculamente ineficaz, representação exagerada como a de J. B. da Silva. São do delegado Cabeção alguns dos diálogos mais boçais do filme, como quando chama a arte moderna de coisa de depravado. (Figura 11). Nos dois filmes, as personagens policiais marcam o fim da história. De um lado o niilismo da narrativa de viés social em “O Invasor”; do outro, a caricatura do Terceiro Mundo em “O Bandido da Luz Vermelha”.



**Figura 11**

### 3.6.3 PONTAS

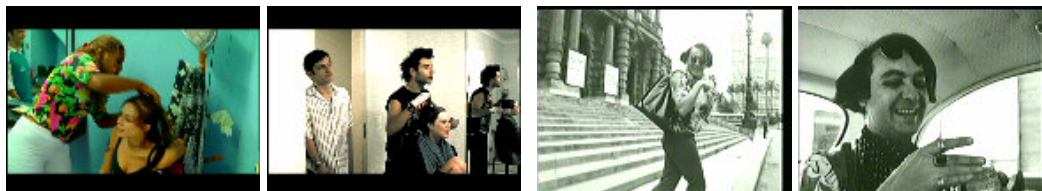
Os dois roteiros apresentam personagens pequenas que aparecem uma única vez, mas que possuem importância na construção do roteiro. No caso dos dois filmes, elas servem para caracterizar o espaço em que as personagens principais se encontram.

Em “O Invasor”, Anísio leva Marina para conhecer a periferia onde mora e aproveita para levá-la ao salão de cabeleireiro da região. A cabeleireira que atende no local é uma negra com tranças louras e está atribulada com várias clientes. O salão é um típico estabelecimento de um bairro pobre, desses que, da calçada, já se pode ver as pessoas sentadas tendo seus cabelos cortados. A mulher avalia o cabelo de Marina e diz para Anísio que o cabelo dela não

tem solução. A cabeleireira tem um jeito transparente ao sentenciar, próprio de seu modo de tratar as clientes do local.

Sua personagem não irá aparecer novamente, mas ao final, outro cabeleireiro aparece. Alê é quem corta o cabelo de Marina na própria casa desta. Alê parece um *hairstylist* saído dos bastidores de um desfile. Cabelo espetado com gel, tatuagem e jeito afetado. Mal responde quando perguntado por Marina sobre o que achara de Anísio (Figura 12). Percebe-se aqui que os dois cabeleireiros do roteiro são propositais, tanto que as duas situações se parecem. Mostram quão diferentes são os mundos de Anísio e Marina.

Também afetada é a personagem de uma bicha tresloucada – como definiu Jean-Claude Bernardet – interpretada por Sérgio Mamberti, que pega um táxi dirigido pelo bandido da luz vermelha. Enquanto a personagem fala, por um bom tempo, sobre o seu cabelo e o pudim de maracujá que irá fazer para uma festa, os locutores pregam “Eles não pertencem ao mundo, mas ao terceiro mundo” (Figura 12). Outra vez uma personagem exagerada; um tipo da Boca do Lixo; uma situação *nonsense*, reflexo do espírito do filme.



**Figura 12**

## **3.7 SÃO PAULO**

### **3.7.1 CIDADE**

A cidade de São Paulo está inscrita em cada fotograma dos dois filmes. São cinemas paulistanos por excelência. Nas duas obras, os arranha-céus e a movimentação da cidade aparecem como pano de fundo. Viadutos e carros povoam as imagens. Algumas tomadas são em plano geral, mas nunca em busca de totalidade da cidade. Ao contrário, “O Invasor” traz o

choque de classes nos encontros de suas personagens e locais e “O Bandido da Luz Vermelha” transpira a ambientação da Boca do Lixo – mesmo que nem todas as locações tenham sido feitas lá. No filme de Sganzerla, imagens do Anhangabaú, Teatro Municipal e Praça Roosevelt se confundem com as da Avenida São João e do comércio central. No filme de Beto Brant, pode-se ver das obras de engenharia uma cidade que não acaba.



**Figura 13**



**Figura 14**

### 3.7.2 CONTRASTE SOCIAL

Quando seu filme chegou às telas, Beto Brant declarou: “O Invasor é a minha maneira de ver a minha cidade, a exclusão social, a tirania do poder econômico, a brutalidade de São Paulo”<sup>43</sup>. A tirania está na concentração de riquezas dos sócios, a exclusão na condição periférica de Anísio e a brutalidade na convivência forçada destas duas realidades em um mesmo espaço urbano. Quando um membro de uma destas partes consegue cruzar a divisa dos grupos, cria-se a tensão do deslocamento e do não-pertencimento.

Anísio vai à casa de Marina e ela visita a periferia em que ele mora. A casa de Marina é um pomposo sobrado com piscina. Ivan e Giba moram em apartamentos grandes de classe média, mas que refletem a menor participação na sociedade da empresa. Já Anísio parece não ter casa, acentuando sua imagem invasora. Conhecemos seu bairro da zona pobre, os bares, o comércio e as pessoas nas ruas, mas não temos uma familiaridade com o cotidiano dele. Nos ambientes de Anísio, é a câmara o invasor, o estrangeiro (Figura 15).

“O filme se revela um preciso, cirúrgico e cruel instrumento de dissecação. Expõe, a seco, as entranhas da desordenada estrutura social brasileira”<sup>44</sup>. A tentativa de uma abordagem do contraste e violência social camuflada numa certa tranquilidade de nossa sociedade foi um dos aspectos consensuais da crítica em relação ao filme. No momento em que Marina sai de sua grande casa e visita a periferia e seus casebres, o filme escancara a desigualdade que até então era vista apenas na personagem de Anísio. Da caracterização das personagens à escolha das locações, tudo é feito para nos revelar uma verdade que sempre esteve aos olhos, mas que sempre foi exilada à margem.

---

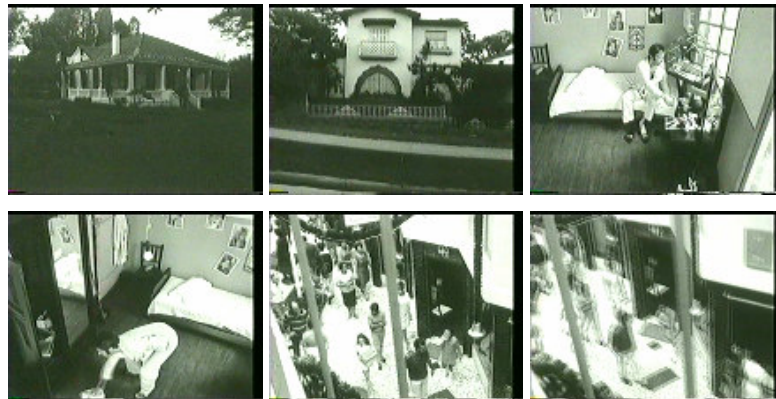
<sup>43</sup> Beto Brant em declaração para *O Estado de São Paulo*. Caderno Dois, 16/02/02, p. 04.

<sup>44</sup> ANEXO 04 – ORICCHIO, Luiz Zanin. “O Invasor dissecou o caos social brasileiro”. *O Estado de São Paulo*, 05 de abril de 2002, Caderno Dois, p. 03



**Figura 15**

Em “O Bandido da Luz Vermelha” os sobrados e casas suntuosas são as residências invadidas pelo bandido. São casas de bairros nobres e seus moradores usam trajes de dormir finos ao serem atacados. Novamente são locais que não fazem parte da vida do bandido. Nascido na favela, ele mora em uma quitinete na Boca do Lixo (Figura 16). Trata-se de uma típica habitação da região paulistana e dos próprios cineastas do Cinema Marginal. Estamos diante da realidade dos intelectuais decadentes da Boca, descrentes da revolução, para os quais só resta a boemia, a boçalidade e a alienação solitária.



**Figura 16**



### 3.7.3 DOIS CLIPES: PERIFERIA & BOCA DO LIXO

Em “O Invasor”, na metade do filme, quando Anísio resolve levar Marina para conhecer a periferia de São Paulo, aparece uma seqüência de cenas que se diferencia das demais que vínhamos acompanhando.

Marina e Anísio andam em um carro e parece que estão se distanciando da cidade. A paisagem urbana começa a se alterar, passa-se um rio e chegamos ao “morro”, como uma das personagens do local irá caracterizar a região. O bairro é pobre e a câmera, de dentro do carro, capta as imagens do cotidiano das pessoas. Algumas delas olham para a câmera – crianças, idosos, trabalhadores e andarilhos. A ficção não é o foco aqui. Ao som de o refrão do rap de Sabotage – “na zona sul cotidiano difícil / mantenha o procede (sic) quem não conte ta fudido” – segue-se um turbilhão de imagens de comércios, das fachadas, das pichações e, finalmente, da vida noturna, com o *rapper* cantando novamente. (Figura 17)

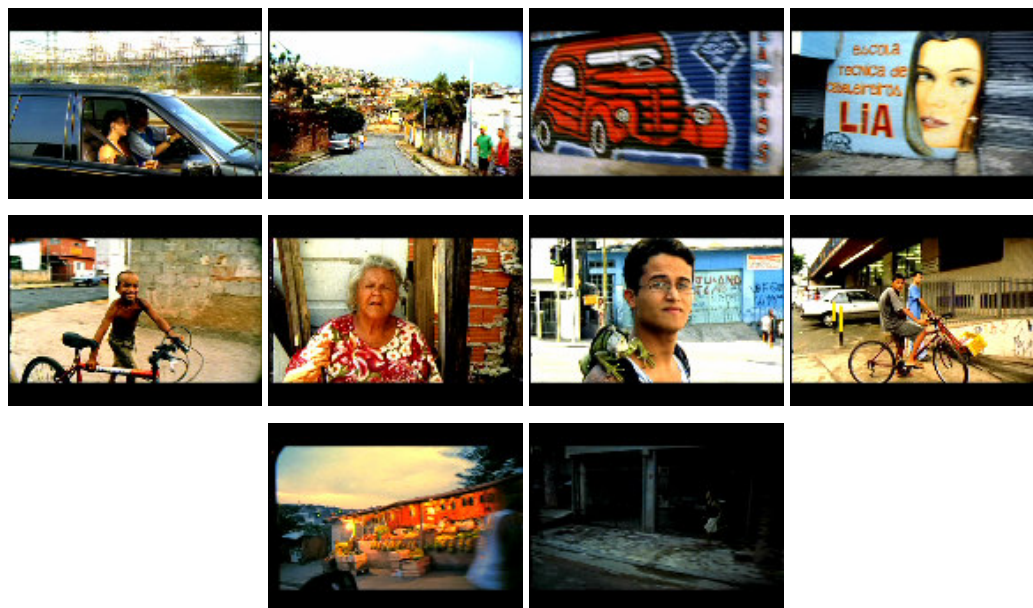
A seqüência é praticamente um clipe no meio do filme. Tanto pela montagem rápida – diferente da *mise-èn-scene* antes apresentada – quanto pelo *rap*. Parte da crítica desgostou-se da opção de Beto Brant que, segundo ela, “clipa seu longa em intermináveis raps”<sup>45</sup>. Por outro lado, outra crítica ao comparar ao filme mexicano “Amores Brutos” (2000) de Alejandro González Iñárritu, acredita que, longe do universo videoclípico da TV, “em ambos há uma recusa tenaz à estilização, à produção de imagens edulcoradas”<sup>46</sup>. A influência do *rap* é constante, como podemos ver pela participação de Sabotage no filme. A trilha é composta por, além dele, artistas como Pavilhão 9, Tolerância Zero e o próprio Paulo Miklos que

---

<sup>45</sup> ANEXO 09 – LEMOS, Renato. “Mestre do medo visceral”. *Jornal do Brasil*. 05 de abril de 2002, Caderno Programa, p. 05

<sup>46</sup> ANEXO 06 – CONTI, Mario Sergio. “Estilhaços viram um todo multifacetado”. *Folha de São Paulo*. Ilustrada, 05 de abril de 2002, p. 14.

cantam letras furiosas, diretas e niilistas. Algo que também foi alvo de críticas por transformar o texto fílmico em explicativo e explícito, quando melhor trabalhado de forma sutil.<sup>47</sup>



**Figura 17**

Um dos aspectos mais marcantes em “O Bandido da Luz Vermelha” é sua montagem que marcou a história de nosso cinema. O filme inteiro é feito de cortes ágeis e a inserção de imagens fora de contexto é constante. A narrativa é marcada pelos locutores de rádio, mas raramente o que falam é exatamente o que se passa na tela. Estamos longe de um formato clássico de narrador, assim como somos sempre traídos pela voz *off* confessional do bandido. Se em “O Invasor” o rap e as demais músicas populares refletem o conflito narrativo em suas letras, no filme de Sganzerla este papel será do rádio, também de comunicação fácil.

No clássico do Cinema Marginal, também há seqüências que parecem um clipe de imagens em uma tentativa de união de elementos em uma mesma representação. Logo no início, quando temos a primeira perseguição da polícia ao bandido, vemos as movimentações noturnas do Centro e da Boca do Lixo. Com a câmera também colocada no carro, temos

<sup>47</sup> ANEXO 01 - SMITH, Paul Julian. *Sight and Sound*. V. 12, N° 10, Out. 2002, p. 58.

imagens dos comércios, das pessoas andando nas ruas, do trânsito nos cruzamentos, da iluminação apenas por postes. As pessoas mostradas ali são captadas em seu momento real em um mini-documentário da Boca em meio a um tiroteio. (Figura 18)

O formato semelhante destas partes nos filmes se diferencia enquanto experiência de montagem. Enquanto em “O Invasor” o procedimento se revela realista e funcional para a questão da desigualdade na narrativa, em “O Bandido da Luz Vermelha” existe uma incongruência entre as imagens utilizadas e foca-se a insanidade da escolha das mesmas, assim como a rapidez de suas aparições, dentro do caráter experimental do filme.



**Figura 18**

### 3.7.4 BARES & CASAS NOTURNAS

A cena descrita anteriormente é uma das poucas em “O Bandido da Luz Vermelha” que se atenta para a vida noturna da Boca do Lixo. Temos também cenas de um *night club* de *striptease*, mas o filme de Sganzerla é, em sua maioria, diurno. Desta forma, o lazer recorrente das personagens é vagar pelas ruas, ir a bares, jogar sinuca, frequentar os cinemas

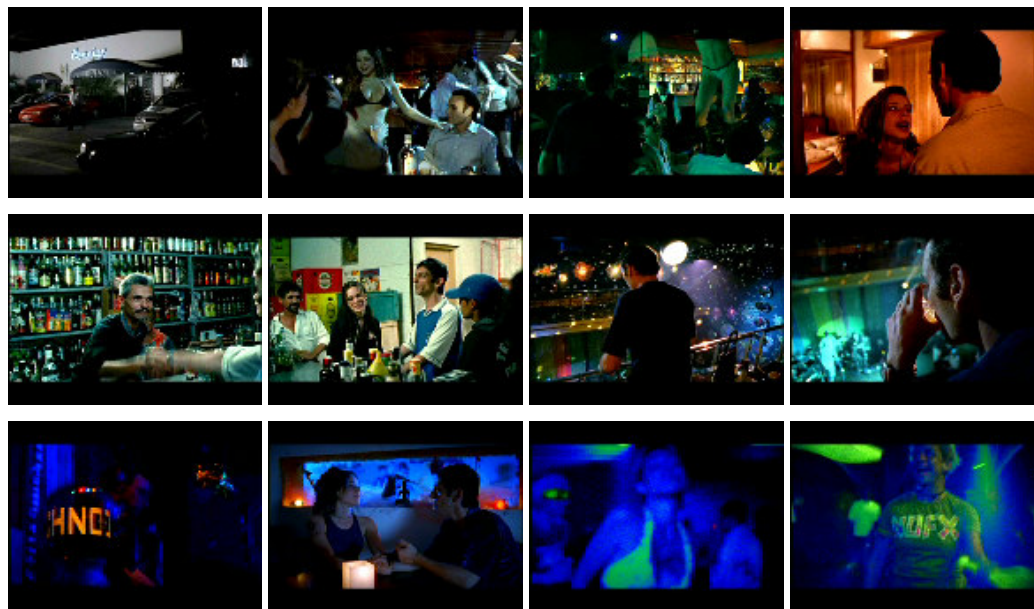
do Centro e outras atividades. O que diferencia estas ações das de uma pessoa em comum é que tudo se passa na Boca do Lixo. Neste caso, os cinemas, em grande parte, são pornográficos, a sinuca é freqüentada por ladrões, os bares são decadentes e as ruas nem sempre são amistosas. (Figura 19)



**Figura 19**

A noite, ao contrário, será recorrente na ambientação de “O Invasor”. É nela que está o prazer, a fuga, a traição e os negócios. Diferentes representações de bares e casas noturnas são apresentadas em “O Invasor”, refletindo a vontade de se montar um mosaico sobre São Paulo. Vemos a “balada” *rave* com Marina, a danceteria casual com Ivan, o bar da periferia com Anísio e a casa de programas para executivos com Giba (Figura 20). A noite no filme é tão diversificada quanto a imagem que nos vem a cabeça quando pensamos em São Paulo. Mas nada é muito agradável. Como percebeu a crítica estrangeira<sup>48</sup>, existe um “virtuosismo visual de lixo e degradação” na atmosfera noturna. Imagem que lembra a estética do lixo que marcou o Cinema do fim dos anos 1960.

