

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EDER PUCHALSKI

DO FRAGMENTO À MARGEM:
ALEGORIA NO CINEMA MODERNO –
ALPHAVILLE E O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

CURITIBA - PR

2014

EDER PUCHALSKI

Do fragmento à margem:

Alegoria no cinema moderno – *Alphaville* e *O Bandido da Luz Vermelha*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História, do Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em História: Memória e Imagem.

Orientação: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto.

CURITIBA - PR

2014

RESUMO

O uso da operação alegórica é o ponto comum entre os filmes *O Bandido da Luz Vermelha* (Brasil, 1968, Rogério Sganzerla) e *Alphaville* (França, 1965, Jean-Luc Godard). O presente trabalho busca analisar como a alegoria se configura na modernidade e - em alguns cinemas modernos - se transforma em instrumento de debate de valores, de críticas sociais e políticas. Para tal entendimento, é realizado um estudo contextual do Brasil na década de 1960, bem como um olhar geral sobre as problemáticas apontadas pelos movimentos nos cinemas latino-americanos. Faz-se um entendimento acerca da Nouvelle Vague, do Cinema Novo brasileiro e do Cinema Marginal. Englobando um processo de “consciência do subdesenvolvimento”, de construção de uma arte engajada, e de sua desconstrução operada pela desesperança dos filmes da Boca do Lixo. A margem, a marginalização, é por nós entendida tanto em sua expressão das problemáticas sociais, como em sua característica subjetiva – do artista moderno consciente da fragmentação da linguagem, da construção do discurso, da distância entre arte e realidade, entre sujeito e verdade. Este debate é integrado à este grande movimento de valores e expressões dos cinemas modernos.

Palavras-chave: alegoria, fragmento, subdesenvolvimento, cinema moderno, cinema novo, cinema marginal, nouvelle vague.

SUMÁRIO

1. Introdução |05

2. Cultura e Política

2.1. O Brasil em 1960 |07

2.2. Cultura e Subdesenvolvimento |11

3. A Alegoria

3.1. Breve história da alegoria |15

3.2. Alegoria na modernidade |19

4. Modernidade, Representação e Fragmento

4.1. Uma nova percepção |21

4.2. O fragmento |23

5. Cinemas Modernos |26

5.1. Nouvelle Vague |27

5.2. Renovação no cinema latino-americano |32

5.3. Cinema Novo |34

5.4. Cinema Marginal |37

6. Análise Fílmica

6.1. O Bandido da Luz Vermelha |42

6.2. Alphaville |48

7. Conclusões |53

8. Referências Bibliográficas |55

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho se constitui através de três eixos principais. Um entendimento contextual envolvendo a década de 1960 no Brasil, de forma específica, mas com um olhar atento ao movimento mais geral que envolve a América latina em transformação. Um entendimento acerca de alguns cinemas modernos, e aqui utilizamos o plural já para deixar evidente que nossa intenção não é a de conceituar cinema moderno, mas, sim, de avaliar características que formam a Nouvelle Vague, o Cinema Novo brasileiro e, posteriormente, o Cinema Marginal. Sem o impulso de impor um progresso contínuo de causas e efeitos entre estes, mas em um esforço para captar problemáticas comuns, tanto no entendimento artístico – de forma, por exemplo-, como na necessidade emergente de ressignificação dos temas centrais propostos.

Um terceiro eixo, o da alegoria, vai tentar ultrapassar a simples constatação desta como um importante recurso expressivo. Buscando pensar a construção de espaços alegóricos, e as suas motivações que vão além da moldura de um filme. A alegoria, neste trabalho, é a ponte que conecta o entendimento contextual com o produto fílmico final. É o elo que permite evidenciar preocupações de valor, de mudança, de tensão. Assim, a intenção de integrar todos os debates aqui propostos, só se torna possível através do uso do processo alegórico, que cria este ponto comum entre os dois filmes aqui analisados: *O Bandido da Luz Vermelha* (Brasil, 1968, Rogério Sganzerla) e *Alphaville* (França, 1965, Jean-Luc Godard). Bem como permite um dialogo mais apto à profundidade. As qualidades valorativas e representativas inseridas nas obras acabam por integrá-las.

O estudo da modernidade, da representação, revelou a centralidade da fragmentação, ou do fragmento. Através de Walter Benjamin, é possível perceber as singularidades que envolvem, não somente o cinema, mas os sentimentos principais que acompanham as vanguardas artísticas da primeira metade do século XX. E a consciência da representação, a noção da distância entre o discurso e a realidade, entre o ser e o objeto, entre a verdade e a realidade, se traduzem em sentimentos, por vezes, de frustração. A desesperança, a desilusão, decorrentes deste ato de aceitação das barreiras que a construção de um discurso impõem, se somam à uma “consciência do subdesenvolvimento”, no caso dos cinemas modernos na América Latina. Um destes resultados é a ironia absoluta do Cinema Marginal brasileiro.

Portanto, a fragmentação, o subdesenvolvimento, as problemáticas de cunho cultural, social e político, convergem através da operação alegórica, resultando em filmes muito ricos em expressão e potencialidade, em formas originais e modernas de narração, em expressões muito próprias inflamadas por um quadro de valores inevitavelmente influenciado pela posição marginal, pela marginalização. Do fragmento à margem.

Quanto à bibliografia utilizada. Para pensar o contexto brasileiro, a década de 1960, utilizou-se um trabalho de Fernando Novais e João Manuel Cardoso, *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. Bem como a obra *Em Busca do povo brasileiro*, de Marcelo Ridenti. A aproximação com as artes engajadas se efetiva com Marcos Napolitano e Roberto Schwarz. A interpretação deste contexto, a revelação da consciência do subdesenvolvimento, e seu significado, por exemplo, no cinema brasileiro, foi possível pelo trabalho de Paulo Emilio Sales Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. E pelas contribuições de Antonio Candido e Ismail Xavier.

As discussões acerca do conceito de alegoria iniciam-se com um breve panorama histórico, baseado na obra *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, de João Adolfo Hansen. E ampliam-se ao somar-se com o entendimento de modernidade, através do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Autores como Ismail Xavier, dão aqui também a sua contribuição, pela obra *O Olhar e a cena*.

O debate sobre os cinemas modernos se inicia com Christian Metz e algumas indagações sobre a narração, presentes em *A significação do cinema*, complementado pelas ideias de Pier Paolo Pasolini. Para entender a Nouvelle Vague, utilizou-se do estudo de Alfredo Manevy, inserido na obra *História do Cinema Mundial* (Fernando Mascarello org.). Paulo Antonio Paranaguá possibilitou uma avaliação geral do cinema na América latina (*O cinema na América Latina*), bem como específica do Cinema Novo brasileiro (*A invenção do cinema brasileiro*). Este movimento e o Cinema Marginal foram estudados, principalmente, através da obra de Fernão Ramos, *História do Cinema brasileiro*, e de Ismail Xavier – *O cinema brasileiro moderno*.

Xavier, além de diversas contribuições para todos os debates aqui realizados, detém o mérito da obra *Alegorias do subdesenvolvimento*, central para a análise fílmica de *O Bandido da Luz Vermelha*, constituindo-se também como exemplo metodológico.

2. CULTURA E POLÍTICA

2.1. O Brasil em 1960

Há dois movimentos que se intensificam ao longo das décadas de 1950 e 1960 no Brasil: a consolidação de um modelo modernista capitalista industrial de sociedade de consumo, e a construção de um imaginário revolucionário comunista.

Para Fernando Novais o país viveu, entre 1945 e 1964, a construção de uma economia moderna, caracterizada por um processo de industrialização, grandes investimentos, crescimento dos setores de tecnologias mais avançadas. Gerando forte imigração interna – facilitada pelo avanço na urbanização. Mas uma aparente contradição paira por este sentimento de otimismo de construção de uma nação moderna. É a efervescência de ideologias de esquerda, sua organização e expressão. Seria um período liberal-democrático, com fortes manifestações de sindicatos, partidos políticos, movimentos culturais.

Marcelo Ridenti chega a defender que houve um *romantismo revolucionário* na década de 1960 no Brasil, cujo objetivo era construir um “homem novo” através de uma revolução baseada no campo, para superar os valores da modernidade capitalista instalada nas cidades. Buscava-se no passado uma cultura popular, defendia-se que o autêntico homem do povo brasileiro era o rural; destacava-se ideias de libertação e promovia-se o debate acerca da identidade nacional.

O rural estava realmente em voga no período. E basta analisar os números para que a problemática dos deslocamentos populacionais se torne evidente. Em 1950, aproximadamente 41 milhões de brasileiros viviam no campo, em vilarejos ou cidadezinhas de menos de 20 mil habitantes. Enquanto 10 milhões viviam nas grandes cidades. Novais¹ chama a atenção para a dualidade que foi se construindo socialmente, do urbano/moderno como superior, e do rural/atrasado como inferior.

A migração, em um período de 30 anos, foi impressionante – cerca de 39 milhões de pessoas. Os principais destinos eram São Paulo, Rio de Janeiro e a região Sul. Na

¹ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4. p.574.

década de 1950, aproximadamente 8 milhões foram para as cidades; durante os anos 1960, aproximadamente 14 milhões de pessoas; e nos anos 1970, cerca de 17 milhões de pessoas (o que representava cerca de 40% da população rural de 1970)². O Brasil chegou em 1980 com: 61 milhões de pessoas morando nas grandes cidades, e 60 milhões morando no campo, em vilarejos ou em cidades pequenas. Destes cerca de 40 milhões continuava em condições de pobreza absoluta:

Eram os mesmo posseiros ou proprietários de um pedaço de terra, ainda presos àqueles padrões de produção arcaicos (...) Para eles chegará, em 1971, tardia e parcialmente, a Previdência. Mas não terão acesso nem à luz elétrica, nem ao abastecimento de água, nem à fossa séptica ou à rede de esgoto, nem aos padrões modernos de consumo. A escola continua quase tão inacessível quanto antigamente, quase tão precária quanto era. O ‘morador’ e o colono foram substituídos pelo proletário rural, o bóia-fria ou ‘volante’, que reside nas cidades, vaga de um lado para o outro do país à procura de trabalho, desenraizado da terra (...) ³

Os imigrantes, majoritariamente, conseguiam emprego na construção civil, nas ocupações menos qualificadas da indústria e no ambiente doméstico. Após 1964, há uma ampliação do ensino fundamental e principalmente, do ensino profissionalizante, o que ampliou o acesso à vagas de serviços gerais de escritórios e outros. Aos poucos, os imigrantes iam tentando se inserir na vida moderna das cidades. E sua presença ganha importância na medida em que se tornam tema de bandeiras revolucionárias.

A discussão política do período pré-64 englobava fortemente debates sobre a necessidade de uma reforma de base. Os movimentos de esquerda reagiam contra o modo de vida que se consolidava no Brasil, de uma sociedade de consumo, do “fetichismo da mercadoria”, de uma postura individualista associada à cultura do mérito pelo trabalho. Novais acrescenta que além da necessidade da quebra do monopólio da terra, os movimentos requeriam o fortalecimento do acesso à escola pública, e que esta fosse capaz de preparar os “cidadãos para a democracia”⁴.

Os impulsos de mudança partiam de mulheres e homens, de jovens inspirados pelo trabalhismo de feição positivista, pelo comunismo – no Brasil, formas de pensamento social

² MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4. p.581.

³ *Idem*, p.619.

⁴ *Idem*, p.617.

antiindividualista que decorrem, em boa medida, da secularização, no plano da ideologia, da ética católica -, pelo solidarismo cristão. Acima de todas as divergências de orientação, havia um valor que era comum a todos, a construção da nação e da civilização brasileira. Foram eles que deram vida à imprensa, às universidades, aos movimentos culturais, aos sindicatos, aos partidos políticos progressistas, a campanhas como a do ‘Petróleo é nosso’.⁵

O contexto internacional do período, para Ridenti, era estimulante aos movimentos libertários. Houve a revolução cubana em 1959; a independência da Argélia em 1962; as lutas anticoloniais na África; a guerra do Vietnã e a postura anti-imperialista; a revolução cultural chinesa; o Maio de 1968 na França, etc. “O êxito militar dessas revoluções é essencial para entender as lutas políticas e o imaginário contestador nos anos 60: havia exemplos vivos de povos subdesenvolvidos que se rebelavam contra as potências mundiais”⁶, no esforço de alcançar as condições históricas para a realização de seu projeto de revolução. O fato de não se encaixar em nenhuma das duas condições dos blocos da Guerra Fria, abriu a possibilidade de um terceiro caminho característico nos países latino-americanos: seria um modelo do Terceiro Mundo.