<sup>48</sup> ANEXO 01 – SMITH, Paul Julian. *Sight and Sound*. V. 12, N° 10, Out. 2002, p. 58



**Figura 20**

### 3.7.5 SEXO & DROGAS

Novamente, em se tratando de imagens de drogas e cenas de sexo, “O Bandido da Luz Vermelha” também não irá trazer uma carga tão alta. Pesa-se a época em que o filme foi feito – poucos filmes marginais também possuem cenas mais fortes – e a censura vinculada ao Golpe Militar. Mesmo assim o que é apresentado era chocante para os padrões do período, o que aumentou ainda mais a repercussão do filme. O sexo é apresentado na nudez de prostitutas e nos estupros que o bandido comete, mas nunca com grande exposição. Na cena de estupro, vemos mais a violência que precede o ato do que ele próprio. Da mesma forma, o álcool é praticamente a única droga utilizada em cena, mas em muitos momentos. O personagem do bandido comumente aparece com uma garrafa de uma bebida, o delegado bebe em um botequim e até o candidato à presidência, J. B. da Silva, está em uma mesa com bebidas ao dar entrevista para a televisão. (Figura 21)



**Figura 21**

“O Invasor”, como a época em que foi feito e em que se passa a história, possui muitas cenas de sexo e uso de drogas. Além das garotas de programa oferecendo seus serviços nos *night clubs*, das quais uma satisfaz Ivan, Cláudia (Malu Mader) tem uma cena forte com Ivan (Marco Ricca), Marina não titubeia em fazer sexo com Anísio no carro e depois de uma festa, a três, com ele e com uma conhecida. A crítica brasileira não se atentou tanto para tais imagens, mais chocada com a forma como o filme expõe a violência social. Na recepção internacional, no entanto, o choque em relação ao sexo representado foi maior, tendo sido anotado que “as mulheres são reduzidas a objetos sexuais”<sup>49</sup> e as “cenas de amor com a adolescente Marina incomodam de tão reais”<sup>50</sup>. (Figura 22)

Da mesma forma, se no filme de Sganzerla o álcool era a droga mais freqüente em cena, no filme de Brant a “viagem” passa também por narcóticos. A bebida está em várias cenas, todas noturnas, inserida em uma libertação social da fala, do medo e dos desejos. Ivan, Cláudia, Marina, Giba, Anísio, todos bebem. Até Cecília (Chris Couto), mulher de Ivan, possui uma cena em que passa mal no banheiro de seu apartamento, depois de chegar bêbada de uma festa. Mas é na relação de Marina e Anísio que o uso de drogas é mais presente. Eles

<sup>49</sup> ANEXO 03 – *Positif*. N° 501, nov. 2002 Berlim, p. 49. (autor não especificado)

<sup>50</sup> ANEXO 01 – SMITH, Paul Julian. *Sight and Sound*. V. 12, N° 10, Out. 2002, p. 58.

cheiram cocaína antes do ato sexual no carro e utilizam *ecstasy* durante uma festa de música eletrônica. Nada é justificado ou julgado, como se a representação fosse um sinal dos tempos.



**Figura 22**

### 3.8 CÂMERA TRANSGRESSORA

A presença da mão do diretor de cinema é o fator que guia nossa análise até o momento. A forma como a realidade e as personagens são representadas se deve ao posicionamento de um cineasta ansioso pela recepção de todos estes elementos. O que está na tela é sua visão e ela precisa ser fidedigna às concepções originais do projeto. Desta forma, a escolha dos recursos para se chegar a este efeito final perpassa um trabalho de equipe cuja figura do diretor passa à de mentor.

Do que foi analisado, pode-se desprender algumas percepções quanto aos cinemas pesquisados. A câmera-na-mão em “O Invasor” reflete a urgência da trama e a proximidade da mise-èn-scene que Beto Brant almejava; o processo radical de montagem em “O Bandido

da Luz Vermelha” resulta no experimentalismo somado às referências clássicas que Rogério Sganzerla se utilizava.

Parte desta estética é resultante das condições da produção e parte de uma necessidade em se criar um cinema não-hegemônico. O filme de Brant foi resultado de um projeto inserido na lei de incentivo para filmes de baixo orçamento. Da parte que vinha do Estado, o filme não poderia ultrapassar um milhão de reais que caracterizava este tipo de produção. Para a contenção de gastos foram utilizadas apenas locações e não estúdios e filme Super 16 mm. Eram proibidas cenas que despendessem muito em equipamento (grua) ou película. No formato campo e contracampo, por exemplo, repete-se muito a tomada na realização e erra-se facilmente em continuidade, tanto que ele é utilizado apenas duas vezes no filme (Figura 23).

Estas limitações acabaram por demarcar uma possibilidade estética que foi resolvida concomitantemente pelo anseio do cineasta em utilizar a câmera-na-mão e o plano-sequência. Da mesma forma, a ampliação do Super 16 mm para 35 mm via processo digital facilitou o trabalho de ajuste da fotografia nas cenas do filme. Tal procedimento é evidente tanto na coloração quanto na granulação das imagens finais. Ocorre um contraste da luz estourada nas cenas diurnas e pálida nas do escritório, assim como à noite na viagem colorida da rave de Marina e no desespero esverdeado e palpável de Ivan pelas ruas abandonadas da cidade (Figura 23). São imagens que despertam o espectador para uma nova sensação estética, ao mesmo tempo em que servem para intensificar os fatos que ocorrem na narrativa.

A estética do lixo transfigurada para o filme de Brant é digital e dominada pela idéia de degradação social. Tanto que o próprio diretor de fotografia, Toca Seabra, chegou a afirmar que “a periferia, mesmo aparecendo somente em 20% das sequências, marca o universo burguês como sua própria sombra. Na realidade, o submundo faz parte do apartheid social da classe dominante”<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Toca Seabra em entrevista para a Revista de Cinema  
<[http://www2.uol.com.br/revistadecinema/fechado/capa/edicao24/capa\\_01.html](http://www2.uol.com.br/revistadecinema/fechado/capa/edicao24/capa_01.html)>





**Figura 23**

“O Bandido da Luz Vermelha” de Sganzerla é a estética do lixo original, saída da ruas da Boca, para sua representação na tela e reflexão dos recursos de seu cinema. Munido de esquema de produção independente, o clássico da marginália usa e abusa da linguagem cinematográfica tradicional e de vanguarda, ao mesmo tempo: variedades de planos, câmara-na-mão, plongée e contra-plongée, plano-sequência, giros, câmara alta, entre vários outros. Mas o faz de modo particular, adequando-se às suas condições periféricas (Figura 24). São várias as referências a filmes de Godard, Glauber Rocha, Welles.

A fotografia do filme é descuidada e boa parte de seus planos não é perfeita, mas dentro do lema de Rogério Sganzerla para o cinema da Boca do Lixo: “queremos fazer os piores filmes do mundo”. A inovação do cinema de Sganzerla está neste limiar entre a qualidade e o defeito, na montagem insana de cenas perfeitamente incongruentes.



**Figura 24**

### 3.8.1 ATORES

A liberdade dos atores na atuação dos filmes leva as obras para um realismo diferente. Não é somente o realismo naturalista em que as personagens soam como pessoas comuns e os atores buscam uma naturalidade. Porém não é também apenas o realismo revelador a lá Brecht que desmascara a representação ao demarcar atuações não-naturais que nos dizem que estamos diante de atores e não de personagens reais (o real da materialidade do ator).

O realismo em “O Invasor” está bem definido pelo uso da câmera-na-mão e plano-sequência em que os atores precisam seguir atuando e improvisando com a câmera ligada, com grandes intervalos de tempo entre os cortes e a proximidade do dispositivo. Neste sentido, a câmera capta o momento cinematográfico da *mise-en-scène* e do tempo da tomada. Mas os atores soam realistas nos dois sentidos anteriormente descritos: aos serem materializados em suas pausas, respiração e improvisos (reveladores) e ao serem extremamente reais enquanto personagens (naturalista).

A presença de Paulo Miklos no papel do invasor soa como transgressora nesta representação, ao trazer várias informações extrafilme para a personagem dele. Estamos diante de um *rock star* e não-ator que muda seu modo de falar para a criação de uma personagem marginal. A participação de Sabotage em cena aparenta uma brincadeira de filmagem, assim como com a platéia, que revela toda a realização por trás do filme, à medida que o *rapper* participou tanto da trilha-sonora como da re-elaboração dos diálogos no *set* de filmagem. Sabotage olha para a câmera em alguns momentos e tal ação não foi cortada em uma decisão corajosa de Brant (Figura 25). Ao ser interrompido enquanto cantava o *rap*, Sabotage afirma que “o homem ta desgostoso da vida e não curte rap”. É a palavra final do

artista que transformou o filme. Tal aparição foi demarcada por uma crítica como “ao mesmo tempo engraçada e atemorizante”, mas seguida de que “Brant é um realista puro”<sup>52</sup>.

Outra cena ícone desta quebra da representação clássica é quando Anísio, ao se arrumar para sair com Marina, arruma a camisa olhando para o espelho e diz: “atitude mano, pau no cu, filho da puta / clac, clac, bum / respeito é pra quem tem”. Finaliza o gesto apontando a mão de forma ameaçadora para a câmera, encarando-a (a nós). (Figura 25)



**Figura 25**

Tal imagem nos vem a mente quando assistimos a “O Bandido da Luz Vermelha” e o bandido se barbeia no espelho. Ele passa a espuma no seu rosto, começa a se barbear e depois espalha creme de barbear pelo espelho, como se não quisesse ver sua identidade, seu rosto. Mais ao fim, quando está dentro do bando do Mão Negra, o bandido olha para a câmera e, fitando o espectador, diz: “Vocês dizem que têm medo de mim. Tô falando com vocês, ladrões de todo o Brasil. Mas tenho medo, sim, do primeiro cara que vier me apontar um revólver e me apagar”. (Figura 26)

Estes momentos, de Anísio e do bandido, aparecem próximos ao fim do filme porque refletem claramente a conclusão de um projeto de cinema e da construção das personagens:

<sup>52</sup> ANEXO 06 – CONTI, Mario Sergio. “Estilhaços viram um todo multifacetado”. *Folha de São Paulo*. Ilustrada, 05 de abril de 2002, p. 14

Anísio como um invasor que não teme a nada e que irá conquistar tudo, consagrando a corrupção no final niilista e o bandido no início de seu desespero que irá levá-lo ao suicídio.

Para Rogério Sganzerla escreveu no início deste século que “o verdadeiro cineasta, sobretudo hoje, não é perfeito diretor de elenco: não busca interpretações exatas, mas o dinamismo físico entre os intérpretes, objetos e objeto-núcleo, a câmera cínica” (SGANZERLA, 2001: 58).

Outras cenas que demonstram esta câmera cínica são a da apresentação de Janete Jane que olha para a câmera mascando chiclete, em cena descrita anteriormente, e a presença da claquete que antecipa a realização de uma filmagem e dos diretores Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach dentro de uma sala de cinema em que o bandido se encontra. (Figura 26)



**Figura 26**

### 3.8.2 ANALOGIAS

Um aspecto que diferencia “O Invasor” de “O Bandido da Luz Vermelha” enquanto projetos de cinema é a natureza das analogias que são apresentadas nos filmes. Enquanto no filme da Retomada a analogia servirá para a elucidação da narrativa, na obra marginal ela confundirá não somente o nosso entendimento em relação à personagem do bandido, como a de Sganzerla enquanto cineasta. A analogia é trabalhada, neste caso, nas situações e

informações desprendidas do filme que nos levam a concluir pensamentos quanto à história e à criação autoral que não nos são dados diretamente.

O filme de Brant é direto, sem rodeios, e não há espaço para muitas dúvidas. Seu cinema não faz referências a outros filmes ou diretores, diferente de “O Bandido”, e tudo gira em torno da caracterização deste mundo assolado pela violência social. A cena que melhor demonstra esta estrutura fílmica é uma analogia à história dos três porquinhos.

Giba conta a história dos três porquinhos para sua filha e esposa. De modo análogo, enquanto Giba caracteriza cada porquinho do conto, o filme/diretor nos apresenta cenas de acontecimentos paralelos com as personagens de Estevão – o sócio que será morto – e Ivan. Em montagem paralela, temos para o porquinho preguiçoso, que construiu a casa de palha, e só gostava de brincar, a imagem de Estevão jogando futebol com os amigos; para o segundo, o porquinho do meio, que não ganha descrição, a imagem de Ivan andando sozinho numa danceteria cheia; e para o terceiro, o mais esperto e inteligente, o corte da cena para o final do conto com Giba contando que o terceiro colocou fogo na lareira e queimou o lobo.

Fica clara a tentativa de identificar os três porquinhos com os três sócios. Porém esta informação poderia ser dada apenas com Giba encenando o conto infantil, sem as imagens paralelas. A analogia aqui é criada diretamente pelo diretor à medida que as imagens são postas paralelamente com esta função.



**Figura 27**

“O Bandido da Luz Vermelha”, por outro lado, trabalha em cima da não-identidade do bandido. Todas as informações que nos são passadas sobre ele servem como analogias de estereótipos da sociedade brasileira. Refletimos sobre o que é dito, buscamos o que foi dito anteriormente e nunca conseguimos chegar a uma verdade sobre o Luz Vermelha. E neste movimento, criamos uma reflexão sobre a criação cinematográfica do diretor, assim como da realidade retratada/forjada. Segundo Sganzerla, “o filme não tem mensagem, apenas esta: o Terceiro Mundo vai explodir. Filmo como quero, livremente”<sup>53</sup>.

Filmar livremente para o diretor é poder buscar referências em outros cinemas, inspirando-se neles ou parodiando-os. Rogério Sganzerla lançou na época de “O Bandido da Luz Vermelha” um manifesto da estética do mau gosto em que misturava vários cineastas de sua predileção.

Em meio à sua construção antropofágica, temos um cangaceiro perdido em meio à boca do lixo e a música “Asa Branca” que remetem ao cinema de Glauber Rocha, assim como a imagem de São Jorge presente também em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964). O suicídio final do bandido ao se electrocutar lembra “O Demônio das Onze Horas” (1965) de Jean-Luc Godard. A imagem de São Jorge sendo queimada nas imagens finais, como o trenó *Rosebud* de “Cidadão Kane” (1941) de Orson Welles, entre tantas outras (Figura 28). Se em “O Invasor” o resultado é direto, no “Bandido” a imagem dá voltas na cabeça do espectador e nem sempre chega a um fim.



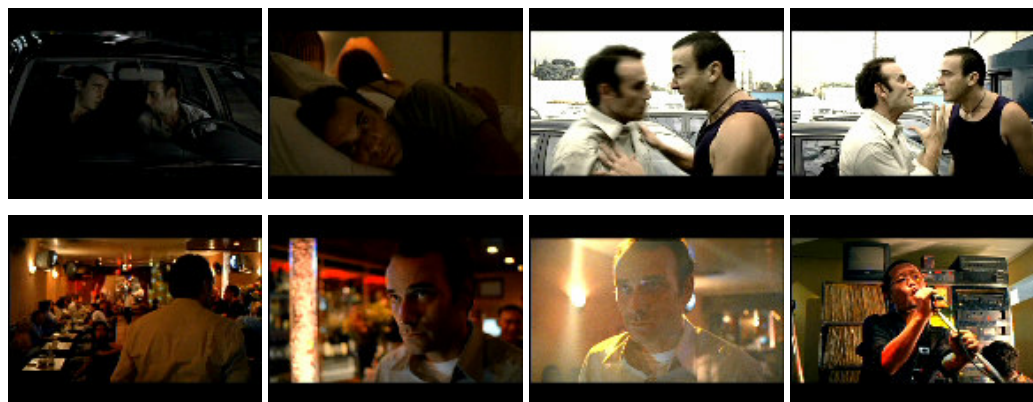
**Figura 28**

<sup>53</sup> ANEXO 15 – FASSONI, Orlandi Lopes. “‘Luz Vermelha’: um filme de reflexões, sexo e tiroteios”. Folha de São Paulo. 28 de maio de 1968.

### 3.9 BANDIDOS II – IVAN & LUZ VERMELHA

Até este momento, a análise se atentava para a narrativa a partir de Anísio e do Luz Vermelha. A trajetória do bandido, porém, irá se aproximar agora da personagem de Marco Ricca no decorrer do filme. Ivan também transgride a lei ao mandar matar seu sócio, mas a crise de consciência que o assola é que define o tom da narrativa. A crítica em geral destacou Anísio (Paulo Miklos) no filme, mas é Ivan quem guia a história e a visão do espectador. Poucos notaram que é “através de seu desespero e das imagens que representam seu pensamento é que construímos a percepção da realidade e dos fatos abordados”<sup>54</sup>.

Ivan sofre devido ao dilema entre a ambição e a ética desde o início do filme. Porém esta relação é crescente a ponto de criar um descontrole emocional que o leva ao desespero. Ivan começa a perceber que está envolvido em uma realidade mais suja do que imaginava quando, de início, descobre que Giba é “dono de um puteiro”. Com o sumiço de Estevão e Silvana, fica se perguntando se o assassino matou a mulher do sócio também. Não consegue dormir. Após a morte do casal e o aparecimento de Anísio, briga com Giba na frente de todos, demonstrando estar fora de controle. Pensa que o sócio esteja tentando eliminá-lo também. Resolve então comprar uma arma. (Figura 29)



**Figura 29**

<sup>54</sup> ANEXO 08 – COUTO, José Geraldo. “Moral do filme está no modo de narrar”. Ilustrada, 30 de abril de 2002, p. 03.

A cena da negociação é dada em um botequim com cara de “inferninho” em que um japonês canta os versos contundentes da música “Orgia” de Paulo Miklos que dialogam com o filme.

“Orgia” – Paulo Miklos

Não tenho nome

Eu tenho sede

Alimenta a tua fantasia

Eu tenho fome

Eu tenho em mente

Uma grande orgia

Tudo o que eu mais quero

Você não tem

O que você tem

É só do que eu preciso

Tudo o que você sempre quis

Eu não sou

Do que você precisa

É só o que eu sou

Não tenho rosto

Nada do que possa

Se lembrar depois

Só o gosto

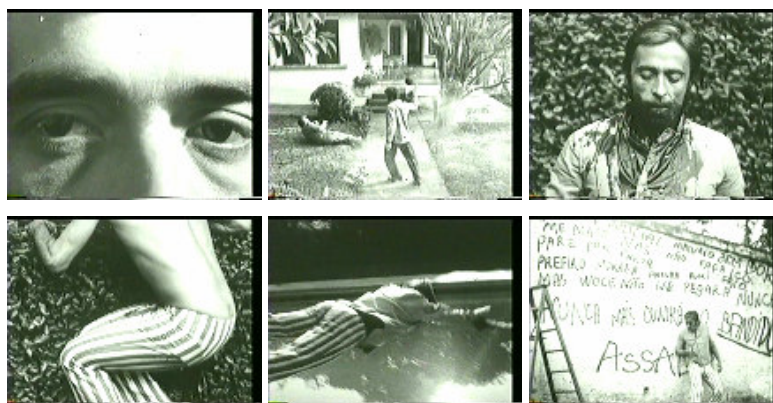
Por essas cenas

Que fazem você vibrar



O bandido de Paulo Villaça também marca uma trajetória de conflito durante o filme. Da sua indagação mais recorrente “Quem sou eu?” à justificativa de seus atos “A gente avacalha. Avacalha e se esculhamba”, nota-se uma crise de identidade juntamente a um deslocamento no mundo. Sua personagem é suicida e tenta se matar várias vezes no filme. Ele se joga no mar, bebe tinta e joga veneno em si mesmo. (Figura 30)

A crise na qual se debate o bandido é pulverizada na tela. Já começamos com suas indagações, mas a materialização das mesmas não se dá nos atos da personagem logo de cara. Primeiramente, o transgressor é boçal e irônico, e continuará sendo por grande parte do filme. Mas começamos a perceber que o próprio ato de transgredir não serve mais como razão para o bandido continuar vivendo. Em meio ao Estado de Sítio que domina o país e a impossibilidade de melhorias, sua personagem se afunda em uma perspectiva cada vez mais niilista. As ações de Janete Jane irão apenas agravar seu estado, como veremos.



**Figura 30**

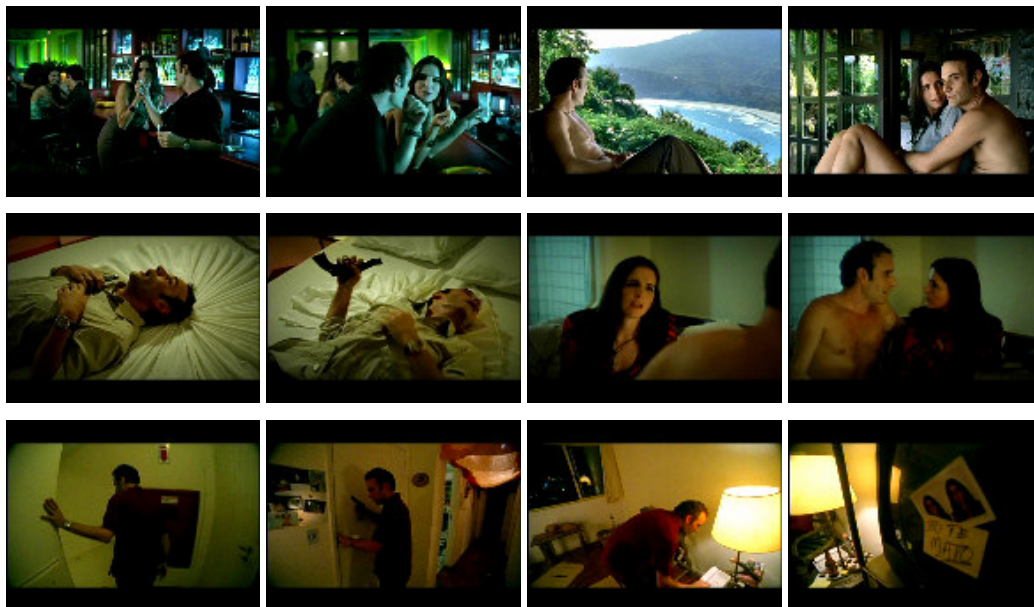
### **3.10 MULHERES II – CLÁUDIA & JANETE JANE**

Anteriormente foi traçado um paralelo entre as personagens de Marina e Janete Jane como figuras femininas que completam os bandidos dos filmes. Como a análise se volta para Ivan em um segundo momento, cresce a personagem Cláudia, mulher que Ivan conhece em uma danceteria e com a qual começa a ter um caso.

O momento mais íntimo do casal se dá em uma casa de praia (idílio romântico) quando ambos conversam sobre coisas simples da vida. Curiosamente, também é na praia que se dá o encontro mais romântico do casal de “O Bandido da Luz Vermelha”. (Figuras 31 e 32)

Logo quando suspeita da possibilidade de Giba estar tramando sua morte, Ivan compra um revólver para se defender e chama Cláudia para fugir de São Paulo. Ivan vê em Cláudia a possibilidade de redenção, fuga dos problemas e de uma nova vida feliz.

Em outro momento, com medo do que pode vir a acontecer com ele, Ivan vai atrás de Cláudia e não a encontra em casa. Desesperado, arromba a porta do apartamento dela, e fica a esperá-la. Ao escutar as mensagens da secretária eletrônica, descobre que Cláudia é uma mulher contratada por Giba para seguir os seus passos. Ivan deixa um bilhete colado na televisão dizendo que irá matá-la e foge ensandecido. Tem-se o início da derrocada de Ivan.



**Figura 31**

Paralelamente, Janete Jane em “O Bandido da Luz Vermelha”, antes a alma-gêmea do bandido, acaba se revelando sua ruína. Diz que está grávida do Luz Vermelha e pede dinheiro para tirar o filho. Mas logo embaixo do apartamento do bandido, passa o dinheiro para um comparsa, parecido com um cafetão, mas não confirmado na trama. O bandido assiste a tudo

pela sua janela. Quando ela volta ao recinto do Luz, este briga com ela e larga-a sozinha em seu apartamento. Janete Jane começa a rasgar as roupas de seu armário e resolve pegar a chave de seu carro. Temos aqui o divisor da trama, quando Janete Jane abre o porta-malas do carro dele e descobre a verdadeira identidade do Bandido nas suas malas marcadas com a inscrição maiúscula do pronome eu: Jorginho, como chamado pelos locutores e suas várias identidades falsas. Para piorar a situação Janete Jane se alia a J. B. da Silva e revela a identidade do bandido para a polícia e imprensa. (Figura 32)

Os dois acontecimentos do filme marcam o encaminhamento para um final niilista e sem redenção. As únicas personagens que nos deixavam crer em uma mudança ou um final positivo, nos revelam a verdade por trás das aparências e que nada pode ser feito.



Figura 32

### 3.11 DESESPERO & SUICÍDIO

O final de “O Invasor” apresenta-se em um turbilhão de cores e sensações. Acompanhadas de um fundo musical pesado e gritado, vemos as imagens de Ivan correndo desesperadamente com seu carro por uma São Paulo de noite suja. Ivan bate seu carro em outro, aponta a arma para os caras do veículo batido e vaga a pé por uma rua deserta, tendo apenas a arma em suas mãos. Ivan não tem mais em quem confiar ou algo para crer. Confessa o crime e diz estar sendo ameaçado de morte para um delegado que o leva ao encontro de Giba e Anísio na casa de Marina. A polícia, última possibilidade de resolução, se mostra também corrupta e Ivan está entregue nas mãos daqueles que ele acreditava seriam presos. Na última tomada, temos o cachorro que Anísio deu para Marina deitado no quarto e a mesma dormindo em sua cama. A inocência da trama se mostra novamente alienada aos fatos que correm lá fora. Como dito por crítica da época do filme, o fim de Marina “sugere um Brasil suicida e sem solução”<sup>55</sup>.

“O Bandido da Luz Vermelha” termina com Jorginho anunciando “minha última bomba”, referência às malas-bombas. O bandido se infiltra no bando do Mão Negra para se vingar de Janete Jane. Ele a mata, assim como o faz com J. B. da Silva e comemora sua morte soltando fogos em praça pública. Não se atemoriza com a guarda nacional que toma conta das ruas em Estado de Sítio, como anunciado pela dupla de rádio. É o caos. O terrorismo chega ao Brasil e discos-voadores atacam o país em clara alusão ao clássico episódio de Orson Welles narrando/forjando “Guerra dos Mundos” pelo rádio.

O Luz Vermelha está na Boca do Lixo. Em um cinema, assiste a um duelo de espadachins. Na saída do cinema os cartazes apresentam os filmes “Só contra todos” e “O

---

<sup>55</sup> ANEXO 05 – MERTEN, Luiz Carlos. “Ninguém presta e o espectador fica meio perdido”. O Estado de São Paulo, 05 de abril de 2002, caderno dois, p. 03.

Signo da Morte”, que prenunciam sua derrota. Nas bancas, os jornais exibem seu retrato falado.

O bandido está novamente na favela. Com um chapéu, toca e canta uma toada melancólica em um violão. É chegado seu fim. Inserção da imagem do bandido jogando num rio as coisas que guarda em sua mala com a inscrição da palavra EU. Ele está consciente que era chegada a sua hora. Ocorre a perseguição do delegado ao bandido e a morte de ambos, como narrado anteriormente.

Uma festa acontece na favela. Os discos-voadores continuam a atacar o país e o terror se espalha. A imagem de São Jorge se queima a nossa frente. As imagens são contraditórias e o tom de brincadeira impera. Sincretismo e alegoria se confundem com a paródia. Todas as referências que passaram no filme em uma mesma situação derradeira. Nada é afirmado; apenas que “O Terceiro Mundo vai explodir” como grita o rádio

O final do invasor é aberto no encontro das três personagens; o do bandido, fechado no suicídio. Nada é resolvido. Não sabemos o que irá acontecer com Ivan e Anísio, assim como a questão da corrupção que tanto revolta o espectador. No filme de Sganzerla, a morte de Jorginho é certa, mas e o restante? O Estado de Sítio, a corrupção, o terrorismo, a invasão extraterrestre e nossa condição de favelados e terceiro-mundistas? Nada é respondido; apenas que o bandido, síntese do brasileiro e da Boca do Lixo, não teve final feliz, o que dificulta ainda mais vislumbrar uma resposta redentora para qualquer uma das perguntas.

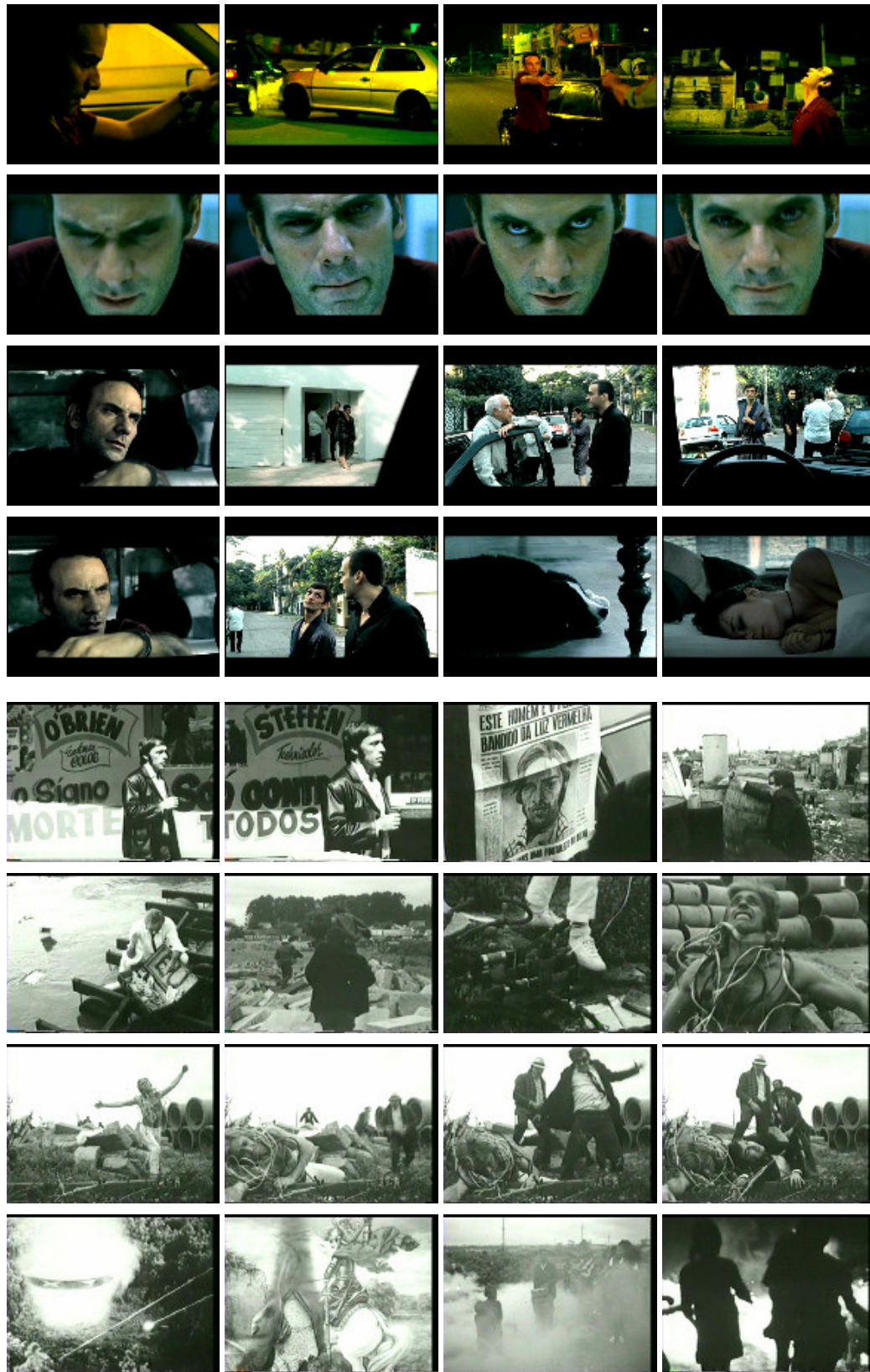


Figura 33

#### 4 CONCLUSÃO: CINEMA BANDIDO, CINEMA INVASOR

O cinema de Rogério Sganzerla é um cinema brasileiro transgressor por excelência. Poucas vezes os princípios de uma sétima arte convencional feita no Brasil foram tão transgredidos quanto pelo projeto cinematográfico do diretor Sganzerla. Em cinco décadas de filmes esporádicos, nota-se um autor com um pensamento cinematográfico definido e inabalável. Seus filmes são gritantes assim como seus textos sobre cinema soam como manifestos. Do Cinema Marginal nos anos 1960 e 1970 aos seus filmes sobre a visita de Orson Welles ao Brasil, sua produção é tão elogiada quanto criticada. Seu cinema parece mesmo negar o meio-termo.

Quando todos pensavam Sganzerla como um cineasta obscurecido pelo tempo, surge sua coletânea “Por um cinema sem limite” (2001). Nela percebe-se que o jovem diretor da Boca do Lixo ainda existe nas palavras do agora autor consagrado. E mais, seus últimos filmes “Tudo é Brasil” (1998) e “O Signo do Caos” (2003), ao contrário do que muitos falam, estão longe da insanidade, mas completamente inseridos dentro de seu projeto cinematográfico único.

A impossibilidade do cineasta do filme mais aclamado de todos os tempos – Orson Welles e “Cidadão Kane” (1941) – em filmar no Brasil é razão não apenas para refletir a própria trajetória de Sganzerla, mas também do nosso cinema. O crítico Inácio Araújo em inspirado artigo publicado na Folha de São Paulo sobre “O Signo do Caos”, à época da morte de Rogério Sganzerla decorrente de câncer cerebral, explicita bem a carga que carrega não apenas o filme de Welles, mas a obra de Sganzerla,<sup>56</sup>:

---

<sup>56</sup> Inácio Araujo para a Folha de São Paulo  
<<http://www1.folha.uol.com.br/foalha/ilustrada/ult90u40365.shtml>>. Acesso em 20/05/2005

“Este último (filme), obsessivo, repetitivo, debate-se com a impossibilidade de mostrar --resultante da frustração de Orson Welles. Como se ‘*That’s All True*’, o filme brasileiro de Welles, nunca concluído, fosse o signo de nossos fracassos, e das políticas cinematográficas criadas para alimentar mediocridades, negócios cinematográficos -- mas não cinema”

O signo do caos é também “O Signo da Morte” filme exibido no cinema da Boca do Lixo em “O Bandido da Luz Vermelha”, quando o bandido tem sua identidade revelada pelos jornais e que o leva ao suicídio.

Em “Por um cinema sem limite”, Sganzerla define “a câmera-cínica é a câmera que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele; olha-o indiferentemente, olha-o apenas” (SGANZERLA, 2001: 37). Este formato se aplica para seu filme “O Signo do Caos” e suas últimas produções. Dificilmente, ao se assistir ao filme, o espectador se envolve com o que é narrado a ponto de compreender o material por completo. Se em “O Bandido da Luz Vermelha” o entendimento já era dificultado em meio à confusão radiofônica e da consciência do Luz, em “O Signo do Caos” abstraímos aqueles corpos em roupas de época, perdidos no tempo e na orla do mar em que Welles se fincou por aqui, absorvendo suas falas que transparecem o pensamento de Sganzerla. Mas a câmera-cínica está lá: em 1968 e em 2003.

Câmera-cínica oposta a uma câmera-clínica. “Na civilização da imagem, solicitados somos pelo visual: a poesia concreta, a tipografia, a publicidade e estória em quadrinhos que apresenta cada vez mais a exigência da rapidez, exposição direta e imediata” (SGANZERLA, 2001:50) são aspectos que influenciam e definem a câmera-clínica que domina a representação contemporânea. Rogério Sganzerla se mostra um pensador em constante



reflexão sobre a estética e suas diferentes padronizações. Pensa o cinema de hoje com o saber de alguém que viveu e fez o ontem.

Suas obras, por outro lado, seguem essa busca experimental pela transgressão da câmera cínica que explica claramente o afastamento de outros marginais nos anos 1970 de sua pessoa. Do choque de "O Bandido da Luz Vermelha" (1968) e do sucesso de "A Mulher de Todos" (1969) para o experimentalismo de "Sem Essa, Aranha" (1970), todo filmado em poucos planos-sequência, "Copacabana Mon Amour" (1970) e "O Abismo" (1977). Poucos o compreenderam. Do exílio à sua volta para a intensa pesquisa sobre Welles que já o influenciara em seu primeiro filme; o fim e o princípio juntos.

As declarações, os ensaios para jornais e os textos publicados em livro são a prova de um cineasta consciente de sua obra e de sua vontade, tal como Glauber Rocha e Julio Bressane. O cinema dos anos 1960 destes autores é um cinema bandido. Cinema que não se adequou a um formato convencional e que transpareceu esta escolha em um projeto que repercutiu entre a crítica e o público. Cinema Marginal e Cinema Novo, neste sentido, se confundem em uma verbalização de seus anseios.

Naquela época, também havia um cinema brasileiro convencional inspirado em um modelo vindo de fora. A luta entre nacionalistas e universalistas corria pelo controle da produção do cinema. Cinemanovistas discutiam com defensores do "udigrudi", apesar de estarem em um mesmo barco, à margem dos exibidores e do público, de um modo geral. Mas não havia o medo de se mostrar; ao contrário, queriam ser vistos pelo que eram e falavam. Sabiam o que queriam. Vestiam-se de bandidos que queriam roubar um cinema cujo dono era o gosto do público e o Estado. Definiam uma marca autoral em seus filmes. O cinema bandido foi este cinema alternativo e transgressor autodeclarado nos anos 1960, cujo representante maior foi Sganzerla e seu Bandido.