As artes (como veremos no caso específico do cinema) tiveram papel importante na efervescência dos movimentos de politização e mobilização popular. Marcos Napolitano destaca a atuação da “arte engajada” na tentativa de estabelecer uma aproximação com o público. O teatro, o cinema e a música buscaram, desde o início da década de 1960, compartilhar os espaços sociais e os valores ideológicos e políticos deste “ethos comum” das manifestações. Aproximando-se, por exemplo, do movimento estudantil.

No teatro é preciso destacar o Teatro de Arena, que foi formado em 1953 dentro do Teatro Brasileiro de Comédia (TDB), em São Paulo, e esteve muito próximo do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Com peças de apelo realista e humanista, buscavam “conciliar textos de qualidade dramática e crítica social e política, e encontrar uma linguagem que pudesse ser assimilada (...) por vários ‘públicos’(ou platéias), de origem

⁵ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4. p.616.

⁶ RIDENTI, Marcelo. Brasil, anos 60: povo, nação, revolução. In: _____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.34.

social e formação cultural diferentes”⁷. Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, e Augusto Boal estão entre os principais nomes do teatro deste período.

Napolitano, entende que a música popular brasileira foi assimilada pelo movimento estudantil através da bossa nova, tornando-se esta um exemplo de música nacional. Carlos Lyra, Nelson Lins e Barros, Vinícius de Moraes, nomes importantes que buscavam uma bossa nova nacionalista e “afirmavam a música popular como meio de problematizar a nação e ‘elevar’ o nível musical popular”⁸. A ampliação do público da MPB se deu através da televisão e dos festivais. Elis Regina e Chico Buarque tiveram grande sucesso e foram importantes intérpretes, pois conseguiam conciliar a tradição do samba carioca dos anos 30/40 com a ruptura da bossa nova.

A Televisão chega ao Brasil em 1950 e torna-se, em 20 anos, veículo de grande influência na cultura nacional. O número de televisores preto-e-branco, em 1960, em uso no Brasil eram cerca de 600 mil; em 1972 o país já possui mais de 12 milhões de aparelhos⁹. Seu conteúdo atinge verdadeiras massas e direciona a formação de uma industrial cultural. Seu sucesso também se deve ao estímulo dado pelo governo militar através de investimentos no setor.

Exposta ao impacto da indústria cultural, centrada na televisão, a sociedade brasileira passou diretamente de iletrada e deseducada a massificada, sem percorrer a etapa intermediária de absorção da cultura moderna. Estamos, portanto, diante de uma audiência inorgânica que não chegou a se constituir como público; ou seja, que não tinha desenvolvido um nível de autonomia de juízo moral, estético e político (...) ¹⁰

Retornando ao campo político precisamos traçar alguns aspectos referentes ao movimento posterior ao golpe civil-militar de 1964. Para Ridenti o AI-5 colocou um fim à agitação política e cultural do período. Intensificou, claro, reações extremas como a luta armada, que passou a parecer a única solução restante para os revolucionários. Mas estas também foram suprimidas.

⁷ NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.28, 2001, p.05.

⁸ *Idem*, p.16.

⁹ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4. p.623.

¹⁰ *Idem*, p.641.

Em seguida: o chamado milagre brasileiro. Os governos militares promovem o desenvolvimento econômico, a modernização e o crescimento das forças produtivas, bem como consolidam o processo de urbanização. O país cresce 11,2% ao ano, entre 1967 e 1973; 7,1% ao ano entre 1973 e 1980¹¹. “O regime buscava sua legitimação política com base nos êxitos econômicos”¹².

Buscando enfocar as consequências da política nas artes, portanto, as respostas destes movimentos na sua postura de representação, nos direcionaremos em seguida para o debate acerca do subdesenvolvimento.

2.2. Cultura e Subdesenvolvimento

Quando pensa sobre a relação entre cultura e subdesenvolvimento no Brasil, Antonio Candido propõe um movimento de transição. Para ele, o Brasil abandonou a “noção de país novo”, potencialmente grandioso, ainda em realização, esperançoso pelas suas possibilidades. Para assumir a “noção de país subdesenvolvido”¹³. De maneira geral entende que os intelectuais (principalmente escritores), buscavam conectar pátria com natureza, ou seja, fazer uma ligação entre o que seria a terra (o natural) e o país (social). O resultado era uma supervalorização do país e a justificação de um excessivo otimismo, assentado na crença de um destino grandioso. Antonio Candido, então, adjectiva como uma “literatura eufórica”, esta que entendia a grandeza social como uma consequência inevitável da grandeza natural.

Ora, dada esta ligação causal ‘terra bela – pátria grande’, não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante.¹⁴

O próximo passo é uma problematização do futuro. Um entendimento de que o fim do imperialismo resultaria em um surto de progresso. O pessimismo se transforma em

¹¹ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4. p.620.

¹² RIDENTI, Marcelo. Brasil, anos 60: povo, nação, revolução. In: _____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.42.

¹³ Antonio Candido faz referência às ideias de Mario Vieira de Melo.

¹⁴ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p.141.

“ilusão compensadora”, na medida em que se constrói uma ideologia pela qual se deveria lutar. Como impulso para movimentação política a “consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950”¹⁵.

Porém, há um impedimento para a formação desta ideologia: a “dependência cultural”. O grande número de analfabetos no país, o problema do acesso, as dificuldades de ampliação dos níveis de instrução, afastam as massas da cultura nacional.

Dizendo de outro modo: na maioria dos nossos países há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa.¹⁶

Paulo Emilio Sales Gomes refere-se à esta problemática como consequência de uma relação “ocupado e ocupante”. O Brasil, para Salles, não teria propriamente uma identidade cultural nacional. “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmo se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”¹⁷. O subdesenvolvimento é visto desta forma como um estado, não como um momento ou etapa. E o cinema como incapaz de resolver esta condição por si próprio. É uma espécie de “condenação” do subdesenvolvimento.

Ismail Xavier aponta para uma importação do valor simbólico das imagens. Que passa a ser questionada com a politização do cinema durante a década de 1960. Os debates nacionalistas evidenciaram a assimetria, a condição subalterna, a pobreza e a desigualdade, expressados na “noção de subdesenvolvimento”. E alerta que é preciso não misturar um subdesenvolvimento econômico com um cultural, ou seja, não impôr por sobre o cinema brasileiro um estigma de subdesenvolvido.

Os autores da década de 1950 e 60 questionaram o mimetismo das artes nacionais. Os valores do cinema estrangeiro não poderiam representar o esforço de construção da identidade nacional. A falência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1954,

¹⁵ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p.141.

¹⁶ *Idem*, p.142.

¹⁷ GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.90.

reforçou e representou o equívoco deste mimetismo. As produções da Companhia Atlântida também são questionadas pelos cineastas do Cinema Novo, que viam a chanchada, o humor carnavalesco, o excesso de elementos do rádio, como um cinema de entretenimento, sem engajamento, portanto - atrasado.

Voltando para a relação dialética proposta por Sales Gomes, o Cinema Novo “sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social”¹⁸. Queria assumir um compromisso com o social, com o político, com a exposição das problemáticas reais que envolviam o país – pobreza, poder, violência. Contra a alienação da chanchada, o cinema novo queria, com autenticidade, iniciar uma transformação social. Um cinema com capacidade mobilizadora. Identidade cultural formada pelo escândalo do subdesenvolvimento.

Sales Gomes, em *Trajatória no Subdesenvolvimento* (escrito em 1973, portanto, muito próximo do contexto) já reconhece a grande importância do Cinema Novo, apontando o movimento como responsável por criar “uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro(...) Tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol”¹⁹. Apesar de ponderar que não houve sucesso na tentativa de identificação do movimento com o organismo social (o processo foi interrompido em 1964) – permanecendo este restrito à um círculo pequeno, mas fiel aos ideais.

Em São Paulo, na virada na década de 1960/70 a representação do subdesenvolvido, ou do “ocupado”, ganha contornos de desesperança. O “novo surto”, como se refere Sales Gomes, tende a transformar o ocupado em lixo:

Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é porém animado e remido por uma inarticulada cólera. O Lixo teve tempo, antes de perfazer sua vocação suicida, de produzir um timbre humano único no cinema nacional.

¹⁸ GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.102.

¹⁹ *Idem*, p.103.

Isolada na clandestinidade, essa última corrente de rebeldia cinematográfica compõe de certa forma um gráfico do desespero juvenil no último quinquênio.²⁰

Trata-se do Cinema Marginal. Que será posteriormente trabalhado.

²⁰ GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.105.

3. A ALEGORIA

O recurso alegórico é de uso corrente não apenas nos filmes específicos que serão aqui analisados posteriormente (*O Bandido da Luz Vermelha* e *Alphaville*), como também nos movimentos estéticos que renovaram o cinema brasileiro nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Para entender o que é a alegoria, faremos um breve panorama histórico de seu uso. Para então nos concentrarmos nas discussões sobre o uso alegórico na modernidade. Enfim, estaremos então embasados para analisar a construção dos espaços alegóricos no cinema moderno.

3.1. Breve história da alegoria

Há uma simples definição de alegoria: a transposição de um sentido literal para um sentido figurativo. Mas prender-se a tal simplismo é deixar de entender um conceito extremamente rico e presente, não somente em discursos poéticos, como em construções religiosas e visões metafísicas. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, obra de João Adolfo Hansen, nos auxilia com um grande trabalho de acompanhamento da transformação do conceito e seu uso na história.

Hansen, optou, basicamente, por uma divisão de três principais interpretações que diferenciam-se, efetivamente, em sua perspectiva de alegoria. A visão greco-romana clássica, a “Alegoria dos Poetas”; a visão dos grandes letrados da Igreja Católica, chamada “Alegoria dos Teólogos”; a visão dos artistas e intelectuais do Renascimento italiano, a “Alegoria de Renascimento”.

Na antiguidade clássica, os poetas gregos e romanos, pensavam a alegoria como uma técnica de ornamentação de discursos, uma ferramenta expressiva. Uma forma de transpor um signo em presença, para um signo em ausência. Esta relação de sentidos podia se configurar de quatro maneiras: por *metáfora* – relação de semelhança; por *sinédoque* – relação de inclusão; por *metonímia* – relação de causalidade; por *ironia* – relação de oposição.

Basicamente, podemos dividir as quatro relações de sentido acima mencionadas, em dois eixos principais: um que cria o sentido destas relações através da lógica, ou seja, a alegoria se entende através do intelecto; o segundo sentido, diferentemente, opera através

do afetivo, a alegoria se entende pela imaginação. Ao primeiro, Hansen chama *comparação* (que engloba a *sinédoque*, a *metonímia* e a *ironia*), o segundo *metáfora* (extremamente presente nos filmes que analisaremos).

O principal critério de avaliação da construção do percurso entre o sentido próprio e o sentido figurado é a clareza. Hansen nos apresenta três níveis de classificação desta:

- I. Alegoria Perfeita (ou enigma);
Alegoria totalmente fechada sobre si mesma. Somente o conhecimento da circunstância daquele que o enuncia pode defini-lo. Está hermeticamente figurado.
- II. Alegoria Imperfeita (ou parábola, ou fábula);
Alegoria em que pelo menos uma parte do enunciado se encontra ao nível do sentido próprio. Existe um grau de abertura da significação. A mistura do sentido próprio com o figurado contribui com a clareza.
- III. Incoerência;
Mescla de metáforas que pertencem a campos semânticos disparatados, produzindo contrariedade. O sentido figurado passa muito evidentemente para o primeiro plano, tornando a ordem das ideias obscurecida.

Como destaca Hansen, tal classificação surgiu com os Neoclássicos, em um contexto iluminista. Assim, entendemos melhor a forte crítica ao excesso de diluição do sentido (como ocorre no Barroco, por exemplo). E o destaque para a *alegoria imperfeita*, por ser o gênero mais didático entre estes, ou seja, o mais apto a gerar um discurso ao mesmo tempo claro e agradavelmente ornamentado.

A naturalidade bem conseguida é, assim, a da *alegoria imperfeita*, situada a meio caminho entre a autonomia do procedimento (*incoerência*) e o fechamento total da significação (*enigma*). Isso se dá porque a *alegoria imperfeita* utiliza o ornamento do discurso como dispositivo sensibilizador do sentido que realmente importa, o sentido próprio.²¹

Agora, passaremos de uma alegoria construída como elemento discursivo, pelos poetas greco-romanos, para a compreensão da alegoria enquanto ferramenta interpretativa, e não expressiva. “Ao passo que a retórica greco-latina teorizou a alegoria como simbolismo linguístico, os padres primitivos da Igreja e a idade média a adaptaram,

²¹ HANSEN, Adolfo João. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, p.31.

pensando-a como simbolismo linguístico revelador de um simbolismo natural, das coisas, escrito desde sempre por Deus na bíblia e no mundo.”²².