Por outro lado, o cinema de Beto Brant é um dos mais observados pela crítica nacional atual. Juntamente com Eduardo Coutinho nos documentários, o diretor imprimiu uma continuidade de filmes dentro do Cinema da Retomada que o levaram ao centro das atenções de nossa ficção cinematográfica. Principalmente depois dos trabalhos estrangeiros de Fernando Meirelles e Walter Salles, que dividiam os louros de filmes elogiados pela crítica, Brant foi colocado no papel de um dos principais representante desta nova geração. *Outsider* por excelência, o cineasta nunca assumiu tal imagem, mas poderia ter se seguido com a fama de seu primeiro filme “Os Matadores” (1997), criando filmes calcados apenas em um roteiro bem estruturado e imagens modernas. Suas produções seguintes provam o contrário e sua cinematografia parece em constante modificação, trazendo novas perspectivas de análise, em com uma inquietude característica de sua obra, vide seu último trabalho “Crime Delicado” (2005).

Beto Brant é tão valorizado dentro da Retomada como um possível novo autor exatamente por ser um dos únicos a ter uma produção contínua de filmes que possam ser postos juntos e analisados. Existiram também filmes alternativos relevantes deste período como “Um Céu de Estrelas” (1996) de Tata Amaral, “Baile Perfumado” (1997) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, “Madame Satã” (2002) de Karim Ainouz, “Amarelo Manga” (2002) de Cláudio Assis e “Cinema, Aspirinas e Urubus” (2005) de Marcelo Gomes, entre outros<sup>57</sup>. Ao contrário de Brant, estes novos diretores lançaram, em sua maioria, no máximo um segundo longa-metragem, tendo algumas vezes obtido resultados irregulares tal como Tata Amaral e “Através da Janela” (2000).

Os filmes de Beto Brant tratam da violência: a evolução de uma violência física (“Os Matadores” e “Ação entre Amigos”) para uma violência psicológica (“O Invasor” e “Crime Delicado”); de um cinema ainda influenciado pelo início dos anos 1990 e pelos filmes

---

<sup>57</sup> Por se tratar de diretores com cinematografias iniciadas antes da Retomada, deixo de fora Julio Bressane, Carlos Reichenbach, Sérgio Bianchi, Ana Carolina, Ruy Guerra, Djalma Limonji e outros.

independentes americanos, como os de Quentin Tarantino, para filmes que buscam uma reflexão sobre o cinema e o Brasil. “O Invasor” representa o ponto alto de sua cinematografia por conseguir a melhor simbiose entre esta procura por uma nova estética e uma necessidade de falar de problemas inquietantes.

“Crime Delicado”, longe da violência clássica de armas e personagens transgressores, talvez seja seu filme mais pessoal e difícil, ao tratar dos limites da criação artística através de seus personagens e registros experimentais dentro do filme. Mas, ao mesmo tempo, se distancia de uma unidade de composição que o torne tão revelador e relevante como “O Invasor”. Tem-se a impressão que “Crime Delicado” é um filme de Beto Brant feito para ele mesmo, em uma escrita elucidativa de sua relação com o cinema e a recepção. As imagens são belas, os personagens fortes e as pequenas histórias marcantes, porém sem o efeito de justaposição que transforme as partes em um todo inesquecível. É um filme em que a todo momento buscamos a referência e não encontramos.

“O Invasor”, como analisado anteriormente, possui vários aspectos consideráveis, assim como outros discutíveis, tal como alguns críticos anotaram em seu lançamento. Mas a experiência deste filme para o Cinema da Retomada é imprescindível em uma análise do que se pode dizer de cinema transgressor no Brasil. Para além de seu roteiro e cenas, o filme causa um estranhamento e uma perturbação estética que ficam retidos na memória do espectador. Isto se deve, em grande parte, ao uso constante e inovador de câmera-na-mão e da impossibilidade de um futuro melhor para o que é representado.

Temos os personagens transgressores de “Os Matadores”, a narrativa pulverizada de “Ação entre Amigos” e a decadência estética de “Crime Delicado”. Temos ainda a vontade de se fazer cinema transgressor no Brasil, mesmo com a falta de recursos, assim como em “Madame Satã” e “Amarelo Manga”, filmes do marcante ano de 2002.

O cinema invasor é exatamente este que, dentro da Retomada, tenta transgredir as regras do cinema convencional, mas sem ainda definir uma experiência estética própria. São cineastas que ainda necessitam do auxílio do Estado para suas realizações. Produções que lidam com as regras da distribuição e da exibição. Obras e roteiros que, anteriormente, precisam ser classificados para um público, mesmo que não busquem o mesmo. Trata-se de um cinema transgressor, mas sem a radicalidade de outrora. Estética que invade o convencionalismo, sem quebrar com ele ou aderi-lo; apenas usando-o. Filmes que invadem as salas de exibição com pouquíssimas cópias e que não conseguem se localizar ante ao público e aos demais filmes. Trata-se de um cinema alternativo sem propor uma alternativa autoral de cinema; cinema que não se afirma como bandido. Sabíamos o que era o cinema de Sganzerla à época de “O Bandido da Luz Vermelha”, mas o que é o cinema de Beto Brant e “O Invasor”?

Esta isenção do cineasta/autor em relação a uma proposta de obra e ao pensar o cinema nacional atual reflete a condição de invasor ao qual este cinema se aprisiona por ordens próprias e do mercado. Lidamos aqui com a transgressão cinematográfica transmutada para a nova realidade cultural em que ela é diluída pela banalização. Ao mesmo tempo em que ela surge sem a vocação ou vinculação de outrora – o autorismo. É tempo de repensar o cinema de autor e a transgressão sem os preconceitos e reducionismos vinculados à epocabilidade de seus termos. Porque nosso cinema necessita da transgressão enquanto experiência estética para não fazer valer o jargão gritado no último e profético filme de Sganzerla: "Você ainda não viu nada! Nem vai ver!"

## 5 BIBLIOGRAFIA

- ADRIANO, Carlos. *Um cinema paramétrico-estrutural: existência e incidência no cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Julio Bressane ou pontos luminosos no céu do cinema". In: ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo (Orgs.). *Julio Bressane: Cinopoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.
- ALVAREZ, Carolina. *Arthur Omar: a imagem em êxtase*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.
- AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EDUFF, 2000.
- ANTELO, Raúl. *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2001.
- AUMONT, Jacques et al. *A Estética do filme*. Campina, Papyrus, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Cambridge: MIT Press, 1968.
- BARBOSA, Andréa . "A representação da cidade de São Paulo no cinema dos anos 80". In: *Estudos de cinema: Socine 2000*. Porto Alegre: Sulina, 2000.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENNETT, Tony. "Putting policy into cultural studies". In: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A. (Eds.). *Cultural studies*. New York: Routledge, 1992.
- BENTES, Ivana. "O copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão". *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 33. jan-mar de 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_. "Cinema Marginal?". In: HADDAD, Vera; PUPPO, Eugênio (Orgs.). *Cinema Marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: CCBB, 2001.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BRESSANE, Julio. "O experimental no cinema nacional". In: ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo (Orgs.). *Julio Bressane: Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Tradução Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo, Perspectiva, 1991.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Veja/Universidade, 1993.

CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

COHEN, Albert Kircidel. *Transgressão e controle*. Tradução Miriam L. Moreira Leite. São Paulo: Pioneira, 1968.

COSTA, Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60-70) - dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo. Cinema II*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Tradução Irene Agoff. 3. ed. Barcelona: Edición Paidós Comunicación, 1994.

FABRIS, Mariarosaria . "O neo-realismo italiano em seu diálogo com o cinema independente brasileiro". *Cinemas*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2003.

- FEKETE, John. "Culture, history and ambivalence" In: BURNETT, Ron (Ed.). *Explorations in film theory: selected essays from cine-tracts*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- FERRO, Marc. *Cinema and history*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- FOSTER, Hal. *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *El Retorno de lo real : la vanguardia a finales de siglo*. Tradução Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Tres Cantos, Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Edunesp, 1991.
- GRAMSCI, Antonio. *The Modern prince*. New York: International Publishers, 1957.
- HALL, Stuart. "Os Estudos culturais e seu legado teórico". In: SOVIK, Liv (Org). *Da Diáspora - Identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaine Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna - uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 3. ed. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Tradução Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem; teorias do pós-moderno e outros ensaios*. GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org. e Trad.). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevalco e Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1996.

- JARVIE, I.C. *Sociologia del cine*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- KAPLAN, E. Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teoria e práticas*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1993.
- LAURENCIN, Hervé Jouvert. "Sepulcro de André Bazin". *Revista Imagens*, Campinas, n° 8, maio/agosto 1998.
- LOBATO, Ana Lúcia. "Os Ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930)". In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- LOPES, Denilson *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R. "O Cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste". In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- \_\_\_\_\_. *São Paulo em movimento: A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989.
- MASCARELLO, Fernando. "Notas para uma teoria do espectador nômade". In: *Estudos de cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI editores, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Historia del cine experimental*. Valência: Fernando Torres, 1974.
- MOURA, Roberto. A construção de uma história do cinema brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos Embrafilme. *Contracampo*, Niterói, n. 8, jan. 2003.
- NAGIB, Lúcia. "O novo cinema sob o espectro do Cinema Novo". In: *Estudos de cinema: SOCINE II e III*. São Paulo, Annablume, 2000.
- OMAR, Arthur. "O anti-documentário, provisoriamente". *Cinemas*, Rio de Janeiro, número 8, pp. 179-203, novembro/dezembro de 1997.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo – Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.



PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PUCCI JUNIOR, Renato Luiz. *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: Estilo Paradoxal, em Direção a uma Poética*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

\_\_\_\_\_. *Cinema marginal (1968-1973) - A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais - Anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RENAN, Sheldon. *Uma introdução ao filme underground*. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.

ROCHA, Glauber. "Cavalcanti e a Vera Cruz". In: PELLIZZARI, Lorenzo & VALENTINETTI, Cláudio M. (Orgs.). *Alberto Cavalcanti*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.

\_\_\_\_\_. "Udigrudi: uma velha novidade". In: *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, maio de 1981.

\_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio. de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik; LEVY, Tatiana Salem. "Os novos realismos da cultura do espetáculo". *ECO-Publicação de pós-graduação em comunicação e cultura*, Rio de Janeiro: v.5, n.2, p.13-24, 2003.

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

\_\_\_\_\_. "A Mulher de todos". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1970.

- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier Mongaigne, 1977.
- STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. *The Politics and poetics of transgression*. Ithaca: Cornell UP, 1986.
- STAM, Robert. *O Espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Tradução José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Tradução Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Meneses, Beatriz A. Cannabrava. 3. ed. São Paulo: Nobel, 1987.
- VATTIMO, Gianni. *O Fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VIEIRA, João Luiz. "Chronically unfeasible: the political film in a depoliticized world". In: Lúcia Nagib (Org.). *The New Brazilian cinema*. London, New York: Tauris 2003.
- VUGMAN, Fernando S. . "O Gangster: um monstro americano moderno". In: *Estudos de cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. "Realism, naturalism and their alternatives". In: BURNETT, Ron. (Ed.). *Explorations in film theory: selected essays from cine-tracts*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. "O cinema brasileiro dos anos 90" (entrevista), *Praga, estudos marxistas*, São Paulo, número 9, junho de 2000.
- \_\_\_\_\_. "Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90". In: *Estudos de cinema 2000: Socine*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

# **ANEXOS**

## ANEXO 01

## The Trespasser I

Brazil 2001

**Director**  
Beto Brant

**Producers**  
Bianca Villar  
Renato Gasca

**Screenplay**  
Marçal Aquino  
Beto Brant  
Renato Gasca  
Based on the novel by  
Marçal Aquino

**Director of Photography**  
Teca Seabra

**Editor**  
Manga Campton

**Art Director**  
Yukio Sato

**Music**  
Sabotage  
Instituto

©Drama Filmes Ltda  
**Production Companies**  
a Drama Filmes  
production  
co-produced by Tibet  
Filme, Consorcio Europa,  
VideoFilmes, Quanta

**Associate Producers**  
Alexandre Borges  
Malu Mader  
Marco Ricca  
Mariana Ximenes  
Paulo Miklos

**Assistant Directors**  
Lígia Feliciano  
Claudia Gama

**Costing**  
Deborah Carvalho

**Anisio's Dialogue**  
Sabotage

**Camera Operator**  
Teca Seabra

**Additional Photography**  
Marcelo Trotta

**Collaborating Editor**  
Willen Dias

**Costumes**  
Juliana Prysthon

**Make-up**  
Gabi Moraes

**Music Participants**  
George Maia  
Gil Mhaddeva  
Marcos Dark  
Martin Sarrazaque

**Incidental Music**  
Pavilhão 9  
Tolerancia Zero  
Alec Hatat  
Yann Marcel  
Professor Antena  
Paulo Miklos

**Music Editor**  
Armando Torres Jr

**Soundtrack**  
"Um bom lugar", "Zona sul", "Lutando pro santo", "Aracindeo" - Sabotage (voice), Daniel Ganjaman (keyboards), Faces do Suburbio (tambourines), "Invasor" - Sabotage (voice), Lúcio Maia (guitar), "Man-Rá" - Sabotage (voice), Tuca Camargo (piano), "A praia", "Juliana Costa, Black Alien, Sabotage, "Ela que me dá" - Juliana Costa, Sabotage (voice), Sapão-me (percussion), "Biscaila", "Ninguém presta", "Azar", Tolerancia Zero, "Intruder", "Vai explodir" - Pavilhão 9, "Insônia", "Quacotônico", "Sofá Azul", "45 RPM - Parte 1", "Mulher Daba" - Professor Antena, "Orgia"

**Sound Design**  
Roberto Ferraz

**Direct Sound**  
Jonas Robin

**Mixers**  
Beto Ferraz  
Armando Torres Jr

**Dialogue Editor**  
Nathalia Rabczuk

**Sound Effects Editor**  
André Pozzani

**Animals**  
Trotel Jairo

**Cast**  
**Marco Ricca**  
Ivan Soares  
**Alexandre Borges**  
"Giba", Gilberto  
**Paulo Miklos**  
Anisio  
**Mariana Ximenes**  
Marina, Estevão's  
daughter  
**Malu Mader**  
Cláudia  
**Chris Coulo**  
Gestila, Ivan's wife  
**George Freire**  
Estevão  
**Tanah Correa**  
Dr Araujo  
**Jayne del Cueto**  
Norberto  
**Sabotage**  
Sabotage  
**Mariana Franco**  
Marina's friend  
**Daniela Tramuças**  
Lusa  
**Thávyne Ferrari**  
Giba's daughter  
**Priscilla Luz**  
Lúcia  
**Marcos Azevedo**  
nightclub manager  
**Silvio Luz**  
Rangel  
**Amanda dos Santos**  
Alessandra  
**Ida Szarfater**  
Silvana  
**Tom Curti**  
Dr Luchesi  
**Manoel Freitas**  
Romão  
**Joeli Pimentel**  
Leo  
**Andriela Regina**  
Debi  
**Piero Sargentelli**  
Jaime  
**Arthur Marsan**  
Alé  
**Walmir Pinto**  
clerk  
**Mario Bortolotto**  
investigator  
**Vietia Rocha**  
voice of Cláudia's friend  
**Black Gero**  
Rogerinho  
**Sandrão**  
**Davi Do Gueto**  
**Negra Li**

**Certificate**  
18

**Distributor**  
Gala Film Distributors

**8,723 feet**  
**96 minutes 56 seconds**

**Dolby Digital**  
**In Colour**  
**Subtitles**

Brazilian theatrical title  
**O Invasor**



The boy from Brazil: Alexandre Borges

cum-disco he runs illegally. After Anisio kills both Estevão and his wife, he starts to demand favours of Giba and Ivan. He also begins an affair with Marina, Estevão's punkish daughter, introducing the wealthy young woman to his low-life haunts. Ivan is worried by Anisio's demands but, estranged from his wife, begins an affair with Cláudia, a woman he meets in the disco. Ivan plans to leave the city with Cláudia and buys a gun, as he fears for his life. Breaking into her flat, he discovers that Cláudia is in league with Giba who has asked her to spy on his partner. Ivan breaks down, crashes his car, and confesses to the cops. But they are also in on the plot and return him to Giba and Anisio.

Set in the workaday world of Sao Paulo (known, unlike pleasure-seeking Rio de Janeiro, as a city of business), *The Trespasser* offers British viewers a new, urban vision of Brazil, very different to the rural dramas they have recently seen. And it has some strong points. Described unpromisingly as a "tale of shameless engineers", the film benefits from some startling urban locations: unfinished skyscrapers and squalid slums. And for a thriller that stresses the everyday nature of violence it is surprisingly ungly. Although main characters Giba and Ivan have the partner in their construction firm murdered, we see neither the act nor the consequences. When they are called to the crime scene, the camera focuses on grieving faces rather than mutilated bodies. Performances are assured. While Marco Ricca and Alexandre Borges are competent as the central couple, Paulo Miklos is a real find as assassin Anisio. An established rock star in Brazil (he is partly responsible for the pounding soundtrack), Miklos is truly menacing, a dead ringer for Keith Richards' cadaverous younger brother. His love scenes with teenage Marina are disturbing indeed.

Motivation is not the film's strong point, however. Marina is unaware her scrawny new lover has murdered her parents. But would a cute rich girl like her really fall so quickly for such an ugly thug? Or again, it comes as a shock to read in the press notes that the engineers have been college mates since school, as there's no real sense of friendship here.

Perhaps this was clearer in the original novel, co-adapted for the screen by author Marçal Aquino. Likewise when Ivan has a gruelling breakdown there is no emotional payoff. With such uniformly charmless characters it is difficult to care about their fate.

In his third feature, Beto Brant attempts to make up for these deficiencies in narrative and psychology with some showy visuals. The image is degraded throughout, its grainy texture and bleached out tones appropriate for the urban settings. Atmospheric night shooting makes Sao Paulo nightclubs and brothels look seductively sordid. But Brant relies too heavily on the soundtrack. It is genuinely threatening when Anisio turns up at the partners' swanky office with a rapper called Sabotage in tow. As one Sao Paulo paper wrote: "The filth of the street invades the white, antiseptic meeting room." Unfortunately the rap itself sounds crudely derivative and its predictable rhymes are ill served by crude subtitles. Much of the dialogue is little better, making all too explicit what might better have been suggested: "Welcome to the rotten side of life," says the assassin to the engineer; "That's the way the world works," says the cynical partner to his more innocent colleague. Brant has already shown us these things. He need not tell us them as well.