A transição se consolida com Santo Agostinho. O fundador da *patrística* trouxe uma nova visão do simbolismo, acrescentando Deus como parte inerente de qualquer possibilidade de interpretação dos signos, sejam os escritos, sejam as próprias “coisas” do mundo. Para Agostinho, a alegoria é uma realidade ao mesmo tempo *linguística* e *natural*. Tudo o que existe se remete à outra realidade. Agostino parte do pressuposto de que Deus nunca se manifesta diretamente. Mas como tudo foi criado (ou seja, tudo é vestígio de Deus), nada é a revelação de Deus em si mesmo. O que implica em aceitar que tudo na natureza é signo de outro signo. Tudo é signo e significado ao mesmo tempo. Uma espécie de “alegoria da realidade natural”.

Ao mesmo tempo, nós, por convenção, criamos signos para nos referirmos a elementos já existentes na natureza. Assim, criamos signos linguísticos para signos naturais. Ou seja, como Deus não se revela diretamente, além de nossos signos convencionais (a linguagem), as coisas à que estamos significando/referenciando são também signos de outros referentes. Pode-se considerar esta uma teoria *essencialista* de Santo Agostinho.

Para entender a “Alegoria dos Teólogos”, ou “Alegoria como interpretação”, precisamos aceitar a alegoria como uma técnica que “decifra significações tidas como verdades sagradas, ocultas na natureza sob a aparência das coisas e também na linguagem figurada dos textos das Escrituras, que revelam um ‘Sentido Espiritual’.”²³, esclarece Hansen. Este “Sentido Espiritual” pode-se dizer, ocupa o lugar do sentido próprio (ou literal), enquanto os textos sagrados são o seu sentido figurado.

Então, se a alegoria greco-romana era uma forma de linguagem construída, que expressava e representava o mundo (objeto), em um sentido próprio e figurado, a alegoria dos teólogos vai afirmar que a “prosa do mundo já existe”, e pode ser alcançada pela interpretação dos “signos da revelação”, que estão nos textos sagrados. Estes, por sua vez, se remetem à “signos da natureza”, e estes se remetem à verdades morais e místicas.

²² HANSEN, Adolfo João. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, p.04.

²³ *Idem*, p.43.

A ordem do universo, as leis criadas por Deus, estão expressas na natureza. Existem, assim, duas leituras possíveis para se alcançar estes “vestígios de Deus”: através da natureza visível (que é o “sentido espiritual” cifrado); e através das Escrituras (o sentido literal manifesto). Os teólogos se dedicavam para conseguir fazer estas leituras e conseqüentemente, se aproximar de Deus. “Assim, a interpretação, como ato de conhecimento, é capaz de desvendar tal Lei uma vez que o homem imita e expressa”²⁴.

O contexto do Renascimento, principalmente na Itália, trouxe interessantes novas interpretações para o “*essencialismo* medieval”, bem como se dedicou a retirar dos teólogos da Igreja Católica a exclusividade desta capacidade de “ler Deus no mundo”. Reposicionando e valorizando a existência do artista.

Já entendemos que “Deus é a única coisa – o restante – mundo, homens, palavras, história – é signo. Assim, tudo se comunica necessariamente(…)”²⁵. A novidade da “Alegoria de Renascimento” está em compreender que este Uno (Deus), por se manifestar na diversidade, pode ser alcançado tanto pelo ato intelectual da interpretação (não necessariamente dos textos sagrados), como pelo ato artístico da criação. Devolveu-se, assim, ao homem a força criativa.

A arte alegoriza a criação e atesta a potência criadora do homem, já que “o que Deus criou, ele o concebe pelo ato intelectual, expressando-o pela linguagem nas obras que constrói como forma na matéria do mundo”²⁶. A ação criadora possui, portanto, um toque de divino. Existe, na diversidade, uma demanda metafísica pelo Uno. Assim, toda a diversidade contém em sua memória reminiscências de Deus. O artista, ao criar uma nova forma está fazendo uma alegoria da própria criação divina. Além da aparência da forma, esta operação se dá por sensibilidade e inteligibilidade.

Portanto, a “Alegoria de Renascimento” alterou o objeto das buscas humanas, não são somente as Escrituras e nem as Revelações cristãs, mas a *unidade ideal*. A busca é sobre o destino das “almas humanas”, sua volta para o “Mundo das Essências”. A alegoria é criação, invenção, construção de imaginação poética; participa indiretamente da *forma ideal*; faz expressão e interpretação de mistérios. Participa de uma “subida” contínua do sensível para o inteligível, do inteligível para o inalcançável (Deus).

²⁴ HANSEN, Adolfo João. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, p.45.

²⁵ *Idem*, p.55.

²⁶ *Idem*, p.69.

“A alegoria é instrumento para pôr a alma humana em estado de receptividade poética da unidade invisível.”²⁷

3.2. Alegoria na modernidade

A alegoria segue a lógica que preside a ocultação. Ou seja, o discurso alegórico faz com que um sentido seja omitido. Neste processo, ao configurar dissociações de sentidos, opera-se graus de afastamento. Estes graus precisam ser controlados, pois a medida do afastamento é a responsável direta pela legibilidade da alegoria. Para ela ser entendida é preciso que se consiga perceber a relação entre o que está dito em palavra, e o que está dito em sentido. A discussão sobre a legibilidade da alegoria trata, em outros termos, de pensar o “espaço da naturalidade”, o “sistema das convenções”. O discurso expressivo e sua coerência com a realidade.

Estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com a circunstância do discurso.²⁸

Aquele que constrói o discurso deve entender e ter consciência destas relações, pois será julgado pela recepção (que vive no mundo das convenções). Deve fazer parte de suas habilidades a de transferir “verdades”, da área nítida para a área obscura. Este processo de afastamento funciona como uma forma de proteção, pois dilui em camadas aquilo que muito nos afetaria se fosse exposto com clareza demais. Por exemplo, valores que afetariam nosso entendimento moral. Esta é uma importante função da alegoria e um recurso muito presente nos dois filmes que analisaremos em seguida.

O conceito moderno de alegoria expressa fragmentações. O artista moderno é consciente de que há uma descontinuidade entre a experiência e a expressão; entre o homem e a linguagem; entre a linguagem e a natureza. O resultado é um processo de “sabotagem da transparência”, a arte moderna tem como traço característico a consciência da própria linguagem, da problemática da interpretação. Da distância. Se, tradicionalmente “era usual manter o ‘sentido’ a salvo e ‘erigi-lo como termo natural de toda leitura, a

²⁷ HANSEN, Adolfo João. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, p.85.

²⁸ *Idem*, p.02.

modernidade, de olho nas fraturas e hiatos, fustiga a vontade de sentido do intérprete, põe em questão o circuito clássico de ocultamento/ desocultamento”²⁹.

Xavier, para entender o discurso alegórico moderno, analisa as ideias de Walter Benjamin. Para quem a experiência moderna “é um constructo típico de uma sensibilidade que assimila o tempo como coleção de momentos descontínuos, o espaço como coleção de objetos”³⁰. A função fragmentária é consequência de uma consciência de que os objetos são dissociados do mundo, e de que o sentido se faz nessa descontinuidade.

O discurso alegórico necessariamente descontínuo é, portanto, “estratégia típica à arte moderna, ela exacerba o que há de fragmentário, infernal, na experiência cotidiana, explicitando um sentimento de exílio”³¹. Há um desencanto no artista moderno, que vê este dilaceramento, essa fragmentação, até mesmo no interior do sujeito. Tamanho o grau de dissociação entre homem e natureza.

O sentimento da frustração e de desilusão é o motor do *Cinema Marginal* – como veremos, pois, para “os cineastas das novas gerações, a modernidade deve estar inscrita na própria linguagem do filme, no corpo da obra.”³². Em seguida, buscaremos fundamentar com um olhar da filosofia esta noção de fragmentação, e mostrar como o cinema se configurou como arte própria à esta característica.

²⁹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.456.

³⁰ *Idem*, p.458.

³¹ *Idem*, p.460.

³² PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinema na América Latina*. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1985, p.73.

4. MODERNIDADE, REPRESENTAÇÃO E FRAGMENTO

4.1. Uma nova percepção

Walter Benjamin, em 1936, escreve sobre o significado do cinema em um processo de transformação das artes. Refere-se à uma transformação da faculdade perceptiva. E baseia suas discussões no caráter de reprodutibilidade técnica da obra de arte fotográfica e cinematográfica. A reprodução não é apontada como uma consequência ou condição externa à obra, mas como uma característica. Como um fundamento de sua técnica de produção. O que implica em dizer que esta arte nasceu com a obrigatoriedade de ser difundida em massa. E é também uma criação coletiva.

Para Benjamin, houve, a partir do século XIX, uma refuncionalização da arte, a partir da invenção da fotografia. Esta alterou a natureza da arte e significou a transição entre duas formas de valor: do “valor de culto” para o “valor de exposição” da obra. Na pré-história, o valor de uma obra de arte estava em sua existência, não em sua exposição. Bastava que a imagem existisse para que sua função mágica se cumprisse. Algo semelhante ocorreu na Idade Média, quando a obra de arte tinha função de culto religioso. Há grande significação no abandono deste valor de culto, pois representa a emancipação entre a técnica e o ritual, que até então estavam fundidos.

(...) a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida(...) Em vez de fundar-se o ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política.³³

A consequência é uma arte que depende da exposição, aí reside seu valor. A fotografia começa esta transição que só vai se tornar plena com o cinema. Pois há, ainda, um resquício do culto na fotografia – que é o rosto humano. Para Benjamin este é um tipo de culto da rememoração. O “valor de exposição” só supera pela primeira vez o “valor de culto” quando o ser humano se retira da fotografia. Ao dar protagonismo para os objetos, para os espaços, o significado da arte fotográfica passa a abarcar a função de registro da história, pelos vestígios que a foto contém. E esta é uma significação política, no entendimento de Benjamin.

³³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.186.

O cinema amplia todas estas discussões. O filme tem seu caráter artístico determinado pela sua reprodutibilidade técnica. Benjamin utiliza como exemplo o caso de uma fotografia de estúdio: o objeto reproduzido não é mais a obra de arte, nem a reprodução é uma obra de arte. A obra de arte surge quando o montador faz o filme, transformando os acontecimentos registrados (as fotos) em arte (filme). Os problemas daí recorrentes são intensos e serão discutidos em frente.

Mas aquela que é, provavelmente, a discussão mais importante neste tema colocada por Benjamin, se refere a posição do observador. Na era da reprodutibilidade técnica, o homem representa para o aparelho, não para uma plateia. O cinema tem a função social de criar o equilíbrio entre o homem e o aparelho. Trata-se de uma função social, pois, a centralidade do aparelho evidencia sua intervenção em toda representação do mundo. É preciso avaliar não apenas como o homem se representa diante do aparelho, mas o modo como ele representa o mundo através do aparelho.

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade.³⁴

O sentimento de liberdade está associado ao rompimento das limitações de nossas vivências. A nossa realidade se amplia na medida em que o cinema nos possibilita acesso à outros espaços e outros tempos. Se estávamos presos na realidade representada – e limitada - pelo cotidiano experiencial do nosso trabalho, do nosso escritório, da nossa rua, o cinema fez “explodir esse universo carcerário”, permitindo que fôssemos a longas distâncias. Pode se considerar que, assim como o aparelho, “o cinegrafista penetra profundamente no tecido dessa realidade”, e sua imagem é “composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis”³⁵. As novas leis são o próprio cinema.

Há, portanto, uma diferença entre a natureza que chega à câmera, e a natureza que chega ao olhar. “A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem

³⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.204.

³⁵ *Idem*, p.202.

age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente”³⁶. Tentaremos, em seguida, ampliar tal problemática.

4.2. O fragmento

Há um problema de fragmentação na imagem. É sabido que, no cinema, a montagem opera a união de imagens independentes, “soltas”, e as torna dependentes, integradas. O cinema procura dar sentido aos fragmentos, pois os transforma em um sentido, ou dá sentido à eles ao transformá-los – afinal, deixam de ser fragmentos quando ganham uma existência de conjunto. A questão é que, quando entra em contato com uma imagem, o observador está, na realidade, tendo contato com o sentido da imagem. Em instâncias mais profundas, pode-se conscientizar de que para além deste sentido do todo da imagem, há a existência de cada fragmento que ali se encontra.

Ao avançar entendemos que, além dos fragmentos dos quais tenho agora consciência, há também os fragmentos dos quais não tenho consciência. Portanto, o ato de observar uma imagem, trás consigo, implicitamente, o ato de aceitar um recorte. Fragmentos estão “dentro da moldura”, fragmentos estão “fora da moldura”. Ao ser consciente de que observo, sou consciente de que excluo. Ao ser consciente de um sentido, sou consciente de que este me impede de travar contato direto com as partes que ele integra, com os fragmentos que se escondem por detrás de seu sentido construído – e, assim, sobreposto.

Falar de um filme, ou falar de uma imagem, é falar de uma relação. Maior do que um simples entender, esta relação envolve o que foi escondido pelo entendimento, bem como o que foi oprimido pelo entendimento. Aqui reside a desilusão do homem moderno, a consciência da distância que o separa da experiência, do real. A experiência do cinema moderno, aquela que envolve a revelação do dispositivo, ou a “opacidade”, é uma revelação e uma expressão desta verdade constrangedora ao observador moderno.

A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre mim e o mundo. Trata-se de um olhar anterior ao meu, cuja circunstância não se

³⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.204.

confunde com a minha na sala de projeção. O encontro câmera/objeto (a produção do acontecimento que me é dado ver) e o encontro espectador/aparato de projeção constituem dois momentos distintos, separados por todo um processo.³⁷

O sentido do fragmento não está em fragmentar, mas pelo contrário, em entender que houve uma tentativa de mascarar os fragmentos. O lugar do observador remete à um outro conjunto de informações, para além daquelas contidas na moldura (no visível e no invisível da imagem). O que torna inevitável a decepção de receber verdades emolduradas. “Espectador de cinema, tenho meus privilégios. Mas simultaneamente algo me é roubado: o privilégio da escolha”³⁸. O privilégio é o de ter acesso a pontos de vista únicos, só possíveis no cinema, propiciados pela liberdade do aparato fílmico na construção de movimentos, de ângulos, de velocidades, distintas de observação do mundo. Como já pensando por Benjamin.

O que Xavier chama de “olhar privilegiado” é esta condição de estar presente, vivenciar o mundo observado – através da imagem, mas sem sofrer a participação; sem ter a presença reconhecida. É estar perto e longe, ao mesmo tempo. É saltar no tempo. Ou seja, não se limitar pelas limitações do corpo. “Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor”³⁹.

O cinema é, assim, uma força nova de representação, com um leque aberto de grandes possibilidades. Seria um “olho sem corpo”. Para Xavier, foram os artistas e intelectuais ligados aos movimentos modernistas da arte (como o surrealismo) que conduziram este novo entendimento do cinema como inovação e progresso de representação. Por exemplo, o *cinéma d'avant-garde*, na França, com Germaine Dulac e Jean Epstein, que reconceituam “expressão”, como o “movimento pelo qual o que está no interior vem forçosamente à tona, aflora, moldando a superfície”⁴⁰; a técnica (a câmera) possibilita uma apreensão maior do mundo. Retornamos a discussão do que o cinema é capaz de nos revelar.

³⁷ XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: _____. *O Olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.35.

³⁸ *Idem*, p.36.

³⁹ *Idem*, p.37.

⁴⁰ *Idem*, p.41.

O que se torna disponível ao observador, por exemplo, com o recurso de um *close-up*. Que coloca ao exame o sentimento e a intimidade. Que revela detalhes antes não percebidos (ou antes impossíveis de serem percebidos), ao ampliar a imagem, ao possibilitar uma aproximação impensável. É a revelação do mundo em outra escala. Esta é a “sensibilidade moderna”, capaz de superar o espaço (ex: *close-up*) e capaz de superar o tempo (ex: câmera lenta).

5. CINEMAS MODERNOS

Christian Metz, tentando entender o cinema moderno, esclarece, primeiramente, que é um equívoco pensa-lo como aquele que superou a narração. Sem negar que houve, sim, o nascimento de um cinema movido pela liberdade, Metz tenta mostrar que esta libertação não significou o abandono total das “regras sintáticas da gramática cinematográfica”. Discorda deste “mito antinarrativo”.

Houve, pelo contrário, uma ampliação das formas de narrar. Que passam por uma nova compreensão do tempo, por exemplo, com Antonioni, que resignifica o “vazio no tempo”: “A inovação é antes ideológica do que cinematográfica, e Antonioni é moderno mais pela substância de seus filmes do que pela sua ‘linguagem’. Este cineasta é mestre em mostrar o sentido disperso destes momentos habitualmente considerados como insignificantes na vida; integrado ao filme, o tempo ‘morto’ readquire sentido”⁴¹.

O conceito de verdade também sofre alterações, e há filmes modernos que nos proporcionam “instantes de verdade”, o que é apontado por Metz como uma grande conquista. Esta discussão está ligada à ideia de que, no cinema moderno, o plano ganhou autonomia perante a sequência. Ou seja, há um significado suficiente em um único plano, este pode resolver sua intenção em si mesmo, não depende de uma relação de sentido que só se criará com o plano seguinte. Pensemos o plano de um olhar, por exemplo, que se basta enquanto duração neste olhar. E que não se transforma em uma criação de sentido com um objeto – que aparece no plano seguinte.

Há um entendimento sobre um “novo realismo” no cinema moderno, que é associado à uma função social do cinema. Este “novo realismo” passaria pelo “meticulosamente indireto” - com Alain Resnais; e pelo “generosamente desordenado” - com Jean-Luc Godard. Podendo a verdade “morar de um ou outro lado”⁴². Nesta discussão se insere o nível de consciência do aparato fílmico, apontado por Xavier como um conflito entre a “opacidade e a transparência”.

Há um “cinema de poesia”, proposto por Pasolini como uma forma de superar tanto a narração como o espetáculo. O cineasta preocupa-se em destacar a necessidade de se

⁴¹ METZ, Christian. O cinema moderno e a narração. In: _____. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.182.

⁴² *Idem*, p.189.

entender o cinema enquanto uma linguagem da imagem nova, em potencial, ainda carente de desenvolvimento. Enquanto ”a comunicação instrumental que serve de base à comunicação poética ou filosófica já está extremamente elaborada, é efetivamente um sistema real e historicamente complexo e amadurecido; a comunicação visual que serve de base à linguagem cinematográfica é, ao contrário, extremamente rude, quase animal”⁴³.

Enfim, para Metz, o cinema moderno precisa ser visto como um movimento de renovação e enriquecimento. E a discussão avançaria se abandonássemos o uso da estética normativa. “O estudo da ‘linguagem cinematográfica’ só teve papel de algemas enquanto pretendeu ser normativo. Hoje, não pretende mais reger os filmes, mas sim estudá-los; ele não finge mais precedê-lo, confessa segui-los”⁴⁴.

Não é a intenção deste trabalho conceituar cinema moderno, nem fazer um panorama de sua construção histórica. Buscaremos, sim, entender cinemas modernos; como a *Nouvelle Vague*, o Cinema Novo brasileiro, e o Cinema Marginal.

5.1. *Nouvelle Vague*

A expressão das “expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão.”⁴⁵ A *Nouvelle Vague*, enquanto um movimento estético cinematográfico representou a ruptura com um cinema francês que não mais respondia a densidade intelectual e artística dos jovens críticos e cinéfilos. Foi a busca pela consciência da representação, um esforço de rompimento da ingenuidade, o abandono da ilusão de transparência do cinema clássico.

Laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura, a *Nouvelle Vague* fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, com um pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica

⁴³ PASOLINI, Pier Paolo. *A poesia do novo cinema*. Revista Civilização Brasileira, n.7, Maio, 1966, p.269.

⁴⁴ METZ, Christian. O cinema moderno e a narração. In: _____. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.198.

⁴⁵ MANEVY, Alfredo. *Nouvelle Vague*. In: MASCARELLO, Fernando. (org). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p.222.

dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de ‘vulgaridade e comércio’ do cinema e das mitologias da sociedade de consumo.⁴⁶

Como oposição a um cinema primordialmente de estúdios e cenários, a busca pela rua, pela realidade imediata e documental – os lugares e as pessoas que frequentam esses lugares - é uma forte característica do movimento. Que intenta por imagens ontologicamente documentais. “Tanto Truffaut quanto Godard limpam a imagem da *Nouvelle Vague* do aspecto normatizador da maquiagem de estúdio. Não por acaso, o documentarista e etnólogo Jean Rouch será sempre uma referência próxima, alguém com quem o movimento dialogará.”⁴⁷.

Na formação intelectual dos jovens cinéfilos, houve grande interesse pela literatura e pintura modernas; pode-se considerar a descontinuidade e a incorporação do acaso, como conceitos advindos da arte moderna e então assimilados. Os traços de unidade da *Nouvelle Vague* representam, basicamente, o encontro do cinema norte-americano, do *neo-realismo* italiano e do documentário moderno.

O cinema norte-americano clássico (como Nicholas Ray e Anthony Mann) foi de grande influência para os jovens da *Nouvelle Vague*. Os estudos relacionados à montagem, publicados na revista *Cahiers du Cinema*, mostram o quanto estes jovens compreendiam bem os procedimentos da narrativa e da decupagem clássica. Diretores norte-americanos serviram de base para a construção, exemplificação e defesa da ideia de “autor”.

Outro diretor muito presente em artigos e discussões na revista é Roberto Rossellini, o que evidencia a importância do *neo-realismo* italiano para a geração da *Nouvelle Vague*. “O neo-realismo repõe o homem no centro do quadro, destitui o rosto da *persona* hollywoodiana, devolve à locação sua dimensão ontológica, refaz de forma convincente o pacto entre espectadores e imagens, que se perdera nas mentiras de guerra, na publicidade e na megalomania do espetáculo.”⁴⁸

Aspectos como o uso de não-atores e o grande destaque à composição da *mise-em-scène*, já eram prioridade na obra de Rossellini e se tornaram, a partir de *Roma, cidade*

⁴⁶ MANEVY, Alfredo. *Nouvelle Vague*. In: MASCARELLO, Fernando. (org). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p.221.

⁴⁷ *Idem*, p.246.

⁴⁸ *Idem*, p.238.

aberta (1945), fonte de grandes debates teóricos entre críticos de cinema e realizadores, bem como sinalizadores de uma nova direção para o cinema moderno.

A *Nouvelle Vague* faria seus filmes também com o preto-e-branco de Rossellini, muitas vezes encontrado, dentro dos filmes, a estilização “à americana”. As cores do luto revelam um cinema feito da austeridade moral da reconstrução de um país após a Segunda Guerra Mundial. Mas, na *Nouvelle Vague*, o luto encontra um esforço notável de ressurreição formal, em boa medida baseado no repertório de soluções visuais de Hitchcock e Ray.⁴⁹

A “ressurreição formal” compreende, simultaneamente, além da aproximação realista, o afastamento do “dispositivo câmera”. No sentido de lembrar o espectador, constantemente, a existência de uma experiência cinematográfica. Por isso a importância de se expor a figura do narrador, “em posição a um cinema em que a história ‘parece contar a si própria’”.⁵⁰ O olhar da câmera é exterior ao personagem.

Alfredo Manévy classifica dois momentos no processo de formação da *Nouvelle Vague*: o momento das ideias (ou fase crítica – entre 1947 e 1959) e o momento dos filmes (fase de 1959 a 1968). Destacando-se na primeira fase as articulações de Truffaut e na segunda a inventividade de Godard. Esclarece, também, que inicialmente a *Nouvelle Vague* era um movimento estético, sem uma intenção política explícita. (Esta é uma característica importante. Retomaremos a discussão quanto ao engajamento político posteriormente, no *Novo Cinema Latino-americano* e no *Cinema Novo* brasileiro).

Ao mesmo tempo, a nova proposta estética buscava a incorporação da cultura atual e dos museus. Manévy defende que a *Nouvelle Vague* foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema. Portanto, um de seus principais méritos foi “considerar o museu, a cinemateca, como *locus* privilegiado para o processo criativo de um filme. Uma idéia transformadora, porque, até então, o cinema era pensado em repartições (estúdios) e com base em uma noção de linguagem sem tradição.”⁵¹

Henri Langlois foi o grande responsável pela construção desta consciência histórica, que despertou não somente nos jovens cinéfilos, como nos governos, promovendo o reconhecimento do valor artístico do cinema. Langlois foi co-fundador da

⁴⁹ MANÉVY, Alfredo. *Nouvelle Vague*. In: MASCARELLO, Fernando. (org). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p.238.

⁵⁰ *Idem*, p.245.

⁵¹ *Idem*, p.223.

Cinemateca Francesa (maior acervo cinematográfico do mundo). Era historiador, conservador e como programador influenciou muito os jovens da geração *Nouvelle Vague*.

A partir de Dezembro de 1944, Langlois inicia em Paris (na rua Troyon), a projeção de filmes clássicos, que preservou e salvou durante a Segunda Guerra Mundial e a ocupação alemã. Filmes de Jean Renoir, Eisenstein, Griffith, dos irmãos Lumiere, F. Murnau, L. Bunuel, Sternberg, etc. Em 1948, o cineclube passa a ocorrer na Avenue de Messine, onde se encontravam Jacques Rivette, François Truffaut e Jean-Luc Godard.