The overdose of rap and techno is matched by a nervously trembling camera, slippery with zoom, that palls well before the end. *The Trespasser* opens with a startling device: partners Giba and Ivan address the camera directly, putting us in the place of the contract killer who remains, as yet, unseen. But Brant can't resist repeating the technique to less effect later on when Ivan confesses to the police. Here, as elsewhere, the shooting style suggests Brant saw *Amores perros* once too often. But unlike that Mexican masterpiece, *The Trespasser* fails to understand that without a feel for character, technique is useless. *The Trespasser* clearly touched a nerve at home, winning four prizes at the Brasilia Film Festival. Local critics wrote that it gave them the chance to understand Brazil's "social chaos". For foreign audiences it reads more as a thriller: competent, but curiously uninvolved.

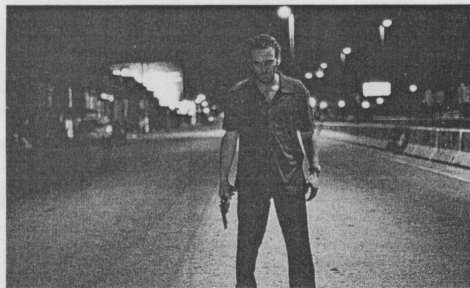
Paul Julian Smith

Sao Paulo, the present. Middle-aged, middle-class Gilberto ("Giba") and Ivan are partners in a construction firm. They hire Anisio, a working class thug, to kill their third partner Estevão, whose ethics are getting in the way of business. Pushy Giba takes the reluctant Ivan to a brothel

## ANEXO 02

## Rio de Janeiro 2001 et Toulouse 2002

Nouvelles du cinéma brésilien

O Invasor/L'Intrus  
de Beto Brant

Créé en 1999 suite à la fusion de deux manifestations, le Rio Cine Festival et Mostra Rio, ce festival immense par la programmation (le meilleur de la production mondiale), par l'étendue des lieux de projection (une bonne partie des cinémas de la ville, du centre au quartier éloigné de Barra en passant par Copacabana et Ipanema) et par les qualités d'accueil et d'organisation, est aussi une occasion unique de découvrir le meilleur de la production brésilienne d'une année. En 2001, on y remarqua *Lavoura Arcaica* (À la gauche du père) de Luiz Fernando Carvalho, premier film intense et presque trop chargé, qui donne à voir les séquences de transe les plus saisissantes qu'on ait vues depuis les œuvres de Jean Rouch. Construit selon le principe d'un récit alterné (de la raison aux marges de la folie), *Lavoura Arcaica* frappe avant tout par sa beauté plastique et par l'atmosphère glaçante qui cueille le spectateur à froid et le tient en haleine pendant près de trois heures. Expérience de communion plus que simple projection, la présentation du film à Rio déclencha des réactions très contrastées, de la standing ovation d'une bonne partie du public à la sortie fracassante de certains spectateurs (« Notre cinéma national est foutu », hurla un Carioca en claquant son fauteuil). *Lavoura Arcaica* remporta par la suite le Grand Prix du festival de cinéma latino-américain de Biarritz.

Deux œuvres insolites, à mi-chemin entre fiction et documentaire, attestent de la vitalité de la création brésilienne (encore deux premiers films). *Urbania* de Flavio Frederico, dédié à la ville de São Paulo, dans lequel un homme de 70 ans ayant perdu la vue revient dans la ville de son enfance, est un poème urbain désenchanté : les souvenirs de la São Paulo de sa jeunesse (en fait, des images d'archives en noir et blanc) alternent avec des vues contemporaines, que lui décrit le chauffeur qui l'accompagne. Le téléscopage

des deux visions de la même ville est par moments des plus émouvants. *Janela da Alma* de João Jardim et Walter Carvalho est encore lié à l'idée de vue, puisqu'il est constitué d'entretiens avec des personnes atteintes de problèmes qui vont de la légère myopie à la cécité. Les cinéastes, par un art du collage des plus poétiques, mettent ainsi en parallèle les visions du monde de chacun d'eux. L'intervention de Wim Wenders entre autres vaut le détour.

Un passionnant colloque organisé par la Fédération internationale de la presse cinématographique (Fipresci) permit de réunir les meilleurs spécialistes étrangers du cinéma brésilien et de confronter leurs points de vue avec leurs collègues de Rio sur le thème « Cinéma brésilien et identité nationale », des genres populaires (les *chanchadas*) au cinéma contemporain en passant par le Cinema Novo. Une entreprise ambitieuse qui appelle à être renouvelée.

Une fois n'est pas coutume, après la « domination » argentine des deux éditions précédentes, les Rencontres cinémas d'Amérique latine de Toulouse (l'un des festivals français les plus chaleureux et festifs qui soient) étaient aussi à l'heure brésilienne lors de la dernière édition. Outre la présentation en marge de la compétition de *Lavoura Arcaica*, qui de nouveau ne laissa personne indifférent, on put découvrir *Domésticas*, *o Filme*, un premier film réalisé par deux amis, Fernando Meirelles (dont l'œuvre suivante, *Cidade de Deus*, fut présentée à Cannes) et Nando

Olival. Suivant les aventures ordinaires de cinq domestiques de divers quartiers de Rio, cette comédie enjouée, narrée à cent à l'heure, renoue avec un genre prisé des cinéastes sud-américains : la satire sociale. L'abattage des cinq comédiennes et l'aspect faussement vériste du film sont pour beaucoup dans sa réussite. *Domésticas* reçut très justement le Grand Prix des Rencontres.

Découverte brésilienne encore, avec *O Invasor*, troisième œuvre de Beto Brant, un thriller original et inquiétant porté par l'interprétation hors pair de Paulo Miklos, l'un des comédiens les plus épatants qu'on ait découvert depuis des lustres (voir *Positif* n° 501, p. 49).

Remarquons en outre, pour faire honneur à d'autres cinématographies nationales, une réussite colombienne pleine d'humour. *Bolívar soy yo* de Jorge Alf Triana. On se laisse tout d'abord piéger par un incipit faussement historique, avant d'être embarqué sur le tournage d'une série télévisée consacrée à Bolívar. Si la première demi-heure ressemble à d'autres comédies situées sur des plateaux de tournage, le film prend un nouveau départ lorsque le comédien principal s'identifie à Bolívar au point de vouloir reprendre le projet d'unification de la Colombie. *Bolívar soy yo* quitte alors avec bonheur les rivages de la comédie pour ceux, plus subtils et insaisissables, de l'absurde.

Enfin, félicitons-nous de l'ampleur qu'a pris la section « Cinéma en construction », créée à Toulouse en 2000 et à présent organisée conjointement avec le festival de San Sebastian. Cette sélection d'œuvres en recherche de financement de postproduction permet notamment de découvrir le nouveau long métrage de Carlos Sorín, *Historias mínimas* (sur lequel nous aurons l'occasion de revenir), et un nouveau montage de la comédie d'Ana Katz *El juego de la silla*. Un nouvel essor qui contribue à faire du festival de la ville rose non seulement l'une des meilleures manifestations consacrées à l'Amérique latine sur le sol européen, mais également un acteur essentiel de la production sud-américaine.

GRÉGORY VALENS

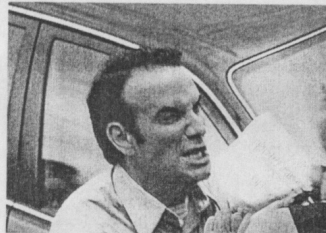
## Rectificatif

Dans notre n° 500, p. 123, en pied de la première colonne, il fallait lire : « ... l'éclat d'un browning dégainé ou d'un épiderme dénudé, à l'écran, s'ajoute à celui du pavé humide qui m'attend dehors, le creuse et l'attise... » Et dans notre n° 501, p. 26, col. 1, 12 lignes avant la fin : « Julie Walking Home de la Polonaise Agnieszka Holland (C.O.) est un apologue avec miracles et phobie du sexe, d'un schématisme idéologique désuet. L'euro-russe Bear's Kiss de Sergueï Bodrov (C.O.) est l'interminable fable... »

## ANEXO 03

O INVASOR

Brésilien, de Beto Brant,  
avec Paulo Miklos, Marco Ricca,  
Alexandre Borges, Malu Mader,  
Miriana Ximenes.



Film noir se déroulant dans le milieu d'une entreprise de travaux publics, *L'Intrus* relate le crime de deux actionnaires qui ont décidé de supprimer le troisième associé. Ils commandent le meurtre à un individu issu des favelas de São Paulo. Son contrat terminé, le criminel fait chanter les deux complices. Avec nervosité, la mise en scène prend soin, dans la première partie, de fomenter un complot qui vient se greffer sur la sordide affaire des deux complices. Au moyen d'une caméra portée à l'épaule, le point de vue paraît objectif; mais la menace sourde, pesant sur les deux protagonistes, procure au spectateur le sentiment d'une subjectivité qui traque sa proie. Cet indéterminisme du regard donne une richesse peu commune à la direction d'acteurs très virtuoses. On y reconnaît l'influence d'un style Actors Studio, névrotique, incarné notamment par Anisio, le tueur. Mais, emporté par cette énergie visuelle et sonore, le réalisateur se laisse prendre par une débauche d'effets chromatiques qui trahissent un pathos un peu vain. C'est d'autant plus regrettable qu'est révélée, par instants, la maîtrise d'une narration montrée avec une fulgurance sidérante, comme à l'accélération d'un récit monté sur le rythme d'une musique *hardcore* pendant laquelle s'enchaînent la découverte du corps et l'enterrement de la victime. De ces moments très sensoriels jaillit l'impression d'un univers réduit à sa bestialité. Le machisme des protagonistes y est écrasé quelque temps au profit d'un désordre barbare qui aurait mérité de dénoncer avec plus d'insistance le rôle avilissant de femmes réduites à des objets sexuels. Le point de vue de *L'Intrus* ne cesse ainsi d'osciller entre la culpabilité et la fascination hallucinée d'une volonté de puissance (Voir aussi *Positif* n° 494, p. 53, Berlin 2002).

P. E.

## ANEXO 04

## 'O Invasor' disseca o caos social brasileiro

*Produção é eficiente thriller urbano, preciso, cirúrgico e cruel instrumento de dissecação que expõe, a seco, as entranhas de uma estrutura desordenada; no final, aponta para várias direções, mas não há redenção em nenhuma delas*



Mariana Ximenes e Paulo Miklos, do grupo Titãs, em sua estréia no cinema: o encontro do centro com a periferia

LUIZZANIN ORICCHIO

Visto de relance, o novo filme de Beto Brant, *O Invasor*, que estréia hoje, é um eficiente thriller urbano. Dois engenheiros decidem matar o sócio e contratam um assassino de aluguel. Depois de feito o serviço, este não se dá por satisfeito, passa a frequentar a firma, infernizando a vida dos mandantes, e chega manter um caso com a filha

do empresário que assassinou. Inva-de a praia alheia, e da maneira a mais radical possível. Visto com mais cuidado, o filme se revela um preciso, cirúrgico e cruel instrumento de dissecação. Expõe, a seco, as entranhas da desordenada estrutura social brasileira, essa mesma que transformou as metrópoles brasileiras em verdadeiros territórios comanches.

Não por acaso todos os personagens de *O Invasor* transitam muito

por São Paulo. Os dois sócios e mandantes do crime, Ivan (Marco Ricca) e Giba (Alexandre Borges), começam a história indo à periferia para fazer contato com Anísio (Paulo Miklos), o profissional incumbido de matar Esteves, o outro sócio da construtora que está sendo empecilho para um negócio ilegal tramado por Giba.

Há depois a longa seqüência na qual Anísio leva a infeta Mariana Xi-

menes da casa dela, num bairro nobre, para um passeio pela periferia. O epílogo dessa viagem, embalada pelo som de rap, mostra o casal andando dentro do carro e tendo a cidade lá embaixo, digamos assim, a seus pés. Há vários outros percursos dentro da cidade, todos eles comportando tomadas longas, significativas. A fotografia é lisérgica, exprime o dilaceramento da metrópole. A trilha sonora, exasperante,

acompanha o tom e dá o clima desejado pelo diretor. Perto do final da história, o já desesperado Ivan volta para casa e tromba num cruzamento com um carro caindo aos pedaços. Está na periferia e ao seu lado há uma favela. Os dois motoristas do carro que bateu no seu, pertencem ao "outro lado" da sociedade.

Dessa colisão constante entre diferentes nasce toda a força do filme. Mas uma dramaturgia convencional diria que o diretor perde muito tempo indo de um lugar a outro. É que, em *O Invasor*, o real não está na partida nem na chegada, mas se dispõe no meio do caminho, como dizia aquele personagem de Guimarães Rosa.

Isso porque, entre outras coisas, o filme escancara, talvez pela primeira vez no moderno cinema brasileiro, a continuidade oculta que existe entre os termos dispare da cidade.

O usual, até então, era registrar um nicho específico, os ricos, ou os pobres, ou a classe média, isolados ou em interação. Muitas vezes classes sociais diferentes foram postas em contato, como em *Quem Matou Pixote?* e *Como Nascem os Anjos. O Invasor* vai além. Tenta fotografar a cidade como um todo, fazendo um corte cirúrgico da pirâmide social que a compõe. É que ficando uma representação, em escala, da sociedade brasileira como um todo.

Por isso os dois engenheiros afluentes se dirigem à periferia para encomendar um crime que não têm coragem ou competência "técnica" para executar sozinhos. Por isso também Anísio vai da periferia ao centro, para ocupar um lugar que julga ser seu, de direito, após ter limpado o caminho para os dois mandantes. Mas é por isso também que o bandido namora a garota rica, como se ao possuir a moça, se apossasse também de sua classe social - houve

um tempo em que o encontro amoroso entre diferentes se dava sob o signo do lirismo como em *Pobre Menina Rica*, a peça de Vinícius de Moraes musicada por Carlos Lyra. Hoje a conversa é outra.

Mas Anísio vai da periferia ao centro e volta do centro à periferia, com sua nova garota, para mostrar a ela o lugar onde ele é rei. A periferia é o inferno? Em termos. Para Anísio pode ser um paraíso, como ele diz à namorada. Principalmente quando se está drogado e enxerga-se a cidade ao longe - a cidade lá embaixo, como possibilidade ilimitada. Anísio parece

um soberano contemplando seus domínios. Essa representação da vontade de potência dos marginalizados não deveria ser desconsiderada como um dos núcleos do crime urbano, como se sabe. Quem é um nada social pode se sentir um herói de si mesmo ao empunhar uma arma e humilhar um "bacana".

Mas qual o sentido de todo esse

transito durante o filme? Certamente não o de indicar que haveria uma ilusória mobilidade social. Anísio vai e vem, os engenheiros idem, mas as classes continuam como antes, imutáveis, ancoradas em suas respectivas posições. Eles, como pessoas físicas, podem passar, a estrutura continua.

Uma interpretação possível para tanta movimentação é a de que se existe algo que circula livremente entre os vários andares da pirâmide é a violência. Não existiriam mais focos de violência a serem combatidos e eventualmente extintos. A violência passou a ser uma espécie de moeda de troca, que atravessa todos os estratos sociais e une a todos. Passou a ser um dado assustador e cotidiano, um denominador comum nacional.

Em termos de cinema, essa interpretação já estava esboçada em filmes como o curta-metragem de André Seligman, *Onde São Paulo Acaba*, ou no documentário *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sombrias*, de Paulo Caldas e Marcelo Luna. Nos dois, as cenas mais impressionantes são as das periferias que parecem "abraçar" as cidades, os

## FOTOGRAFIA É LISÉRGICA E TRILHA É EXASPERANTE

centros. São imagens de um cerco, neles insinuado, e que se completa agora em *O Invasor* - em termos práticos, a distinção entre centro e periferia torna-se obsoleta.

A violência como moeda corrente é causa ou consequência da crise ética dos personagens? Questão em aberto. Já se disse e é correto: ninguém presta nessa história. Os dois engenheiros pagam a um terceiro para se livrar de um sócio que, justamente por pruridos éticos, atrapalha os negócios. Um deles, interpretado por Alexandre Borges, parece imune a qualquer dilema moral. O outro simplesmente sente medo e alguma culpa; torna-se paranoico, sente-se perseguido, temor não de todo infundado. A mulher interpretada por Malu Mader aproxima-se de Ivan apenas para controlá-lo e faz parte de um plano para eliminá-lo.

Anísio é um personagem paradoxal - e isso se sente quando se vê a platéia simpatizar com ele. Anísio é o mal, a violência, a morte, mas também aquele que vem desestruturar outra violência, aquela bem-posta e bem-arraçada, a do mundo dos altos negócios. Não seria a primeira vez que uma platéia de classe média

esclarecida simpatiza com a idéia de uma violência vinda de fora e que desarruma aquilo que ela entende ser matriz da grande violência social do País: o abismo das classes sociais, uma das piores distribuições de renda do planeta, a indiferença das elites, o caráter predatório do capitalismo à brasileira. Essa simpatia pelo fator que desarruma o arranjo das elites pode ser interpretada erradamente como se o filme estivesse glamourizando a marginalidade, como se fazia nos anos 70.

Mas de um modo ou de outro, não há personagem positivo nesse retrato agudo da metrópole e do País. Ninguém é herói ou sequer anti-herói. Nenhum personagem se oferece como modelo viável de identificação para o espectador. O final em aberto aponta para várias direções e não existe redenção em nenhuma delas. Enfim, não brilha, no final, nenhum "raiozinho de sol" - aquele que os produtores pediam (em vão) para Fellini colocar em seus filmes.

Esse final em acorde dissonante tem deixado em choque platéias que viram *O Invasor* em pré-estréias. Não há aplausos, não há lágrimas. Apenas perplexidade. Talvez seja o preço que o filme tem a pagar pelo retrato sem complacência que faz de um condomínio social falido.