Nesta primeira fase – da crítica, das ideias, como já citado, podemos encontrar elementos importantes que evidenciam escolhas estéticas e diferenças entre os jovens cinéfilos. Manevy destaca, principalmente, as diferenças entre André Bazin, Godard e Truffaut. Bazin defendia o realismo e o plano sequência – “que preservaria a verdade temporal e a organicidade do mundo, permitindo ao espectador um julgamento livre do olhar(...)”⁵² Esta percepção humanista da dimensão social fazia a aproximação com o *neo-realismo*. Bazin ainda as encontrava em William Wyler, Jean Renoir e até em Orson Welles.

Godard e, em geral, os críticos mais jovens, defendiam o significado das “falsidades” de gestos e olhares, o artificialismo – o potencial descontínuo - da montagem, o corte abrupto; truques de fotografia e roteiro. É esta a *Nouvelle Vague* que elogia e promove Hitchcock. Manevy, destaca que os críticos Roger Leenhardt e Alexandre Astruc são os primeiros do movimento a escreverem artigos defendendo o cinema americano (de Howard Hawks, Vincent Minnelli, etc.), ainda na década de 40.⁵³

André Bazin via o cineclube como um “espaço de difusão do saber”. Acreditava nas “potencialidades do cinema como meio de educação da população (...) como forma contemporânea e democrática de formação das massas (...)”.⁵⁴ (Ideia que veremos, posteriormente, muito fortemente presente no *Cinema Novo*). A principal diferença entre o pensamento de Bazin e o “núcleo” da *Nouvelle Vague*, no entanto, está no problema do “autor”, pois defende um sentido mais coletivo da criação cinematográfica.

⁵² MANEVY, Alfredo. *Nouvelle Vague*. In: MASCARELLO, Fernando. (org). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p.228.

⁵³ Manevy comenta a década de 40 como o momento em que o cinema norte-americano passa a ter forte presença nos espaços de exibição na França, o que gerou debates políticos e culturais.

⁵⁴ *Idem*, p.231.

Para ele, o mérito das grandes obras de Hollywood está justamente no modo de produção coletivo, não no talento pontual dos autores. Bazin acreditava que um grande diretor pode realizar filmes menores e bons filmes podem surgir de maus autores, em razão do ‘gênio do sistema’ que está por trás. Essa é outra questão de discórdia com a ‘política dos autores’: o modo de produção pode ser tão ou mais importante que a escolha autoral dos diretores.⁵⁵

A grande ruptura teórica, no entanto, como colocado por Manevy, foi operada por Truffaut. Especificamente com o artigo “*Uma certa tendência do cinema francês*”, publicado na *Cahiers du Cinéma*, em 1954, marca-se a ruptura com o chamado “cinema de qualidade” francês. Criticando o excesso de fidelidade nas adaptações literárias, bem como o pouco realismo, filmado dentro de estúdios e seguindo convenções já distantes da geração contemporânea.

Truffaut questionava o destaque dado à função do roteirista pelo “cinema de qualidade”. Já que – e principalmente nas adaptações literárias - os diretores acabavam se tornando “meros funcionários dos roteiristas, vítimas da ditadura da dramaturgia, verificando aí uma atitude protocolar e subserviente diante do potencial do estilo. Para a geração da *Nouvelle Vague*, é a *mise-en-scène* a grande expressão, o espaço da autenticidade, o espaço dos autores.”⁵⁶

Após aprenderem com o exercício teórico/crítico e com curtas-metragens, enfim, são lançados os primeiros longas deste novo grupo de realizadores. Entramos na fase dos filmes. Em 1958, Claude Chabrol lança *Nas Garras do Vício*; em 1959, *Os primos*. O grande marco, porém, é o filme *Os incompreendidos* (1959), que Truffaut lança no Festival de Cannes, com grande sucesso de crítica e público.

Realizado com não-atores e atores amadores, principalmente crianças, Truffaut mistura ficção e documentário, produzindo um libelo sincero e humanista, ao filmar num reformatório e simular entrevistas com as crianças. Truffaut faz das ruas e localidades conhecidas de Paris locações mundanas, onde os personagens transitam em perfeita sintonia.⁵⁷

Em 1960, Godard lança *Acossado*. “Um filme que se permite a homenagem, o comentário, o esforço poético e o espírito de ensaio e discussão sobre questões da

⁵⁵ MANEVY, Alfredo. *Nouvelle Vague*. In: MASCARELLO, Fernando. (org). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p.233.

⁵⁶ *Idem*, p.236.

⁵⁷ *Idem*, p.240.

atualidade”⁵⁸ Encenação inovadora, predomínio da luz natural; a interação do personagem Michel (Belmondo) com a câmera revela a já citada independência destes elementos. A edição muito fragmentada, a promoção dos cortes, evidencia ao espectador a existência da experiência cinematográfica, rompem a ingenuidade.

A história de *Acosado*, convencional de *film noir*, reafirma a influência do cinema americano (Orson Welles). Seguida pela personagem Michel, há uma “ética” típica dos filmes *noir*, que “(...)apresentavam uma visão obscura do progresso e das instituições, muitas vezes colocando em xeque os valores da família e do positivismo americano.”⁵⁹ Estes “motivos” do *film noir*, este “sentimento de aversão às regras sociais e instituições iria permear quase todos os primeiros filmes da *Nouvelle Vague*.”⁶⁰ Muito presentes em filmes de Godard, Chabrol e Truffaut.

5.2. Renovação no cinema latino-americano

Na década de 1950 teve início um movimento de integração de propostas no cinema latino-americano. Sob inspiração do *neo-realismo*, cineastas começaram um diálogo teórico na tentativa de produzir um discurso que assumisse as problemáticas da realidade latino-americana. “Motivava-os a idéia comum de que o desenvolvimento do cinema em seus próprios países devia estar associado ao do cinema latino-americano em geral”⁶¹.

A influência neo-realista já se apresenta nas primeiras “experiências renovadoras” – como diz Paranaguá, tanto no Brasil (*Rio 40 Graus*, Nelson Pereira dos Santos, 1955; *O grande momento*, Roberto Santos, 1958), quanto na Argentina (*Tire Dié*, 1958; *Los inundados*, 1962, ambos de Fernando Birri). Foi também muito influente no cinema cubano, na Venezuela, no Uruguai e no Chile.

Enquanto se libertava do condicionamento ideológico da indústria norte-americana, especificamente, das imposições formais do cinema Hollywoodiano, o chamado *Novo*

⁵⁸ MANEVY, Alfredo. *Nouvelle Vague*. In: MASCARELLO, Fernando. (org). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p.242.

⁵⁹ *Idem, Ibidem*.

⁶⁰ *Idem*, p.243.

⁶¹ DEL VALLE DAVILA, Ignacio. *O conceito de "novidade" no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jun. 2013, p.173.

Cinema Latinoamericano criticou o excesso de destaque dado ao indivíduo no cinema francês (*Nouvelle Vague*) e voltou-se para uma proposta social e política; buscou inserir o coletivo neste tão “personalizado” cinema autoral. A proposta estava alinhada com os movimentos revolucionários, como sintetizou Glauber Rocha: devia-se aliar à figura do autor, as características do revolucionário. O NCL se associava “à noção de que a libertação dos países latino-americanos constituiria uma sociedade nova, na qual surgiria um ‘homem novo’, formado nessa luta e por essa luta de libertação.”⁶². Tratava-se mais do que uma crítica à formação dos cinemas nacionais, a proposta respondia a necessidade de um discurso social e os cineastas eram os próprios teóricos e “produtores de ideologia”⁶³.

O processo teve início com o Primeiro Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes, encontro realizado em 1958, em Montevidéu. Na década de 1960, as idéias que se formavam foram levadas à Europa, durante a Resenha do Cinema Latino-Americano, encontro realizado na Itália, com exibições de filmes latino-americanos e debates teóricos, ampliando-se – de certa forma – o diálogo com os movimentos estéticos já muito presentes na cultura europeia. Neste movimento, destacam-se na construção do NCL: o Grupo Cine Liberación, na Argentina; o ICAIC – Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos, de Havana; o Festival Vina Del Mar, no México.

Pensando fatos relevantes do contexto dos anos 50, destaca-se, nos países da “periferia” da ordem internacional, o fortalecimento de uma postura nacionalista, de que a nação deve ser a orientadora de sua ação cultural e política. É o período de descolonização da África e da Ásia. E na América, os ideais anticolonialistas se encontram com força, a exemplo da Revolução Cubana (alguns destes temas foram citados no cap.2).

Mas o principal acontecimento do período, como sugere Ismail Xavier, o fundamento que fez surgir manifestações estéticas “agressivas”, como no Brasil o *Cinema Novo* e posteriormente o *Cinema Marginal* (os polos da “estética da violência”), é a “consciência catastrófica do atraso”⁶⁴. A percepção do subdesenvolvimento, da frágil estrutura econômica, a necessidade de superação da miséria e da mediocridade.

⁶² DEL VALLE DAVILA, Ignacio. O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. *Estudios Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jun. 2013, p.179.

⁶³ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinema na América Latina*. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1985, p.70.

⁶⁴ Expressão de Antonio Cândido, proposta em *Literatura e Subdesenvolvimento*.

A confluência desses três fenômenos – assimilação do neo-realismo, condensação de uma cultura cinematográfica, explosão do nacionalismo desenvolvimentista – desemboca na constituição de um novo conceito de modernidade. Para os cineastas das novas gerações, a modernidade deve estar inscrita na própria linguagem do filme, no corpo da obra. Assim, o cinema passa a estar mais entrosado com as tendências contemporâneas da literatura, teatro e música.⁶⁵

O Brasil esteve presente com força no movimento que repensava a função social do cinema e buscava uma estética compatível às novas necessidades latino-americanas. Para Paulo Paranaguá, a primeira eclosão desta renovação “tanto em termos cronológicos quanto criativos”⁶⁶, foi o *Cinema Novo* brasileiro.

5.3. Cinema Novo

Fernão Ramos, ao estudar a história do cinema brasileiro, evidencia que o binômio nacionalismo-modernidade (“acrescido do ingrediente social”) era intensamente discutido pelos pensadores no Brasil na década de 1950. Assim, entende que a contribuição e a originalidade do *Cinema Novo* foi ter acrescentado à esta temática nacionalista a necessidade de nacionalizar a linguagem, a forma e a expressão.

Ao propor a ‘nacionalização da linguagem’, Glauber avança um dos principais pontos que norteariam a estética cinema-novista no início da década de 1960: os ditames da linguagem clássica cinematográfica (desenvolvida principalmente a partir do cinema norte-americano e que teve seu apogeu nas décadas de 1940 e 1950) são radicalmente abandonados.⁶⁷

O resultado deste movimento, segundo Ismail Xavier, foi o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro – década de 50, 60 e 70, a convergência entre a “política de autores”, os filmes de baixo orçamento, e a renovação da linguagem. O percurso entre o *Cinema Novo* brasileiro e o *Cinema Marginal*, é traçado por Xavier em *O Cinema Brasileiro Moderno*⁶⁸.

Na década de 1960, seguem-se importantes debates no cinema brasileiro: o debate sobre o Nacional-popular e a problemática do realismo (provenientes do *neo-realismo*

⁶⁵ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinema na América Latina*. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1985, p.73.

⁶⁶ *Idem, Ibidem*.

⁶⁷ RAMOS, Fernão. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: _____ (org.) *História do Cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.321.

⁶⁸ Obra que reúne três textos publicados por Ismail Xavier entre os anos de 1985 e 1995.

italiano); sobre o Cinema de Autor, a linguagem convencional ou a estética da colagem e experimentação (proveniente das discussões em França); o documentário tradicional - com uma pedagogia organizadora de temas - ou o *Cinema Verité* - pesquisa aberta, mais indagativo. É importante ainda destacar o surgimento de novas tecnologias (que contribuíram particularmente com a renovação do documentário) – câmeras mais leves, gravador de som Nagra, e película mais sensível – que possibilita o menor uso de luzes artificiais.

O debate acerca da autenticidade – do nacionalismo, no cinema brasileiro foi reforçado pela falência do projeto de um cinema industrial – Vera Cruz em 1954; a crise da chanchada; a expansão da Televisão (herdeira do rádio e do cinema popular).

Até então, o divórcio persistente entre forma e conteúdo, entre técnica e linguagem, condenava os cineastas a tentarem enquadrar a realidade em modelos cinematográficos pré-estabelecidos e imutáveis. Agora, ninguém separa mais expressão e produção: a falência dos projetos industriais reabilita a opção artesanal dos pioneiros do período silencioso.⁶⁹

O *Cinema Novo* brasileiro não foi um grupo, não foi uma geração, não foi uma escola artística. Foi um movimento. Para Paranaguá devemos entendê-lo como uma ruptura com o passado, baseada em um projeto de descolonização cultural. “O mimetismo até então predominante é substituído pela ambição de uma descolonização da linguagem fílmica, uma espécie de não alinhamento estético”⁷⁰ É um cinema político, de engajamento social. Glauber Rocha, antes de realizar *Deus e O Diabo na Terra do Sol* (1964), publicou a *Revisão crítica do cinema brasileiro*, onde destaca a necessidade de um cinema preocupado com a verdade; aponta a noção do “autor” como central para o alcance desse objetivo; e anuncia a estética como uma ética, ressaltando os aspectos políticos das escolhas do diretor.

A resposta dada pelo *Cinema Novo* foi a “Estética da Fome”. Síntese capaz de aliar, em sua linguagem, a expressão de temas sociais e a discussão do nacionalismo; de expressar, como uma escolha, a escassez de recursos de produção, traduzindo-os em força expressiva. Como resume Xavier, o *Cinema Novo* “desenhou o projeto político de uma

⁶⁹ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, p.130.

⁷⁰ *Idem*, p.126.

cultura audiovisual crítica e conscientizadora”⁷¹. Foi eficiente na escolha de um “modo de produção” factível e lúcido em suas opções estéticas.

Nessa primeira metade da década de 1960, o ‘remoto’ e o ‘ensolarado’ irão impregnar completamente o novo cinema brasileiro, tornando-se o universo ficcional de suas principais realizações. A terra distante e abrasadora, filmada de maneira primitiva – tendo como principais personagens seres humanos que vivem em condições precárias mas são possuidores de uma cultura própria - vai-se tornar a matéria-prima inspiradora da nova geração que surgia no Brasil.⁷²

O debate da identidade nacional e da formação social do Brasil é alimentado com um forte diálogo com a literatura brasileira, a exemplo de um dos principais marcos do *Cinema Novo*, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)⁷³, diálogo de Glauber Rocha com a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Este filme já contém marcas principais do movimento do *Cinema Novo*, como a temática da fome, da religião e da violência, do subdesenvolvimento. Bem como a grande ligação de Joaquim Pedro com Manuel Bandeira, Mario de Andrade e Oswald de Andrade, evidenciando a influência do modernismo no movimento. O diretor também adaptou a obra de Gilberto Freyre – *Casa Grande & Senzala*, o que reforça a preocupação com a formação social do Brasil.

[O] Cinema Novo se inscreve explícita e abertamente na continuidade da literatura brasileira contemporânea, marcada pela refundação cultural do Modernismo. Para Glauber, a tradição fílmica nacional deve ser rejeitada (Vera Cruz e chanchada) ou reinventada (Mauro). Em compensação, a tradição literária é fonte inesgotável de estímulo e inspiração para os realizadores do Cinema Novo.⁷⁴

O *Cinema Novo*, até meados da década de 1960, buscou se construir como uma arte político-pedagógica. Mais do que atingir o público, este cinema queria educar o público. O cineasta cumpriria o papel de guia da cultura, fornecendo um discurso nacionalista e capaz de expor a realidade social do país, dando voz aos excluídos, dando forma e cor ao sertão esquecido, construindo identidade e formando opinião. Para ser possível responder às necessidades de seu tempo, o cinema

⁷¹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.27.

⁷² RAMOS, Fernão. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: _____(org.) *História do Cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.320.

⁷³ Para Ismail Xavier, a feição original do Cinema Novo – período anterior ao Golpe civil-militar de 1964 – se constitui de três principais obras: *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos santos); *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha) e *Os Fuzis* (1963, Ruy Guerra). Também conhecida como a “Trilogia do Sertão”.

⁷⁴ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, p.124.

precisou, segundo Xavier, saber articular duas dimensões: a dimensão *política* (luta de classes e interesses materiais) e a dimensão *alegórica* (processos de longo prazo de formação do caráter nacional).

Porém, em 1964, a realidade brasileira mudou. E o *Cinema Novo* precisou se adaptar. O golpe civil-militar alterou de forma significativa a configuração do movimento das artes nacionais. Xavier destaca o quanto a “experiência da derrota” afetou os objetivos do *Cinema Novo*, que passou a uma “auto-análise” do intelectual, que precisou refletir sobre a falência do projeto revolucionário.⁷⁵

O cineasta/intelectual/militante percebeu o quanto ainda estava distante das classes populares, o quanto ainda era falho o seu diálogo, o quão ineficiente era a sua estética-pedagógica. O espaço urbano ganha maior destaque e em *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha), marco principal deste novo momento, o *Cinema Novo* constrói um ambiente político que representa várias forças sociais e as coloca em choque, em um clima de impotência e de desencanto. *Terra em Transe* direcionou o Cinema Novo para o contemporâneo, “onde disseca a demagogia do populismo, a tentação messiânica da guerrilha, as contradições das elites e o desconcerto dos intelectuais”⁷⁶.

5.4. Cinema Marginal

Se o sentimento do artista é a impotência, a resposta é a ironia absoluta. Para conceituar o *Cinema Marginal*, Xavier cita como lema do movimento uma frase do próprio bandido, de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), filme que será estudado em seu caso específico posteriormente: “Quando a gente não pode nada, a gente avacalha e se esculhamba”.

A tendência marginal nasce em fins da década de 60 e início da década de 70, para Fernão Ramos, em um bairro de São Paulo conhecido como Boca, ou Boca do Lixo. Cineastas conseguem pequenos financiamentos de forma independente, lidando

⁷⁵ Para Fernão Ramos, esta segunda fase do Cinema Novo seria composta por: *O Desafio* (1965, Paulo César Saraceni); *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha) e *O Bravo Guerreiro* (1968, Gustavo Dahl). Haveria, ainda, uma terceira fase composta por: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha); *Os Herdeiros* (1969, Cacá Diegues); *Os Deuses e os Mortos* (1970, Ruy Guerra).

⁷⁶ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, p.128.

diretamente com produtores da Boca. São filmes muito apelativos, com erotismo, que de certa forma conseguem o apelo de um público suficiente para pagar o retorno de seu custo de produção. Também conhecido como Cinema do Lixo, alguns destes filmes são: *As Libertinas* (Carlos Reichenbach, João Callegaro, Antônio Lima), *Audácia* (Carlos Reichenbach e Antônio Lima), *Orgia ou o Homem que deu cria* (João Silvério Trevisan). Filmes que, além do apelo ao sexo, “caracterizam-se por um diálogo irônico e ‘avacalhado’ com o cinema de gênero e a narrativa clássica”⁷⁷.

O filme *A Margem*, de 1967, dirigido por Ozualdo Candeias, foi filmado nas margens do rio Tietê. Portanto, nos apresenta um cenário marginal, ocupado por personagens marginais, com muito lixo compondo a paisagem. “Um dos traços que permitem o cotejamento da produção marginal com relação ao Cinema Novo é exatamente o abandono da ética própria a este movimento relacionada à representação da verdade”⁷⁸. O Cinema Marginal busca o choque com qualquer norma, a degradação representada é parte desta estratégia de questionamento dos sistemas de valores.

Além do citado eixo que se constitui em São Paulo, há um outro grupo no Rio de Janeiro, com Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Neville d’Almeida, Andrea Tonacci, entre outros. Destaque para dois filmes de Bressane: *O Anjo Nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*, ambos de 1969, fortemente fragmentados em sua construção narrativa. Sganzerla, apesar de ter realizado dois filmes em São Paulo (*O Bandido da Luz Vermelha* e *A mulher de Todos*), funda a produtora Belair, em 1970, no Rio de Janeiro, junto com Bressane, através da qual realizarão outros seis filmes.

Os filmes produzidos pela Belair possuem características muito próprias ao cinema marginal, como a representação do caos social, do abjeto, o retorno da narrativa sobre si mesma, o grotesco e o disforme, a incorporação do horror.

A narrativa se fragmenta ao extremo, com o esfacelamento do fio da intriga e também dos personagens. O universo ficcional é esboçado, mas não sofre solução de continuidade (...) Tem-se a impressão de que existe algo incomensuravelmente ignóbil que necessita, para poder ser expresso, de dilacerar a textura da linguagem, ela, em si mesma, motivo de falceamento destes sentimentos exacerbados. Podemos então falar de uma atividade da

⁷⁷ RAMOS, Fernão. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: _____ (org.) *História do Cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.383.

⁷⁸ *Idem*, p.386.

“representação” que lida com um universo ficcional, mas tenta questioná-lo através da significação da imagem de extremos dramáticos, no limite da articulação em linguagem.⁷⁹

Rompe com o *Cinema Novo*, pois repensa a relação do cinema nacional com a produção estrangeira (norte-americana) e desmitifica o discurso nacionalista sobre as raízes do Brasil. O *Cinema Marginal* não acredita no discurso de uma arte política didático-conscientizadora; nem entende o autor como um intelectual guia da cultura. Sua postura é o resultado frente à algumas “verdades constrangedoras”, para Xavier, como: o mundo globalizado (que turva as ideias de ‘nação’); a intensa presença dos produtos norte-americanos; a falência do projeto da esquerda; a consolidação de uma cultura de massas; a televisão se tornando a voz do país (ou a vitrine da cultura).

O *Cinema Marginal* nasce representando a “experiência dos vencidos” – nas palavras de Xavier, e o faz com humor e sofisticação de linguagem. Fernão Ramos cita um texto chamado *Manifesto do cinema caçafeste*, do cineasta João Callegaro, publicado em 1970, no folheto promocional do filme *O Pornógrafo*, em que pontos da estratégia do *Cinema Marginal* são traçados. Trata-se de “abandonar as elucubrações intelectuais, responsáveis por filmes ininteligíveis, e atingir uma comunicação ativa com o grande público, aproveitando os 50 anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador”⁸⁰.

Antes de prosseguirmos, se faz necessário pontuar aspectos do Tropicalismo, já que este foi o precursor de ideias continuadas e radicalizadas pelo *Cinema Marginal*. Ajudando a romper com dualismos – presentes no *Cinema Novo* – o Tropicalismo teve função desmistificadora na cultura nacional. Deixou para trás o embate entre um país arcaico e um país moderno; entre o rural (matriz nacional) e o urbano (descaracterizado pela invasão dos produtos internacionais). Promoveu o retorno do modernismo e “combateu uma mística nacional de raízes, propondo uma dinâmica cultural feita de incorporações do OUTRO, da mistura de textos, linguagens e tradições”⁸¹. Surge uma nova forma: a da colagem de signos extraídos de contextos opostos, e a estratégia do deboche.

⁷⁹ RAMOS, Fernão. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: _____ (org.) *História do Cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.389.

⁸⁰ *Idem*, p.381.

⁸¹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.32.

O *Cinema Marginal* dá sequência com força à forma tropicalista da colagem e segue o trabalho de aceitar as crises do *Cinema Novo*. Não tem as pretensões intelectuais de um Glauber Rocha. Não pensa possuir um “mandato popular”, nem acredita em uma nação de que seria porta-voz. Não aceita os mandatos da esquerda. Recusa as concessões e por isso faz duras críticas ao *Cinema Novo*, que neste momento se adapta ainda na tentativa de se aproximar do público, sair do isolamento, conseguir uma linguagem comunicativa.⁸²

No *Cinema Marginal*, o quadro valorativo que estruturava a ética cinema-novista é completamente abandonado. Além do diálogo ativo com a narrativa clássica e da grande admiração pela produção B do cinema norte-americano, a linguagem que os jovens cineastas buscavam permite a aproximação e o “deglutir” de objetos estéticos que provocariam repulsa dentro de uma ótica estranha à intertextualidade. Abandonadas a tábua valorativa e a ética da verdade, temos agora próximo todo o universo da sociedade de consumo e da cultura de massa, que pode ser incorporado pela narrativa de forma ativa.⁸³

Julio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg, João Silvério Trevisan, Neville d’Almeida, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias. “Autores marginais” que constroem um novo corpo temático no cinema brasileiro. Assumem uma estrutura de agressão que trabalha o erro, a violência, a corrosão. A liberação sexual e uma nova política do corpo. A arte da paródia, da ironia e do sarcasmo, que quer eliminar as utopias.

A “Estética do Lixo” é a síntese das propostas do *Cinema Marginal* (como a “Estética da Fome” para o *Cinema Novo*). Enquanto as imagens do cinema industrial buscam o conforto do espectador, querem causar aproximação deste para com a diegese fílmica, mantendo uma relação de ilusão, fazendo uso de uma imagem “limpa”, agradável, garantindo a “higiene industrial da imagem”. A estética do lixo faz o extremo oposto, opta pela imagem suja, normalmente a “textura áspera” do preto-e-branco, quer gerar o desconforto, o incômodo, quer romper com o espectador. Esta estratégia é parte da estrutura de agressão (já citada).