## SERVICO

**O Invasor.** Drama. Direção de Beto Brant. Br/2001.

Duração: 97 minutos. **Belas Artes-O Niemeyer, Espaço Unibanco 1**, às 14 horas, 16 horas, 18 horas, 20 horas e 22 horas. **Jardim Sul UCI 8**, às 16h10, 18h15, 20h20 e 22h25 (hoje e amanhã também 0h30). **Market Place**

**Cinemark 7**, às 17h50 e 20h20 (hoje e amanhã também 22h45). **Metrô Santa Cruz**

**Cinemark 4**, às 11h30, 14h10, 16h30, 19 horas e 21h20 (hoje e amanhã também 23h40).

**Metrô Tutuapé Cinemark 3**, às 12h30, 14h50, 17h20, 19h40 e 22 horas (hoje e amanhã também 0h15). **Pátio**

**Higienópolis Cinemark 2**, às 11h20, 14 horas, 16h40, 19h10 e 21h40 (hoje e amanhã também 0h10). **Sala UOL**, às 16 horas, 18 horas, 20 horas e 22 horas. **SP Market**

**Cinemark 1**, às 13h05, 15h20, 17h40 e 20h20 (hoje e amanhã também 23h15). **Unibanco**

**Arteplex 1**, às 12h50, 15 horas, 17h10, 19h20 e 21h30 (amanhã também 0h; 2.ª não haverá a última sessão). 18 anos



## ANEXO 05

# Ninguém presta e o espectador fica meio perdido

*O novo filme de Beto Brant possui qualidades audiovisuais inegáveis, mas seria melhor se o público tivesse em que (ou quem) se apoiar*

LUIZ CARLOS MERTEN

**E**m filmes como *Os Mata-dores* e *Ação entre Amigos*, Beto Brant revelou-se um dos diretores mais talentosos de sua geração. É, inegavelmente, um narrador hábil. O primeiro é melhor do que o segundo, mas *Ação entre Amigos* destaca-se por sua visão que não pretende ser apaziguadora sobre a guerrilha. Beto confirma suas qualidades de narrador em *O Invasor*, rodado em 16 mm, finalizado em HDTV, o que lhe dá uma textura particular, e enriquecido pela trilha à base de rap. Por mais qualidades audiovisuais que possa ter (e tem), *O Invasor* é um tanto decepcionante.

Nos filmes anteriores, Beto foi sempre um diretor que tomou partido. Em *Ação entre Amigos*, por exemplo, ao contrário de Bruno Barreto, que quis olhar a guerrilha com isenção em *O Que É Isso, Companheiro?* e terminou ab-

solvendo os torturadores de seus crimes, Beto optou, com todos os riscos que isso implicava, em ficar do lado dos guerrilheiros. Pois agora o que incomoda em *O Invasor* é a inesperada isenção do diretor. Seu filme põe na tela o caos social e o clima de degradação moral do Brasil atual, mas o faz de fora, sem causar no espectador o estupor que poderia tornar a obra relevante, do ponto de vista artístico e social. O invasor do título, no sentido mais óbvio, é o personagem interpretado pelo titã Paulo Miklos. Talvez não seja. A verdadeira idéia, aqui, é de um Brasil invadido pela corrupção, pela violência e pela dubiedade que, no fundo, mal encobre a falta de moral. Anísio representa a periferia que invade o centro. Deveria ser subversivo, mas do jeito que o diretor o mostra – e Paulo Miklos o interpreta – é tudo, menos um personagem capaz de suscitar a simpatia do espectador. Os personagens do poder



*Marco Ricca e Alexandre Borges: personagens corruptos que espelham a degradação moral no País, mas sem causar estupor no público*

econômico são piores ainda. Respiram a corrupção econômica e moral que, segundo o diretor, consume o País. Diante dessa visão tão negativa — ninguém presta — o espectador fica sem centro.

Pode parecer irrelevante, mas é um problema. No escurinho do cinema, estabelece-se um mecanismo de projeção e identificação que é, no fundo, o que nos leva a participar, seja pela emoção ou pela razão, no universo do filme. Se o espectador não sente a mínima vontade de identificar-se com ninguém, a coisa anda mal. Os personagens podres de *O Invasor* podiam matar-se logo na primeira cena. Não teríamos o filme, é verdade, mas também não ficaríamos durante quase duas

horas à mercê dessas figuras que não inspiram nada. Alexandre Borges põe nariz postiço de porquinho e conta histórias infantis para a filha, mas isso não humaniza seu personagem. A covardia do de Marco Ricca, seu sentimento de culpa, não tem nada a ver com uma consciência que deveria ser trágica. E quando Ricca surta, o exagero da interpretação é evidente.

Simpatia, portanto, esses personagens não despertam. Compaixão, muito menos. Se os homens não prestam, as mulheres prestam menos ainda — e as personagens de Malu Mader e Mariana Ximenes, uma na sua falsidade (em todos os sentidos), outra na ausência absoluta de valores

que a transforma numa caricatura, seriam simplesmente risíveis se não fossem trágicas. Mariana, por sinal, talvez seja a personagem-chave no roteiro de Marçal Aquino, Renato Ciasca e do próprio Beto. Representa a alienação de uma juventude destituída de ideais e à qual parece não restar outra alternativa senão o imediatismo do prazer (sexual, inclusive). Mariana deveria ser a personagem mais dramática de *O Invasor*. O desfecho para a jovem que representa sugere um Brasil suicida e sem solução. Não é culpa da atriz, mas a personagem não possui a mínima nuance. Quando faz a invasão no sentido inverso, acompanhando Anísio na periferia, não interage de ma-

neira alguma com o cenário. Sua cena com Anísio à beira da piscina, quando discutem o azul, evoca a boçalidade do Bandido da Luz Vermelha, mas sem a dimensão que Rogério Sganzerla imprimiu ao seu clássico do udirgrudi nacional. O próprio romance entre Mariana e Mirkos, ou entre a ninfeta e Anísio, parece uma retomada de *Terror e Êxtase*, de Antônio Calmon, nos anos 80, que Beto talvez nem tenha visto. Sua demonstração do caos moral e social do País é convincente como exposição do fim do mundo, mas Beto fica só nisso, o que todo mundo sabe (ou acha que sabe), afinal. Ele era melhor quando achava que valia a pena acreditar em alguma coisa.

## ANEXO 06

"O INVASOR" São Paulo ganha uma existência cinematográfica à altura de sua complexidade protéica com longa de Brant

## Estilhaços viram um todo multifacetado

MÁRIO SERGIO CONTI  
DA SUCCURSAL DO RIO

OS CENÁRIOS do longa "O Invasor" são o canteiro de obras, a academia bem aparelhada de ginástica, o botequim de periferia brava, a piscina de casa de rico, o escritório de empresa séria, a danceteria movida a drogas, a avenida mal iluminada, o prostíbulo perigoso e o apartamento de classe média.

Nesses ambientes se desenrola uma história pontilhada por problemas explosivos da realidade nacional: corrupção, drogas, competição empresarial, desníveis de renda abissais, dissolução de laços familiares e a impossibilidade de ascensão social. Cada ambiente que aparece na tela explica os personagens. Os muitos temas são apenas esboçados, e a narrativa segue adiante, acelerada. Os dados e estilhaços se acumulam e formam um todo multifacetado.

Com "O Invasor", São Paulo ganha uma existência cinematográfica à altura de sua complexidade protéica. Alguns dos incontáveis mundos paulistanos, que convivem segregadamente e só se interpenetram sob o signo da brutalidade e do medo, são recriados com brío pelo diretor Beto Brant.

O filme conta a história de dois amigos, donos de uma empreiteira, que contratam um bandido para assassinar o terceiro sócio, que se recusa a se corromper para vencer uma concorrência pública e obter uma obra.

O mais atilado da dupla, Giba (Alexandre Borges), tem um pé na bandiclagem: é dono de um prostíbulo e tem costas quentes na polícia, ainda que seja bom pai e marido. O mais retraído, Ivan (Marco Ricca), cujo pai falhou e o casamento está no fim, aceita contratar o matador, mas dividas

e culpa o deixam fora de prumo.

O matador é Anísio (Paulo Miklos), o homem sem passado, doutorado em malandragem, que invade o mundo de Giba e Ivan. Ele se autoneia chefe de segurança da empreiteira. Passa a extorquir os dois empresários. Seduz Marina (Mariana Ximenes), também ela filha de uma próspera família paulistana.

O roteiro de Beto Brant, Marcos Ciasca e Marçal Aquino (baseado numa novela deste último) tem a eficácia de uma narrativa hollywoodiana. A ação não pára. A trama é jogada para a frente e prende o espectador.

Nem por isso "O Invasor" tem a carpintaria artificial dos filmes nacionais que tentam emular procedimentos dramáticos do cinema americano (o exemplo mais recente é "Bellini e a Esfinge").

O roteiro está subordinado a uma idéia geral, de longa tradição na arte brasileira: a da tensão entre centro e periferia, captada no coração do subdesenvolvimento.

Essa tensão, no filme, pende para a investigação do aspecto cada vez mais visível da contemporaneidade nacional, o da extralegalidade do capitalismo.

É por isso que o filme não tem heróis ou vilões, normais ou anormais, maniqueísmos ou soluções redentoras. O invasor do título, o assassino Anísio, entra a convite da elite num meio social que já foi tomado por dentro pela ilegalidade. Ele catalisa o que existe fragmentariamente.

Se Anísio leva Marina para cheirar coca numa pirâmbeira da periferia, ela retruca conduzindo-o a uma boate para tomar ecstasy, dançar e fazer sexo a três no banheiro. A garota rica e liberada dos Jardins e o matador do bairro onde o Estado inexistente têm muito

em comum. Compartilham o senso de urgência e perigo cujo conteúdo é o vale-tudo social.

Brant revela maturidade como diretor. Ele aprendeu com os desastrosos de seus filmes anteriores e exorcizou o esquematismo. "O Invasor" adere à vivência de seus personagens e aos ambientes em que trafegam. As cenas com drogas, por exemplo, tem um quê alucinatório que beira a apologia. O crime é corriqueiro.

Brant exagera na romantização do marginal. Mas, novamente, ele não está só: se filia à vertente artística que gerou, nos anos 60, a exaltação do bandido Cara de Cavalo pelo artista plástico Hélio Oiticica e, até, o Antonio das Mortes, de Glauber Rocha. Só que desta vez sem alegorias ou possibilidade de redenção política ou mística.

Talvez a adesão de Brant a esquemas de filmes de ação americanos, como a rapidez da trama, retire espaço para reflexão e explicitação de nuances psicológicas. Mas pode ser que o tema seja esse mesmo: a velocidade do salve-se-quem-puder brasileiro impede o pensamento e exige tratamento artístico de choque para estabelecer comunicação com o público.

Sua estratégia não é a da paródia ou a do comentário irônico. É a de se jogar inteiro no filme, de acreditar cegamente no que está mostrando. Brant é um realista puro, com pleno domínio do material com o qual trabalha.

Ele conseguiu uma notável unidade em "O Invasor": cenários e personagens são críveis, as inter-

pretações estão acima da média do cinema nacional e a trilha pontua a eletricidade do filme.

Paulo Miklos e Mariana Ximenes, que têm os papéis mais difíceis, se saem bem da empreitada (se bem que seja difícil imaginá-los em outros filmes), e o rapper Sabotage rouba a cena numa ponta. Magro, desengonçado e cantando sem acompanhamento musical, ele é simultaneamente engraçado e atemorizante.

Por fim, além do diretor Beto Brant, há dois talentos formidáveis em "O Invasor": o diretor de fotografia Toca Seabra e o ator Alexandre Borges.

A São Paulo inventada por Seabra é chocante. De dia, a luz saturada é de uma luminosidade quase prateada. À noite, a desolação dos arrabaldes e a força feérica dos bares e boates são infernais. A fotografia tem força dramática, ressalta a impossibilidade de conciliação numa cidade hostil.

A feitura spectral da São Paulo em "O Invasor" lembra a Cidade do México de "Amores Brutos",

de Alejandro González Iñárritu. Em ambos há uma recusa tenaz à estilização, à produção de imagens edulcoradas.

O empreiteiro Giba poderia facilmente virar a caricatura de um corrupto. Alexandre Borges lhe dá uma dimensão bem próxima do espectador. Sem que o roteiro forneça qualquer informação, apenas pelo andar e pelos gestos, pelo seu olhar apreensivo, o ator sugere quem Giba foi e é: o estudante de engenharia mais extrovertido e agressivo da turma, o colega de trabalho com a sensibilidade de uma porta, o empreiteiro com a disposição de um trator, o pai e marido amoroso que é dono de um bordel. Um tipo bem paulista. O verdadeiro invasor.

#### O Invasor

\*\*\*\*\*

**Direção:** Beto Brant

**Produção:** Brasil, 2001

**Com:** Alexandre Borges, Paulo Miklos

**Quando:** a partir de hoje no Belas Artes, Espaço Unibanco, Sala UOI e circuito



Da esq. para a dir., os atores Paulo Miklos, Alexandre Borges e Marco Ricca, em cena do filme "O Invasor", do diretor Beto Brant

## ANEXO 07

## A história do bandido que roubou o filme inteiro

“O INVASOR” é Paulo Miklos. Mesmo quem não viu o filme de Beto Brant já terá topado com anúncios e cartazes mostrando a cara feia do rapaz. Miklos faz o papel de Anísio, um matador profissional que, contratado por dois empreiteiros, acaba tomando conta da vida deles.

Termina tomando conta do filme também. Anísio é repulsivo, engraçado e fascinante. O interesse do espectador fraqueja um pouco quando o drama dos empreiteiros corruptos (Alexandre Borges e Marco Ricca) está em primeiro plano. Basta aparecer Anísio que a platéia se agita.

Não que o personagem de Paulo Miklos tenha algo a ver com o tipo clássico do bandido charmoso e rebelde, crítico do “sistema” com pinta de galã. É verdade que Anísio consegue seduzir a adolescente bonitinha e milionária. Mas ele não tem nenhum sex appeal. Sua magreza e seu olhar são os de um asceta, de um fanático, de um alucinado.

Ou de um ET. O “invasor” que se infiltra no meio burguês e acaba por dominá-lo vem, de fato, de um outro mundo, o da periferia de São Paulo. As cenas noturnas em alta velocidade ao som de rap, nas quais se atravessa de carro a cidade inteira, dos bairros ricos aos miseráveis, lembram uma

viagem espacial, um filme de ficção científica.

Em outro momento, Paulo Miklos aparece de perfil, inclinado sobre a mesa do empresário: só vemos um olho enorme e a sobrancelha arqueada como numa caricatura de vilão. Lembrava aquele feiticeiro de “Fantasia”, de Walt Disney, que surge ameaçando Mickey depois de toda a confusão com as vassouras encantadas.

A figura de Anísio é, evidentemente, mais sinistra do que isso. Se faço associações com ETs e personagens de desenho animado, é porque, de alguma forma, o registro, o estilo de interpretação de Paulo Miklos é, não digo caricato, mas intencionalmente irrealista.

Não, irrealista também não é o termo. Anísio parece real, mas é real como um quadro pop, como uma obra de Andy Warhol; está como que iluminado por uma lâmpada fluorescente.

No filme de Beto Brant, ocorre não apenas uma perigosa mistura entre dois pólos extremos da sociedade mas também uma coexistência entre diversos estilos de atuação. A presença esquizóide de Paulo Miklos convive com o realismo de Alexandre Borges e Marco Ricca, bastante convincentes no papel de empreiteiros.

E há também pessoas que não estão atuando de jeito nenhum:



os arquitetos discutindo uma planta, a cabeleireira num salão de periferia e o operário da construção comparecem no filme de modo totalmente mal-ajambrado e corriqueiro, despidos, por assim dizer, de qualquer técnica interpretativa.

A coexistência de estilos heterogêneos não aparece apenas no trabalho dos atores. Do mesmo modo, cenas realistas e diálogos dramáticos se alternam com al-guns números musicais e passagens de pura vertigem visual, como parênteses interrompendo o avanço do enredo.

A impressão que se tem, assim, é a de um filme descontínuo, aos

pedaços. Mas essa descontinuidade é, ao mesmo tempo, uma das coisas mais interessantes de “O Invasor”.

Em tese, o filme trata apenas de explorar a promiscuidade entre o mundo do crime e o dos negócios. Há a ascensão “darwiniana” de Anísio —o bandido da periferia em pouco tempo está à vontade numa casa com piscina— e a decadência da classe alta, cada vez mais metida com drogas e pistoleiros. Resumido a isso, o filme tem muito de moralista. Parece estar dizendo que tudo estaria bem se a classe dominante mantivesse um pouco de compostura. Pode-se especular, entretanto, se

não há mais coisas em jogo.

Imaginemos que o ideal, do ponto de vista político, fosse diminuir o abismo entre as classes no país. No mundo real, diz "O Invasor", os extremos só se tocam pelo caminho da criminalidade, das drogas, da corrupção.

Esse risco de "contaminação" entre as classes é, entretanto, negado pela própria linguagem do filme, toda ela em desníveis, intervalos, descompassos. Vazios e obstáculos se interpõem a todo momento no fluxo da narrativa e no jogo entre os atores.

"O Invasor" certamente não escandaliza muito com a história de um sócio mandando assassinar o outro. A grande transgressão do filme, obviamente, é a de mostrar a absoluta cara-de-pau com que um sujeito da periferia passa a mandar nos empresários que o contrataram, além de transar com uma filhinha de papai.

Essa transgressão torna o filme inquietante e engraçado ao mesmo tempo. O medo do público (nem tanto o de ser assaltado, mas o de ser "invadido" pela periferia) é exorcizado pelo histrionismo gélido de Paulo Miklos. Anísio é tão sério que dá vontade de rir.

Por outro lado, os empresários parecem se comportar como uma dupla cômica, de tão atrapalhados que são. Só que o problema

deles é sério. Poderíamos considerá-los canalhas da pior espécie, mas isso não ocorre. É como se, no fundo, fossem tão inocentes quanto o aprendiz de feiticeiro.

"O Invasor" resulta, assim, de uma série de desencontros, não sei se intencionais ou não. Há o desencontro entre a falsa inocência dos empreiteiros (representada de forma realista por Alexandre Borges e Marco Ricca) e a real vilania do bandido (representada de forma "irreal" por Paulo Miklos). Há o desencontro entre a tensão narrativa e as constantes interrupções da ação. Ou ainda: entre lição de moral (não se meta com a bandidagem) e denúncia política (empreiteiros e bandidos são a mesma coisa).

São ambigüidades que, a meu ver, não se resolvem, o que termina comprometendo o filme. Quem "conduz" a história é o pistoleiro, mas quem "vive" a história são os empresários. A única maneira de resolver essa ambigüidade seria adotar o ponto de vista de um ou de outro lado da história. Convenhamos que a escolha é difícil. O filme procura ficar neutro. Mas é assim que Anísio termina tomando conta de tudo — e que Paulo Miklos rouba a cena.

## ANEXO 08



Mariana Ximenes, escolhida melhor atriz coadjuvante por sua atuação em "O Invasor", vencedor de outros seis troféus em Recife

## CRÍTICA

## Moral do filme está no modo de narrar

JOSÉ GERALDO COUTO  
COLUNISTA DA FOLHA

MUITO JÁ se falou sobre "O Invasor" e há muito ainda por falar. Por inúmeros motivos, trata-se de um marco do cinema brasileiro contemporâneo.

São dois os aspectos mais comentados e discutidos: um é sua "moral", sua posição diante da fratura social que ele retrata; o outro é sua estratégia narrativa, o modo como transita de um personagem a outro, alternando pontos de vista. As duas coisas estão interligadas. No fundo, são uma só. A ética do filme está, acima de tudo, em sua forma de narrar.

O foco narrativo (ou ponto de vista) acompanha basicamente os

três personagens principais: os sócios Ivan (Marco Ricca) e Giba (Alexandre Borges) e o matador Anísio (Paulo Miklos), que eles contratam para eliminar seu terceiro e incômodo sócio.

Grosso modo, a ação pode ser reduzida a esse movimento geométrico: desfaz-se um triângulo (os três sócios de uma construtora) para a formação de outro (os dois sobreviventes e o matador/invasor que passa a lhes infernizar a vida). A câmera ora acompanha Anísio —por exemplo, quando ele fala com peões de uma obra, ou quando leva a burguesinha Marina para um "tour" na periferia—, ora Giba —conversando com Norberto ou com Claudia (Malu Mader)—, ora Ivan.

Mas é com Ivan que a identificação é mais profunda. É só aos pensamentos mais íntimos dele que o espectador tem acesso.

Isso não é feito de modo ostensivo, com a velha locução em "off" dos pensamentos do personagem, mas de maneira muito mais sutil e cinematográfica.

Em brevíssimos flashes, vemos o que se passa por sua cabeça: seja quando imagina o sócio traído sendo abordado pelo assassino, seja quando antevê a imagem da sua mulher sozinha na cama, durante a cena no bordel.

Essa opção pelo ponto de vista de Ivan tem várias razões:

1) a novela de Marçal Aquino que inspirou o filme é narrada em primeira pessoa por ele;

2) por ser aquele que hesita e entra em crise, é o personagem mais dramático, ou melhor, trágico, uma vez que nada pode contra o destino desencadeado;

3) é o personagem mais próximo, social e culturalmente, tanto dos realizadores do filme como do espectador de classe média, que também se sente ameaçado pela invasão da periferia.

Pelos olhos de Ivan, o espectador, por mais que fique fascinado pelo carisma de Anísio/Miklos, é convocado a refletir sobre o drama social e político que faz o crime se aburguesar e o capital se tornar criminoso. Não é pouco.

**Avaliação:** ★★★★★

## ANEXO 09

OPINIÃO O invasor ★★

## Mestre do medo visceral

RENATO LEMOS

Beto Brant poderia muito bem descalçar as luvas de boxe, enfiar a primeira hora de *O invasor* debaixo do braço e bater no peito: "Sou f...". Até aí o filme confirma o nome de Brant como o mais bem-resolvido dos cineastas brasileiros em atividade. Brant sabe filmar, sabe do que está falando, trabalha com roteiros enxutos e não tem medo de ousar. Bate firme. Ao contar a história de dois engenheiros (Marco Ricca e Alexandre Borges) que planejam o assassinato de um sócio e viram reféns do matador (o titã Paulo Miklos muito bem na fita), o cineasta retorna ao tema mais marcante de seus filmes anteriores, *Os matadores* e *Ação entre amigos*: o medo. Mas não é um medo cinematográfico, pelo contrário. É um medo palpável, reconhecível, capaz de colocar o espectador exatamente no lugar dos personagens, alimentados por dúvidas morais, dilemas éticos e dores viscerais. Mas o filme dura mais do que o impacto do soco no estômago. A partir daí, a direção, a exemplo do que acontecera em *Os matadores*, se deixa levar por ma-



Mariana Ximenes e o invasor, vivido pelo titã Paulo Miklos: atuação inspirada

neirismos e pela ilusão de poder retratar a violência urbana em minguadas duas horas. Brant, então, *clipa* seu longa em intermináveis raps e, ao contrário do que se

pretendia, dilui a violência e alivia seus golpes. Deixa o espectador respirar. E todo mundo sabe que a retomada do fôlego só favorece ao adversário.



## ANEXO 10

# Bom argumento desperdiçado

MARCELO CAMACHO

A câmera nervosa do diretor Beto Brant está mais calma. A tensão constante presente em seus dois primeiros filmes abriu espaço para o humor. O roteiro enxuto que caracterizou *Os matadores* (de 1995) e *Ação entre amigos* (de 1998) deu lugar a uma história repleta de furos. Tudo isso faz de *O invasor* uma decepção. Não é um filme ruim, mas trata-se da pior aposta da carreira cinematográfica de Beto Brant, o jovem paulista que vinha acrescentando vigor e imaginação ao cinema nacional.

O que mais desaponta é o humor colocado no lugar errado. Não que o filme seja uma comédia. *O invasor* é, sim, mais um *thriller*. Só que dá um tiro no pé ao estragar o que tem de melhor: o argumento. O ponto de partida é excelente. Na selvageria da grande São Paulo, dois empresários meio mauricinhos, donos de uma construtora, contratam um assassino profissional para matar um terceiro sócio inconveniente. Serviço feito, o matador surpreende. Também quer fazer parte daquele mundo de ricos – e vai invadindo a vida dos rapazes. Poderia imaginar-se que, a partir daí, tudo viraria tensão, violência, horror, aquele cabo do medo que atormenta a classe média brasileira. Mas o que se vê na tela é comichão. Beto Brant chuta para escanteio e perde uma grande chance.

Ansioso, *O invasor*, é uma figuração.



*Malu Mader e Marco Ricca: comicidade equivocada esvazia tensão do que prometia ser uma excelente história*

Não mete medo. Pelo contrário, tem tiradas engraçadíssimas e desperta simpatia. É o grande escorregão do roteiro, o de se escorar no manjado tipo do bandido de quem se gosta. Há outros erros, já que não é só a platéia que passa a admirar Anísio. Marina, a filha do homem que ele assassinou, também entra na sua – e vive com ele um amor bandido, marcado pelo uso de drogas, incursões pelo submundo e sexo sem camisinha. Dá para acreditar que uma jovem de classe média vá se entregar a

isso dias depois de uma morte violenta na família? Muito inverossímil.

O que salva *O Invasor* é a estética descolada empregada por Beto Brant e parte do elenco. Quase todas as cenas são granuladas – a da festa rave é especialmente bela – ou ‘estouradas’, efeito que faz com que as cores quase desapareçam. Para um não-ator, o desempenho do músico Paulo Miklos como o bandido Anísio é bastante satisfatório, porém, caricatural. Mariana Ximenes, sua parceira de cena, dá

surpreendente desenvoltura à adolescente Marina. Só que quem rouba a cena mesmo é Marco Ricca, que vive o empresário Ivan na dose certa da tensão e do desespero. Já Alexandre Borges, o Giba, seu sócio, não consegue largar os caçoetes de ator de novela das sete, o que não ajuda em nada sua personagem. Em cena, há também Malu Mader, como uma enigmática prostituta que não diz a que veio. Pelo menos enfeita a tela com sua beleza.

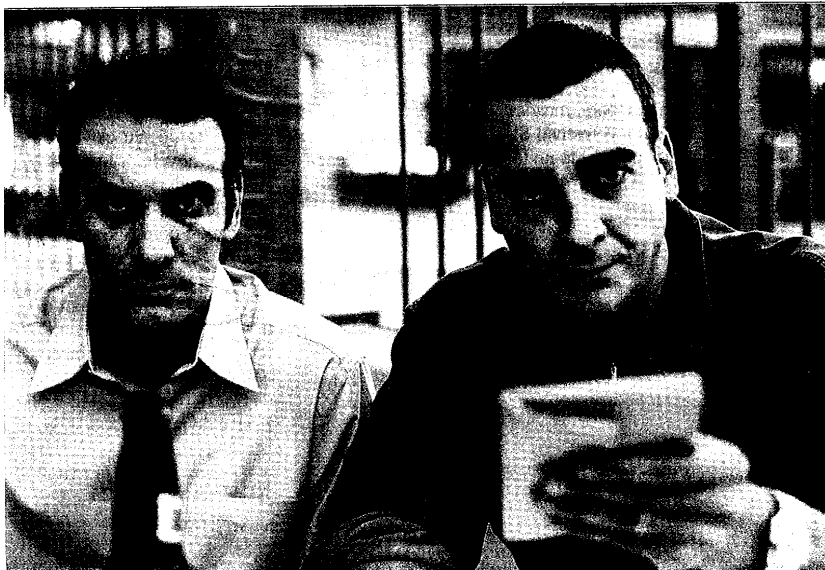
## ANEXO 11

# Ele está entre nós

Com *O Invasor*, o diretor Beto Brant mostra a extensão do caos que tomou conta do país

**N**os três longas-metragens que fez até agora, o diretor paulista Beto Brant tem se dedicado a um mesmo tema: o terremoto moral e pessoal implicado no ato de assassinar. Em seu primeiro filme, *Os Matadores*, ele justapunha a trajetória de dois justiceiros profissionais, um veterano e um iniciante. O seguinte, *Ação entre Amigos*, tratava de quatro ex-companheiros de luta armada, que reencontravam o homem que os havia torturado e — não sem dissensão — decidiam dar cabo dele. No novo *O Invasor* (Brasil, 2001), que estréia nesta sexta-feira em São Paulo e no Rio, os protagonistas são dois engenheiros, interpretados por Alexandre Borges e Marco Ricca. Parceiros numa construtora, eles resolvem livrar-se de seu terceiro e incômodo — sócio. Para tanto, contratam o matador Anísio (Paulo Miklos, da banda Titas) na periferia de São Paulo. Feito o serviço, porém, Anísio não se contenta em receber o pagamento. Ele quer também se apossar da vida de seus clientes.

**Ricca e Borges: o crime ao alcance da classe média**



Passa a rondá-los na empresa, nas obras e em suas casas, e chega a engatar um relacionamento com a adolescente (Mariana Ximenes) que deixou órfã. Brant é um diretor de talento e cresce a cada filme. *O Invasor* é seu melhor trabalho até aqui, e também o mais perturbador.

Como nos outros filmes de Brant, os personagens de *O Invasor* arriam mil explicações para o crime que se preparam para cometer: a vida é assim mesmo, é preciso vingar uma injustiça, quem não toma as rédeas da situação é passado para trás. São as desculpas que estão todos os dias no noticiário. Como matar se tornou um fato corriqueiro no Brasil de hoje, Brant cuida de devolvê-lo à sua verdadeira dimensão. Em seus filmes, e especialmente neste, ele é aquilo que sempre foi — o ato mais anormal e complexo de que um ser humano é capaz. Não que o personagem de Marco Ricca não se dê conta disso. Mas certo tipo de monstruosidade não deixa lugar para arrependimento ou reparos, é o que mostra Brant.



**Miklos e Mariana: uma São Paulo infernal**

O diretor filma esse ótimo roteiro — que escreveu em parceria com Marçal Aquino e Renato Ciasca — com todos os tons de pesadelo a que ele convida. Rodado em super-16 milímetros, um equipamento mais leve e ágil do que o habitual 35 milímetros, *O Invasor*, que saiu premiado do Festival de Sundance deste ano, apresenta São Paulo como o inferno impessoal e claustrofóbico em que a cidade de fato se tornou. Traz, ainda, atuações excelentes. O senão é Paulo Miklos. Muito elogiado por essa sua estréia no cinema, ele compõe um Anísio pitoresco e intrigante, mas lhe falta o treinamento para sugerir uma vida interior ao personagem. Nada, contudo, que roube ao filme seu impacto. Beto Brant não é o cineasta mais conhecido do país, mas é o mais contundente e perspicaz. Desta vez, ele realmente põe o dedo numa ferida que muitos já tentaram cutucar. A violência brasileira não é só um fenômeno financiado pelo colarinho-branco, ou típico do cotidiano brutal da periferia. É uma arma que qualquer cidadão, em tese, se sente no direito de empunhar, e que cedo ou tarde se volta contra todos, inocentes ou culpados. Pode-se dizer que, mais do que Anísio, é essa desintegração moral o verdadeiro invasor. ■

I.B.

Veja o trailer do filme em [www.veja.com.br](http://www.veja.com.br)

## ANEXO 12

07/1978

## x "Aliança maldita"

Jairo Ferreira

Rogério Sganzerla, o realizador de "O Bandido da Luz Vermelha", ficou afastado do cinema durante sete anos, de 70 a 77, "para não se confundir com a mediocridade reinante". Voltou à tona agora com "O Abismo ou Sois Todos de Mu", que deverá estar no Festival de Brasília no próximo mês. Glauber Rocha, por sua vez, ficou fora do Brasil durante cinco anos e agora está concluindo seu primeiro filme depois desse exílio voluntário, "A Idade da Terra".

Glauber Rocha só admitiu a morte do Cinema Novo em maio do ano passado: "Por muitos anos, disseram que tinha acabado; eu insistia que não. Agora, eu digo: acabou sim. Estão todos corrompidos pelo comercialismo vendo o Fantástico em casa, aos domingos. Não quero mais ser confundido com nenhum grupo político ou cultural do Brasil. Com os velhos grupos, pelo menos". Rogério Sganzerla, em 69, já atacava o Cinema Novo: "Virou um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita".

Antes de fazer cinema, nos idos de 65/66, Rogério era amigo de Glauber. Me lembro bem disso, pois inúmeras vezes vi os dois juntos aqui em São Paulo em grandes papos. A briga foi bem depois, quando Rogério rompeu com o Cinema Novo e começou a ser visto como líder do que ficou conhecido como Cinema Udigrúdi.

O que há de curioso em tudo isso é que, atualmente, Rogério e Glauber voltaram às boas. São vistos juntos em toda parte no Rio de Janeiro. Glauber, como se sabe, estava sozinho, abandonado pelos ex-colegas do Cinema Novo que o traíram, enquanto Rogério foi marginalizado devido ao seu radicalismo em todos os sentidos.

Dessa "aliança maldita", pelo menos uma coisa nova já surgiu: Rogério está propondo a expressão Cinema Experimental em lugar de Udigrúdi, uma fase realmente já superada. Seu filme "O Abismo", que já assisti, é de fato muito mais experimental do que qualquer outra coisa. Resta saber se Glauber, com sua "Idade da Terra", também está nessa ou se a "aliança" é muito mais ampla.

Folhetim

v. 78

16/07/1978

## x Glauber, por Sganzerla

Jairo Ferreira

Rogério Sganzerla, o realizador de "A Mulher de Todos", esteve em São Paulo para verificar a possibilidade de lançar logo seu último filme — "O Abismo" — e adiantou que, inclusive, já está preparando outro, "Toda a Verdade", com material do célebre "It's All True" (1942) que Orson Welles começou a filmar no Brasil e nunca terminou. Sobre sua atual "aliança maldita" com Glauber Rocha, ele não fez comentário. Com muita elegância (estava usando terno) e sarcasmo tirou do bolso um comentário escrito sobre "Rivêrão Sussuarana", de Glauber Rocha.

"Gostei de Maira mas Rivêrão é extraordinário. Romance da década, texto de primeira, sucessão assumida de Guimarães Rosa, aliás um dos engraçados personagens — inclusive o próprio Glauber — na grande caatinga confunde e libera poesia da prosa falada, como o brasileiro sente e vive nessa "gesta" medieval. Glauber Rocha compõe um geográfico painel íntimo do áspero sertão. Atomizado ou não, conquistará o leitor que não vendeu sua alma ao diabo.

"Exige leitura, as viagens de um único personagem — seu

Dama — daria uma saga ao gosto medieval pela epopéia, humor e translúcida relação de sexo com política, arte/religião, partindo do princípio de que Joyce, Eisentein e Guimarães Rosa existiram, necessário ponto de partida para o mural social épico, a reconstrução pré-histórica. O vendedor ambulante, seu Dama, recita "Os Luzyadas" numa pensão do interior da Bahia, vendendo as mercadorias que havia levado, casimiras, brim, bijuterias finas, perfumes, pilhas elétricas etc.

"Esse personagem — seu Dama — esteve com a Coluna Prestes, mas não diz que Lampião, por exemplo, odiava estrada de rodagem como estratégia da opressão. A narrativa é voluntariamente tosca e em tom folhetinesco, criação da grande utopia tropical, transbordando em tiros e confissões bianguladas. Como diz o produtor Jarbas Barbosa, irmão de Chacrinha, "Glauber eu acho gênio".

O romance de Glauber, como seus textos na língua do "K", "Y" e "Z", não é fácil de ser entendido, mas a esse propósito a melhor observação até o momento veio do escritor Ignácio de Loyola Brandão: "A turma está muito interessada em entender Glauber. Por que não o deixá-lo simplesmente ser?"

## ANEXO 13

A GAZETA

6/07/1968

## FILME COMERCIAL MAS INTELIGENTE

Um guarda-civil ficou desconfiado com alguns elementos mal encarados que perambulavam pelas lojas do Shopping Center Iguatemi, rodeando o banco. Quando um outro soldado e o gerente da agência foram ver o que acontecia, ficaram sabendo que aqueles homens de cara feia estavam rodando as cenas finais de *O Bandido da Luz Vermelha*, filme de um rapaz que era crítico de cinema e que agora decidiu ser diretor: Rogério Sganzerla.

Jovem irrequieto e reclamando o tempo todo, Rogério é agressivo quando discute o movimento do cinema novo em São Paulo, que não confunde com o do Rio:

— O cinema novo em São Paulo ainda não foi deflagrado, por diversas razões, desde a timidez e a covardia de nossos cineastas, até à falta de talento e picaretagem. Essa a razão, inclusive, de meu filme: provar que comércio e inteligência não são forças inconciliáveis.