A ironia e o caráter radicalmente experimental do *Cinema Marginal* alcançam um ponto extremo quando estes autores buscam artifícios para “quebrar” a própria ordem das

⁸² Xavier cita este período – 1969 á 1972 – como um bom momento do Cinema Novo, por ter alcançado grandes bilheterias, sem perder os postulados do cinema de autor – e a linguagem moderna. Filmes, portanto, de grande qualidade cinematográfica e aceitação popular. Especificamente: *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro); *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro); *São Bernardo* (1972, Leon Hirszman); *Toda Nudez Será Castigada* (1972, Arnaldo Jabor); *Câncer* (1972, Glauber Rocha).

⁸³ RAMOS, Fernão. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: _____ (org.) *História do Cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.381.

narrativas. Criando uma incongruência dentro do filme. Tal aspecto poderá ser melhor trabalhado e detalhado na análise fílmica, propriamente, de *O Bandido da Luz Vermelha*, filme dirigido por Rogério Sganzerla (1968), em São Paulo, e considerado por Fernão Ramos como o ponto de transição/ruptura entre o Cinema Novo (e a “ética cinema-novista”) e o Cinema Marginal.

Filmado na Boca do Lixo (dentro de um estilo em “trase” que lembra por diversas vezes a câmera de Glauber), o Bandido da Luz Vermelha ainda possui traços da produção do Cinema Novo que gira em torno da representação alegórica do Brasil e de sua história. No entanto, a forte presença do universo urbano, da sociedade de consumo e do lixo industrial gerado por essa sociedade, marca uma nítida diferença.⁸⁴

Enfim, as subculturas, os fragmentos, os espaços, os personagens (a sua degradação) e a moral do terceiro-mundo são os protagonistas do cinema da Boca do Lixo. Como brinca Ismail Xavier, se Glauber Rocha se inspirava na literatura de cordel e nas músicas de Villa Lobos, Rogério Sganzerla se inspira no romance policial, na imprensa-marrom, no kitsch, no mambo e no bolero.

A partir de 1970, boa parte dos cineastas ligados ao Cinema Marginal teve que deixar o país em função de perseguições políticas. O que pode explicar – em parte – a vida curta do movimento.

⁸⁴ RAMOS, Fernão. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: _____ (org.) *História do Cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.381.

6. ANÁLISE FÍLMICA

6.1. O Bandido da Luz Vermelha

(Brasil, 1968, Rogério Sganzerla)

Há um paradoxo em *O Bandido da Luz Vermelha*. Um dilema de pertencimento. Afinal, o bandido pertence ou não ao mundo? Há um constante deslocamento, tudo parece arrastá-lo à margem da existência, é perseguido como algo que deve ser eliminado. Ao mesmo tempo, o movimento constante de fuga do personagem (fuga da sociedade e fuga de identidade) trás a sensação de um filho que foge dos pais. O bandido é um filho do terceiro mundo, da desigualdade, da violência, e quanto mais se afasta mais é perseguido por ela. “Minha mãe me quis abortar”, diz a voz do bandido - negado antes mesmo de existir.

A identidade do bandido, um dos temas centrais do filme, se apresenta fragmentada, como a própria construção fílmica, e como a própria alegoria moderna (como vimos). Existem várias versões do que ele é, de quem ele é. Em jornais, em comentários de terceiros personagens, nas vozes do rádio, em retratos falados, em cartazes espalhados, o filme inteiro parece mobilizar recursos - caminhar na direção do seu próprio protagonista, como um esforço de autoconhecimento. O próprio bandido em determinado momento se apresenta: “eu sou um dos bandidos da luz”, referindo-se a essa faceta da multiplicidade de sua personalidade e também associando-se à condição social da qual é herdeiro, filiando-se à uma paternidade ligada a violência. Para Xavier, o filme se constitui como uma “alusão a experiência social de país periférico”⁸⁵. A boca do lixo é este espaço alegorizado.

Na ‘representação do Brasil’, o universo do político é explorado para acentuar o grotesco distante de uma visão global do social. O filme é inteiramente elaborado, inclusive em sua forma narrativa, a partir dos restos da produção industrial da cultura de massas. A ausência de formas narrativas populares, como motivo para a fragmentação da linguagem, permite a adequação da narrativa de *O Bandido da Luz Vermelha* ao universo do lixo urbano da sociedade de consumo. O Brasil que emerge dos fragmentos desse filme já é um país completamente distinto daquele que surge nas alegorias do Cinema Novo.⁸⁶

⁸⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.124.

⁸⁶ RAMOS, Fernão. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: _____ (org.) *História do Cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.381.

Os principais recursos narrativos são: a *voz over* em primeira pessoa – do protagonista (o bandido); as duas vozes da rádio (uma masculina e uma feminina) que acabam narrando a história, são em momentos diegéticos - quando vozes de noticiário, locução de uma emissora - e em outros momentos extra-diegéticos - quando comentam o próprio filme, simulam um diálogo com a própria cena, ironizam os personagens, atuam “olhando de fora”.

Importante citar o uso constante de inserções de textos, que buscam definir o espaço alegórico (a boca do lixo) e o bandido, presentes nos letreiros luminosos na noite. Estes se repetem como fragmentos da abertura do filme – que se constrói como uma síntese. Anunciam: “Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao terceiro mundo. Guerra total na boca do lixo”. E as vozes comentadoras da rádio não tardam a ironizar a “mera coincidência” de qualquer semelhança com a realidade. O próprio filme é ironizado pelos letreiros, como atenta Xavier, a “expressão ‘filme de cinema’ aparenta um pleonasma que, na verdade, é recusa irônica de outros epítetos, tal como o de ‘filme de arte’”⁸⁷. A *voz over* do bandido complementa/comenta os créditos do filme que estão passando nos letreiros, diz “eu sei que fracassei” (estaria se referindo ao fracasso do próprio projeto cinema brasileiro?).

A sequência de abertura do filme termina com uma elipse de tempo, cuja transição se faz pela voz da rádio (que neste momento se afirma como extra-diegética, se descola do filme e confirma seu papel narrativo): “Alguns anos depois”. Em seguida vemos o personagem (mais velho), com uma arma na mão, entrando em um terreno privado e arrombando a porta de uma casa. Sendo que a sequência anterior mostrou várias imagens de crianças em meio ao lixo, “brincando” com armas de fogo, atirando e roubando, o filme nos indica um caminho inevitável. Ou seja, a ideia de um destino. Como a contradição é própria da ironia, não tarda para que as imagens sejam negadas: “Eu nunca me dei bem com os bandidos”, diz a *voz over* do protagonista.

Sganzerla se afasta do sério-dramático e mobiliza a colagem, o senso lúdico, parodiando tanto o thriller da indústria quanto a obra realista. A representação do precário é aqui irreverente e seguimos uma curiosa biografia que não busca propriamente traçar, em

⁸⁷ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.127.

contornos claros, um caráter, resolver enigmas. Pelo contrário, se organiza para uma constante reposição das perguntas(...)”⁸⁸

Este segundo momento do filme (pós abertura), arrisca, de forma frustrada, algumas respostas para as indagações já apresentadas. À pergunta “quem sou eu”, as tentativas de responder: do próprio personagem (“Tenho 26 anos e vivo de roubo e empréstimo dos amigos. Posso dizer de boca cheia: eu sou um boçal.”); do letreiro luminoso (“Monstro mascarado. O zorro dos pobres” – ironizando o anti-herói).

Um dos maiores méritos de *O Bandido da Luz Vermelha*, ao nosso ver, está em como opera a construção implícita de dois espaços. Que se revelam ilusórios na medida em que as sobreposições vão sendo retiradas, rasgadas. Sob as camadas alegóricas, vai se mostrando uma única realidade, um único espaço alegórico, disperso por esse distanciado construído. A função da alegoria é operar o distanciamento, diluir camadas entre os próprios fragmentos. O filme, então, nos ilude da existência de dois espaços: o dentro e o fora; o central e o marginal; o espaço dos bons e os espaço dos maus. E aos poucos desconstrói essa ilusão (a alegoria desconstrói a própria alegoria). O bandido é o vetor da destruição desta dualidade. Ele representa a transição entre os dois espaços. É o que atravessa as duas realidades, mostrando que há uma só. A violência do bandido é um ato extremo de marcação da sua existência, da prova de seu pertencimento à essa única realidade. Ele prova – pela força – que não há como negá-lo ou excluí-lo, representa que não há como negar ou excluir a existência da desigualdade e da miséria.

Alguns elementos podem reforçar essa interpretação. O fato de o personagem ter nascido do lixo, e invadido/adentrado as casas e a cidade, está de acordo com a ideia de que não há como conter o marginal na margem. Pois, afinal, há uma só realidade. Não se pode estar à margem da realidade. Quando (no início do filme) são apresentadas as cenas de crianças no lixo (origem do bandido), há um plano enigmático, uma fumaça/névoa permeia o ambiente e várias crianças saem dessa obscuridade – em contra-luz, caminhando em nossa direção (segue imagem). Aquilo nos soa irreal, lúdico. Como se personagens inexistentes estivessem caminhando para invadir o existente. Como dissemos, o bandido é exatamente a representação dessa transição.

⁸⁸ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.125.



O Bandido da Luz Vermelha (Rogério Sganzerla, 1968)

Em outro momento, um anão grita em frente à multidão e aos policiais: “eu sou poeta, eu vejo, o terceiro mundo vai explodir”, “quem tiver de sapato não sobra”. Essa imagem criada para identificar aqueles que não vem da margem (da irreabilidade), os que possuem sapato, liga-se à uma frase dita no início pelo bandido (quando é mostrada a favela de sua origem): “me mandei pro mundo com uma tachinha encravada no pé”. O policial responde ao anão profeta: “Prende esse anão boçal”. A dita “explosão” é o baralhamento das fronteiras ou a sua remoção, a invasão, é o entender essa unidade das realidades.

Ou seja, vamos sendo levados a aceitar a inexistência de dois espaços, há um só. E este está a beira de um colapso. Anuncia o rádio: “É um lixo sem limites, senhoras e senhores”. Após uma sequência de cenas esparsas que mostram várias faces do mundo urbano, com muita sujeira, fios elétricos em excesso, muitas pessoas, cigarros, imagens que transmitem uma ideia de poluição (visual) e de marginalidade. Esta poluição é também sonora, pois misturam-se à trilha de mambo, ruídos, sons de sirenes policiais, e as vozes do rádio que sintetizam o caos: “império da desordem”; ”prostituição em massa, tráfico de menores”; ”crime industrializado”; “os gangster estão em todas, na política, na administração, nas famílias, no futebol, na imprensa(...) nos mosteiros e nos presídios”. E

concluindo essa sequência de fragmentações, somos lembrados de que tudo isso acontece num mesmo espaço alegórico, ”a boca do lixo, a mais completa, a consagração”.

O auge da proposição de espaços dentro do filme ocorre quando o próprio bandido anuncia o desejo de ir para um terceiro espaço: “Eu vou me mandar pra América”. Mas este permanece apenas como mais um plano de diluição alegórica. Talvez uma camada de esperança, quem sabe – no futuro – não seja possível para este personagem, que já rompeu a margem entre a periferia do terceiro-mundo e o terceiro-mundo propriamente, não possa também atravessar deste terceiro para o primeiro-mundo (a “América”, à que se refere). Mas, para se ver livre de todas as mazelas existentes e de todos os crimes que já cometeu, o bandido precisaria “conseguir provar que é louco”, ironiza a voz/comentário do rádio.

O aspecto da ironia, para com as utopias, para com o próprio cinema, é contínuo. Além de referências mais sucintas, como no som (Xavier localiza elementos sonoros de *Terra em Transe*), há referências explícitas, muito críticas e sarcásticas. Em determinado momento, a voz *over* do bandido narra as suas aventuras amorosas, e classifica os tipos de mulheres com as quais já se relacionou, afirma que ladrão deita com todo tipo de mulher, inclusive com o tipo intelectual que “adora falar de cinema novo”. Em outra cena, o delegado/investigador Cabeção - que procura o bandido por todo o filme, analisa uma casa onde foi cometido um crime, quando seu assistente comenta sobre as obras de arte presentes, este responde: “Arte moderna, eu que sempre digo, coisa de depravado, lixo”, “admito tudo, menos essa laia de parasitas intelectuais”, complementa o investigador. Para um terceiro exemplo, citemos mais uma frase irônica do bandido: “Tudo estava a um passo do Mandrake dos filmes da Atlântida”.

Entre repetições constantes do “quem sou eu”, o ritmo caótico e fragmentado do filme se intensifica. A voz do protagonista com frequência retoma a profecia da explosão do terceiro mundo. Para Xavier, esta é uma referência à profecia do “sertão vai virar mar”, de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo a Terra do Sol*. Respostas quanto à identidade também são repetidas – e com muita ironia, após vermos o bandido tomando banho em um bidê, o letreiro pontua “um gênio ou uma besta”.