## ESTILO NOVO

E prossegue:

— Meu filme, um policial de longa metragem, tem um estilo novo por dois motivos: não é *chato* e tem mensagem clara. Trata-se de um encontro entre os gêneros policial documentário, musical, faroeste e chanchada. Parti do princípio de que o cinema de 1968 não tem nada a ver com o cinema verdade puro e simples, como a comédia, o policial acadêmico ou o drama bem comportado. Dialeticamente, fundo tudo num mesmo movimento de síntese.

Rogério Sganzerla afirma que seu filme é político no sentido de que provoca no espectador uma revolta, tendo no entanto pouco a ver com o célebre caso do *bandido da luz vermelha*. Para falar da transformação social que se opera no Brasil, Rogério utiliza um personagem dúbio que descamba para o mundo do crime. Esse bandido ama uma mulher, que se revolta contra seus crimes e o denuncia, sendo por isso destruída.

A parte central, é a estória de um político que domina a chamada *boca-do-lixo*, assessorado por uma quadrilha de terroristas e refugiados nazistas. No filme, o bandido tem um instante de lucidez e compreende a necessidade de se acabar com as

Texto de Rui Rabello

estruturas tradicionalistas, colocando uma bomba no carro do político e suicidando-se depois.

## DOIS PROFETAS

Confessando-se admirador de José Mojica Marins, Sganzerla ressalta que ele pode ser colocado ao lado de Glauber Rocha, no sentido de que ambos são uma espécie de profetas do Terceiro Mundo, embora Mojica não tenha lucidez disso.

— Os únicos no País que não são provincianos, justamente porque mostram o Brasil tal como é: uma província. O que o Khoury faz por exemplo, mostrando o lado futurâmico, é um negócio estúpido.

Diz também que Mojica é um dos raros combatentes aqui, contra "a passividade total". E acrescenta:

— Meu filme é um esforço marginal, um dia virá em que alguém terá que romper com a vergonhosa tradição do cinema paulista. Sei que os tímidos e os recalçados cineclubistas de São Paulo tentarão pixar o meu filme, mas terão que engulir-lo, porque nossa realidade é mais forte que o cinema.

## MAL ENCARADOS

Não foi sem razão que o guarda do Shopping Center desconfiou dos atores, pois cada um tem o rosto mais sinistro que o outro, a começar pelo próprio Paulo Vilhaja, que representa, o bandido principal. Carlos Farah, um turco forte e barbudo, também é do bando e Wladyslaw Jedross, um polonês que enfrentou o frio de 50 graus abaixo de zero na Sibéria, está à vontade em seu papel de alemão nazista.

A atriz Helena Ignez escapa a essa rudeza de traços como uma mulher bela e frágil, o resto do elenco é formado por: Pagano Sobrinho, Luiz Linhares, Roberto Luna, Renata Souza Dantas, José Marinho, Sérgio Hingst, Lola Brah, Sérgio Mamberti, Luiz Alberto Meirelles, Índio, Maurice Capovilla, Carola Whitaker e Arnaldo Weiss. A produção, de Rogério Sganzerla, José Alberto Reis e José da Costa Cordeiro. O filme que custará 70 milhões e estreará em julho nas telas do circuito Sul Paulista é, na opinião de Arnaldo Weiss, "totalmente psicodélico".

## ANEXO 14

R 208

## “O bandido da Luz Vermelha”

IDA LAURA

“O Bandido da Luz Vermelha”, primeiro longa-metragem de Rogério Sganzerla, deveria explodir na tela como uma espécie de opera-bufa que procura retratar a disponibilidade e a irrecuperabilidade do mundo ocidental atual. Únicia-se (como poderia terminar) numa espécie de apoteose em que, entre nuvens de fumaça, crianças da favela empunham armas e em seus últimos momentos volta ao incêndio que, em breve, segundo o autor, passará de simbólico a real, pois “o mundo subdesenvolvido vai explodir” e “a segunda guerra mundial já se iniciou”.

Entre o começo e o final encaixa-se a história do bandido da luz vermelha; este tenta, através de sua figura enaltecida e ridicularizada ao mesmo tempo, exprimir as contradições, o vazio e a corrupção do Brasil nos dias de hoje. Como não poderia deixar de acontecer, usa roupas de estilo norte-americano: a película, segundo o próprio roteirista-argumentista, composta a partir de elementos caóticos e dispare, é “um faroeste sobre o terceiro mundo”.

Mas, “O Bandido da Luz Vermelha” pode ser considerado um produto típico do pensamento enrijado politicamente, que, procurando retratar a realidade, dela se afasta, caindo nos mesmos erros que procura denunciar. Seu aspecto de “gozação total” invalida as intenções do autor, a quem falta um mínimo de crença naquilo que efetua. O sentido crítico de negação extravasa os próprios limites da película e vem recalr sobre o cerne da realização, cuja estrutura enfraque-

ce, pois não se sustenta sobre a base sólida da autenticidade, do problema realmente alcançado, da vivência que garante o permanecer de uma reflexão sobre acontecimentos verdadeiros. Es-tendendo-se em superfície por todas as direções, esquece-se de penetrar em profundidade: e o que deveria denunciar o grande incêndio termina resvalando no fogo de artifício. Brilhante à primeira verificação, “O Bandido da Luz Vermelha” apaga-se à medida que se procura recriá-lo em termos de conscientização, ainda que seja analisado dentro do próprio esquema que o gerou e que pode ser, em determinadas circunstâncias, inteiramente válido.

Quando deixa de expressar de maneira intencional “o drama-lhão mexicano, o musical argentino e o tropicalismo latino” e recai sobre a autobiografia do marginal, o filme demonstra alguns acertos. A camara manejada por Peter Overbeck, nesses momentos, é dinâmica e inteligente, acompanhando a personalidade versátil do criminoso e representa as possibilidades de Sganzerla, passada a fase de sugestão aparentemente polemica, mas em verdade antipolemica, que o re-prime.

Os recursos técnicos de disse-ciação imagem-som guardam reminiscências com o Resnais de “O Ano Passado em Marienbad” e estendem-se ao máximo durante o decorrer da ação. O ruído dos discos voadores, por exemplo, presente nas primeiras cenas, e em outras intermediárias como a do assassinato, encontra só nos momentos finais sua expressão fotográfica. Jogando com desfocamentos, claros e escuros totais, interrupções e associações de imagens e de sons, tende a apelar para o hipnótico e para o subliminar.

Talvez uma das frases do diálogo do filme, trazida para o plano da criação, resuma o alcance de “O Bandido da Luz Vermelha”: corre-se o perigo de, com o tempo “não mais encontrar os habitantes, mas só os sobreviventes” de sua própria aventura cinematográfica.

8-12-68

## ANEXO 15

Helena Ignêz e Paulo Villaça: "Mão Negra Contra o Luz Vermelha"



Helena Ignêz e Roberto Luna

## "Luz Vermelha": um filme de reflexões, sexo e tiroteios

Orlando Lopes Fassoni

— Meu filme é um faroeste sobre o terceiro mundo. Faroeste mas também musical, policial, documentário, comédia e eventualmente chanchada.

É assim que Rogerio Sganzerla define o filme que está rodando nas ruas que formam a chamada «boca do lixo» de São Paulo, onde as prostitutas se mantêm, dia e noite, postadas defronte a bares, lojas e hotéis, onde os sexomaniacos afluem constantemente à procura dos cinemas que oferecem filmes «sexy» baratos e onde há um ambiente característico para o tipo de história que pretende contar. As filmagens terminam esta semana. Há dez dias Rogerio ainda não tinha o título definitivo de seu filme. Falava-se muito em títulos que pudessem dar à obra certas condições para um futuro sucesso comercial. Agora, contudo, já se chegou ao título definitivo, que será «Mão Negra Contra o Luz Vermelha».

A produção é do próprio Sganzerla, de José Alberto Reis e José da Costa Cordeiro e está orçada em 70 milhões de cruzeiros velhos. A Uranio Filmes será encarregada da distribuição do filme, que é a primeira experiência de Sganzerla no longa-metragem.

### Reflexão e coragem

Em 1966 ele apresentou uma curta-metragem, «Documenta-

rio», no Festival de Cinema Amador JB-Mesbla, conquistando um dos prêmios principais. Isso valeu-lhe a viagem de ida e volta à Europa. Lá entrou em contato com muitos cineastas importantes que então participavam do Festival de Cannes. Regressou ao Brasil após alguns meses de passeio com muitas ideias sobre o cinema europeu em geral. Não confessa, mas sabe-se que modificou alguns pensamentos sobre certos cineastas. Começou então a preparar o roteiro do filme que seria sua estreia no cinema profissional. Esse trabalho demorou algum tempo, até que um dia ele começou a filmar sem ninguém saber. Reuniu equipamento e elenco em silêncio e iniciou as filmagens da sua história, a história do bandido que deu grande trabalho à Polícia e que se transformou numa figura popular por causa das coincidências com Caryl Chessman na prática dos assaltos.

— Não tenho medo de filmar como quero — diz Sganzerla. Meu trabalho resulta de uma constante reflexão sobre a câmara, o ator, o terceiro mundo, a política, o sexo, o traveling, o contrabando, o cinema, o crime. Depois da reflexão vem a coragem. Por isto meu estilo é bárbaro, arbitrário — como Pasolini, Orson Welles, Miguel Borges ou Godard. Está claro que não tenho nenhuma

ligação com o cinema paulista. Respeito a obra de Mojica porque não lhe falta o principal: talento e coragem.

— Estou filmando a vida do bandido da luz vermelha e arrisco-me a dizer, agora que estamos no fim das filmagens, que o trabalho significa um esforço de renovação não apenas no cinema feito aqui em São Paulo, mas o de todo o Brasil. Penso que a solução nunca repousou na conciliação. Discordo da maioria dos meus colegas paulistas que procuram afirmar tenues obsessões autorais com gentilezas que o grande público dificilmente aceita, tentando misturar teoria da comunicação de massa com conformismo sub-industrial.

«Mão Negra Contra o Luz Vermelha» poderá estar nas telas em julho próximo. Peter Overbeck é o fotógrafo, Carlos Alberto Ebert cuida da câmara e Afonso Coaracy assiste na direção.

No elenco estão Paulo Villaça, Luiz Linhares, Helena Ignêz, José Marinho, Pagano Sobrinho, Sergio Mamberti, Paula Ramos, Ozualdo Candia — o diretor de «A Margem» — Sergio Hingst, Carolina Whitaker, Renata Souza Dantas, Ezequiel Neves, Lucia Rocha, Roberto Luna, Tatá, Luiz Alberto Meirelles, Palito e muitos figurantes reunidos nos

locais das filmagens, a «boca do lixo».

### O que é

Sganzerla diz que nesta sua comédia criminal o Luz Vermelha é um bárbaro que resolve, num dia qualquer, fazer justiça com suas próprias mãos sem ter consciência de coisa alguma.

— Nossa estrutura social é fragil e bastam os equívocos de um alucinado para a tragédia se desmoronar na instabilidade total. O filme não tem mensagens, apenas esta: o Terceiro Mundo vai explodir. Filmo como quero, livremente. Por isso não tenho medo dos cineclubistas recalçados que falarão em «influências de Buñuel, Welles, Eisenstein, Godard, Rossellini, Fuller». A medida que filmo sinto a necessidade de citar o mais livremente possível o cinema em geral, de utilizar amplamente o poder do cinema num mesmo movimento sintético. Vou do plano fixo ao travelling agitado com a mesma segurança que fundo Hitchcock com Luiz Buñuel. Para mim a liberdade não é nenhum confortável ponto de chegada, mas um arriscado ponto de partida. Não distingo cinema de expressão de cinema de espetáculo. Estou filmando reflexões e tiroteios, «stripteases» e sociologia, Roberto, Luna e Renata Souza Dantas.

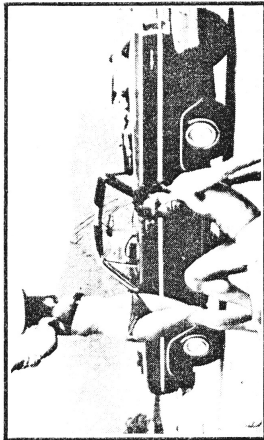




# VINTE ANOS DE BANDIDAGEM

Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. A vacalha e se esculhamba.

(O Bandido da luz vermelha)



Os vinte anos do filme de Rogério Sganzerla trazem de volta a criatividade do cinema experimental e a polêmica com o Cinema Novo.

João Carlos Rodrigues

O ano de 1988 não comemora apenas o centenário da Abolição da escravidão, mas também os vinte anos de um filme tão polêmico, que até hoje não foi completamente assimilado pelo cinema brasileiro: **O bandido da luz vermelha**, de Rogério Sganzerla.

Marcos final do período Cinema Novo e início de um novo tipo Experimentalista. **O bandido** foi o pivô do rompimento entre o núcleo cinemático e seus seguidores mais jovens. Rompimento não apenas estético, quase sempre político e algumas vezes pessoal.

Hoje, se analisarmos friamente a questão, encontraremos três possibilidades principais. Uma econômica, que me foi indicada por Glauber Rocha em pessoa, que disse nunca ter sido período a Sganzerla o fato de ter negado a distribuição do filme a DIFELM (a distribuidora cooperativada do Cinema Novo). O segundo motivo foi a subsequente frieza dos cineastas e seu poderoso **lobby** na imprensa cariboca e francesa, ressentimento agravado pelo relativo sucesso obtido pelo filme junto ao público, a premiação no Festival de Brasília e mais quatro prêmios dados pelo Instituto Nacional do Cinema (dirigido por um grupo anticomunista). A crítica, em geral, reagiu bem. Bernardino Maurício Gomes Leite, Zé Lino Guimarães, Jaime Ferreira, Ely Azerêdo, por seu lado, achou uma "exposição antes-sada de bossas, cabida mistura dos gêneros mais diversos". José Carlos Avellar percebeu as qualidades, mas reclamou da falta de perspectivas, alertando que a "grosseira que ele propõe e fundamentalmente suicida". Esta falta de saída foi também criticada em **Métrangeo Kid** e **O anjo nasceu**, dos outros longametragens pós-cinemano. Assim chegamos ao terceiro motivo ou possibilidade: a já secular peleja política entre os idealistas (cristãos ou marxistas) e os nihilistas (anarquistas e

Stockler e Zé Agripino, **Alegria Alegria** de Caetano Veloso, etc — representa, tão bem ou melhor que artigos e depoimentos sócios-políticos, o período caótico mas culturalmente tão fecundo que vai do golpe autoritário de direita de 1964 à subida ao poder de extrema direita militar em 1968.

Sganzerla, que tinha 25 anos ao realizar o filme, lançou na época um manifesto onde pregava a estética do mau-gosto, voluntariamente planicária, poética, sensacionalista, pieciosa, revolucionária, etc. Citava Roosevelt, Samuel Fuller, Buster Keaton, Mac J. C. e Carlos Marrero, e outros nomes da época. Mas não citava mais ninguém. Glauber e Orson Welles. O segredo adentro logo pesberçará as explicações de **Acessado e Pirotto** de You, **Terra em transe** e **A marea da maldade**, dos diretores, ou ainda dos menos conhecidos **Casa de bambu** de Fuller, **Vampiros de alma de Stiegel**, **O massacre de Chicago** de Cornuati, **Invasão dos discos voadores** de Fred Sears... São influências antipodas, dos cinematistas, que foinxavam apenas Visconti, Bunuel, Kurosawa...

Tive recentemente o prazer de realizar, para editoração da Embrafilme uma comparação entre o roteiro e o filme de Sganzerla. Isso me levou a transcrever o segundo de videocassete para o papel, passando a conhecê-lo plano a plano, página por página. Todo esse trabalho deveria ser publicado em livro, mas resolvei desde já divulgar algumas conclusões que me parecê interessantes.

Ao contrário de que se tem alardeado, **O bandido da luz vermelha** não é nem incompreensível, nem confuso, nem alienado, nem de direita, nem improvável, nem esteticista, nem resolvido na montagem. A expressão mais adequada para ele seria antropofágico: no sentido ossaldiano de termo.

Toda a trama que existia no roteiro e, ainda antes, no argu-mento, foi absorvida e transformada em um filme novo, com

Houve também cenas incluídas depois do roteiro pronto (infiltração de Luz na quadra da Mão Negra; Luz desenha "Merci" nas costas da amante depois telefona pro marido pra contar; o Alka-Seltzer do roteiro se transforma num pico de calmanite na veia do delegado; as entrevistas de JB no aeroporto e no clube Espócia).

Segundo o **script**, num de seus assaltos, o bandido devolve o dinheiro roubado à jovem indefesa e sua tia doente, dando uma de bonzinho, como já tinha feito em sequência anterior. No filme, Luz simplesmente estupra a jovem, e a tia nem aparece. Curiosidade para cinefilos: a moça é simplesmente a então desconhecida Sônia Braga! Se aqui foi acentuada a crueldade, aconteceu o contrário no episódio da biblia tagarela, no taxi onde Luz e o motorista. No roteiro, a sequência termina com assalto e morte. No filme, num alarço do passageiro no motorista, o ator Sérgio Mamberti me disse que a cena da morte chegou a ser filmada, mas suprimida na edição porque Sganzerla levou em conta que "os homossexuais poderiam achar reacionário". Uma sequência do roteiro que apresentaria a carreira política do JB da Silva, muito semelhante à outra de **Terra em transe**, com Paulo Aurian, foi felizmente modificada no produto final. A morte do protagonista (no roteiro, por tiro — no filme, por suicídio) agrega uma contribuição de **Pirotto** de You. No filme de Godard, Beinhando se autopsiável com dinamite, no de Sganzerla, Paulo Villaxa se autoeletrocuta, levando de lambuja o delegado.

Outra grande contribuição do filme ao roteiro é a inclusão, ao lado dos locutores radiofônicos, do monólogo em **off** do bandido, que nas horas mais estapafúrdias pode dizer que adora sanduíche de mortadela ou precisa de uma Enciclopédia Britânica. Há também momentos sobrios no uso da trilha sonora, como quando Janete Jane tira Luz, remexendo na mala do carro no som da trilha sonora de **Sansão e Dalila**, o romance da traidora atemporal da Bíblia. Certo não ser exagero realçar a contribuição criativa dos atores. Sem eles, seria outro filme