O bandido nos anuncia que já tentou suicídio. Em seguida vemos uma nova tentativa, desta vez de se afogar no oceano atlântico. A metáfora do espaço terceiro mundo e da fronteira real/irreal é fortalecida, em mais essa representação de uma fracassada

tentativa do personagem de sair, de escapar. O oceano simboliza a barreira de isolamento, o fracasso a impossibilidade. A voz narradora esclarece: “a bomba e a fome separam o terceiro mundo do resto da terra”. E novamente o “quem sou eu” do bandido. A sequência termina, a imagem seguinte é de uma câmera apontada para a tela, destacando o aspecto de construção de um espaço alegórico, irreal – do qual o personagem não pode escapar.

Após retornar a favela, ao lixo de onde saiu, o bandido aparece sobre um rio jogando objetos de sua mala na água e vendo-os se afastar lentamente. Dentro da mala, entre colagens e recortes de jornais, a palavra “EU”. São “vestígios de uma identidade socialmente construída”⁸⁹.

A valise-EU segue à deriva, empurrada pela corrente como lixo largado. A frase ‘Deus não existe’, sobreposta a essa imagem, traz um mundo filosófico existencial associado à representação trágica do marginal no *film noir*, contaminada aqui pelo tratamento irônico das próprias associações que nos levariam a pensar nos descentramentos da cultura contemporânea, na subjetividade como um vazio.⁹⁰

A sequência em que o bandido morre é construída em tom teatral. Este ensaia a própria morte, pensa na coreografia, enquanto os policiais o perseguem. Sua morte é o início de um caos já instalado. Imagens de uma invasão de ovinis, notícias de exércitos nas ruas, confusão, conflito, e o casamento de um chinês em Los Angeles – nos faz lembrar da ironia absoluta. “Pontua o cataclismo, uma modulação musical que alterna a guitarra de Jimi Hendrix e o batoque afro-brasileiro, numa colagem rock-candomblé no estilo da Tropicália”⁹¹.

Da estética da fome à estética do lixo. O filme de Rogério Sganzerla é uma ruptura, o anúncio de um novo momento no cinema nacional, do extremo da estratégia de agressão iniciada pelo *Cinema Novo*. Enfim, uma expressão irônica da crise de identidade do país, articulada com fragmentos. Uma alegoria de um universo social, onde a lucidez já não é mais possível. Onde predomina o estigma de terceiro mundo, de onde saem personagens correspondentes com a desilusão e desesperança do país. A solução – inexistente – é substituída pela risada. Com a palavra, J.B, o “Rei da Boca do Lixo” e candidato à

⁸⁹ ⁸⁹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.134.

⁹⁰ *Idem*, p.135.

⁹¹ *Idem*, p.139.

Presidência da República: “um país sem miséria é um país sem folclore (...) viva a pobreza”.

6.2. Alphaville

(França, 1965, Jean-Luc Godard)

São raras as cenas externas diurnas em *Alphaville*. O dia e a luz natural aparecem através de interiores, entrando tanto quanto a janela permitir. Não coincidentemente, nestas cenas há um equilíbrio entre lucidez e filosofia. Entre realidade e poesia. Natacha e Lemmy Caution estão no quarto de hotel, conversam sobre a consciência, a memória, o amor. Um carro de polícia estaciona em frente, na rua, anunciando o provável fim daquele profundo diálogo. Mas em seguida, um close nos olhos de Natacha, e nos próximos dois minutos o filme se concede o direito de “parar” e dar espaço à uma sequência – onde planos desconexos, teatrais, ensaios de luz e olhares, acompanham a voz over da personagem declamando um longo poema⁹².

O espaço onde este poema ganha vida é o espaço onde há sentimento. Godard, desta forma, insere em meio à ficção, um lúdico que, em referência aos valores de *Alphaville*, se torna mais próximo do real. O mundo *Alphaville* é o absurdo, o mundo-poesia-sentimento é onde efetivamente existimos. Quando em fuga da cidade, Caution diz a Natacha que ela pode se salvar e não permanecer morta como a população de *Alphaville*, mas ela precisa conseguir dizer por si mesma. Natacha responde com certo esforço: “Eu te amo”. E o carro dos dois se afasta, deixando a cidade.

Em *Alphaville*, tudo aparece contornado por sombras. A noite ocupa os lugares e oculta informações. Dificulta o entendimento de tudo o que vemos. E a luz, como analogia do sentimento, da literatura, das ideias, se torna a grande metáfora do filme. Uma luz pisca no escuro, introduzindo, logo no início do filme, esta metáfora da “consciência que se

⁹² “Tua voz, teus olhos, tuas mãos, teus lábios. Nossos silêncios, nossas palavras. A luz que vai embora, a luz que volta. Um só sorriso para nós dois. Por necessidade de saber, vi a noite criar o dia. Sem que mudássemos de aparência. Oh, bem amado de todos e bem amado de um só, em silêncio, sua boca promete ser feliz. Quanto mais longe, diz o ódio. Quanto mais perto, diz o amor. Pela carícia, deixamos nossa infância. Vejo cada vez melhor a forma humana. Como um diálogo de amantes. O coração tem uma só boca. Todas as coisas ao acaso. Todas as palavras ditas, impensadas. Os sentimentos a deriva. Os homens giram na cidade. O Olhar, a palavra, e o fato que eu te amo”.

acende”, que desperta. Uma placa, parte encoberta pelas sombras da noite, informa os valores centrais: “Alphaville – Silêncio/ Lógica/ Segurança/ Prudência.

A melancolia constante gera uma interessante mistura com a trilha sonora de suspense norte-americano e a atmosfera de *film noir*. Quando um personagem menciona o “programa de controle de habitantes”, mais claramente percebemos que se trata também de uma ficção científica. Os estranhamentos, então, não param de aumentar: a postura das pessoas – frias, quase mecânicas; a voz *over* de Alpha 60 - o programa/ o sistema que controla tudo em Alphaville, com uma distorção cuja artificialidade promove o distanciamento; a sessão Programação e Memória; o Instituto de Semiótica Geral; o Ministério da Dissuasão; as mulheres com números impressos no corpo; a fórmula da relatividade de Einstein, em letreiro luminoso (que é repetida várias vezes). Pergunta Caution “por que as pessoas parecem tristes e sombrias?”.

Apesar destes elementos e distâncias, *Alphaville* é também didático. Não são poucas as cenas que cumprem o objetivo de traduzir para o espectador o que se passa neste universo ficcional. É curioso notar como foi possível conciliar a proposta poética – muito sofisticada, a ficção científica densa, de conteúdo profundo, e diálogos muito explícitos.

Quando Caution encontra Henry, outro espião, que não conseguiu cumprir sua missão e acabou envolvido pela realidade de Alphaville, ambos expõem longamente as ideias que configuram esse espaço construído pelo filme. “A gente não consegue se adaptar aqui”, anuncia Henry, explicando a causa da grande quantidade de suicídios. “Os outros” - que não se adaptam e não se suicidam, ”são executados”. Mas e o “Alpha 60, o que é?”, pergunta Caution: “É uma programadora”. E continuam o diálogo expositivo: “As pessoas se tornam escravas das probabilidades”, avalia Caution; “o ideal aqui em Alphaville é ser uma sociedade técnica, como a dos cupins ou das formigas”, complementa Henry. De repente, se deparam com uma lâmpada acesa presa por um fio, no corredor do hotel, e enquanto Henry relembra que havia artistas, romancistas na sociedade, ambos permanecem quase alienados, focados olhando para esta lâmpada. Mais uma vez a luz representa o gênio humano, que não se expressa mais em Alphaville. Encostam na luz e esta balança, suas sombras se movem na parede (segue imagem).



Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965)

Outro elemento interessante, seguindo a ideia desta construção metafórica, é a câmera fotográfica utilizada por Caution. Sempre, ao fotografar o que lhe causa estranhamento, o flash acende intensamente. Como se ele, “estrangeiro”, tentasse devolver às pessoas a luz das ideias que perderam quando se tornaram vítimas do sistema Alphaville. Neste mundo, aqueles que ainda preservam os sentimentos devem ser eliminados. Onde ocorrem as execuções há uma piscina, ao lado, uma fila de homens condenados aguardam. Em frente à piscina, estão mulheres com trajes de mergulho e com facas na mão. Após o condenado levar o tiro e cair na piscina, elas mergulham, nadam até ele, e o esfaqueiam. Os que assistem aplaudem o método. Tudo é muito mecânico. Caution pergunta a um funcionário porque estes homens foram condenados, a resposta: “Agiram de maneira ilógica”. Natacha interrompe: “no estrangeiro, isso não é crime?”.

Destaque para um dos condenados que, enquanto aguarda a sua execução, discursa em voz alta de maneira profética (lembrando que há um fato – e personagem - parecido em *O Bandido da Luz Vermelha*): “Vemos a verdade que não podem mais ver. A verdade é que só há no homem o amor e a fé, a coragem e a ternura, a generosidade e o sacrifício. O resto é obstáculo feito pelo progresso da sua ignorância”.

A referência ao estrangeiro funciona no filme como a construção de um outro. Um outro espaço alegórico (esta estratégia, como vimos, também foi utilizada por Sganzerla). A crítica da voz computadorizada de Alpha 60 nos evidencia uma analogia com o poder auto-destrutivo do homem - representado por este outro-estrangeiro, por isso a necessidade de se obedecer a lógica, sem interferências de irracionalidade e afetividade neste processo: “São os atos dos homens através dos séculos passados que pouco a pouco vão destruí-los logicamente. Eu, Alpha 60, sou apenas o modo lógico dessa destruição”. Alphaville é uma sociedade que pretende se proteger das incongruências do futuro. O Engenheiro Chefe expõe que “na vida dos indivíduos como nas nações, tudo se encadeia, tudo é consequência”. O medo desta consequência levou o professor Von Braun a organizar este mundo novo, sem os riscos das falhas humanas. Esta referência a outro mundo era a intenção de Godard, que explica como se utilizou do som para reforçar as diferenças:

In Alphaville, the music seems to counterpoint, even to deny the images: it has a traditional, romantic feel which belies the world of Alpha 60. Here it is one of the narrative elements – it evokes life, it is the music of the worlds outside. And as the characters often talk of the worlds outside, I use their music instead of filming them. These are sounds which have the value of images. I have never used music otherwise. It plays the same role as black in Impressionist painting.⁹³

Natacha não conhece a palavra consciência. Alphaville, para garantir o progresso, fez com que o ser humano deixasse de ser. Caution, para destruir este mundo, precisou assassinar o seu idealizador (Prof. Braun) e conseguir infiltrar na máquina (Alpha 60) um valor que lhe fizesse deixar de ser máquina. Esta revolução poética dentro do filme foi trazida por Godard para a forma do filme. E na sequência final, a imagem ganha a estética de um negativo de película. A inversão das cores acontece neste final marcado pela inversão de valores.

Alpha 60 passa a ter consciência, sai de uma lógica fechada e confirma, em *voz over*, a divisão dos dois espaços alegóricos: “para nossa infelicidade o mundo é real e eu, para minha infelicidade, sou eu, Alpha 60”. O mundo real com sentimento (o estrangeiro) e o mundo irreal da pura lógica (Alphaville). Após o colapso do sistema toda a população perde seu equilíbrio, vemos vários personagens abaixados, se arrastando, encostados na

⁹³ MILNE, Tom. *Godard on Godard*. Da Capo Press, 1986, p.233.

parede, sem rumo e em suspensão. Uma espécie de transe coletivo. Somente Caution, que já possui outro referencial, não é afetado pelo colapso.

Enfim, a poesia se apossou da máquina. “O presente é assustador porque é irreversível e porque é de ferro. O tempo é a substância do qual sou feito. O tempo é o rio que me carrega. Mas eu sou o tempo. E um tigre que me esfolia, mas eu sou o tigre” (Alpha 60 – citando Borges).

7. CONCLUSÕES

O uso da construção alegórica é o ponto convergente de *Alphaville* e *O Bandido da Luz Vermelha*. Como buscamos ressaltar, ambos os filmes propõem dois espaços alegóricos, e fazem de seu protagonista (o bandido e o espião) alguém – um vetor - que transita, atravessa, rompe, de um espaço para outro. Por isso, a sensação de deslocamento é central em ambos, o que leva as discussões em torno de identidade e pertencimento. Para realizar essa proposta, os dois filmes se utilizam, principalmente, de duas vozes que estão fora da diegese fílmica, são narradores: o personagem protagonista em 1ª pessoa; e uma segunda voz que pontua e comenta toda a narrativa (radio/ sistema Alpha 60). Os dois filmes também repetem sons relevantes e inserções textuais através de letreiros luminosos.

Apesar de apresentarem espaços muito distintos, tanto no filme brasileiro como no francês vamos encontrar o “absurdo” como uma característica fundamental no discurso alegórico. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, o absurdo é o caos, a irracionalidade, a desordem, a desigualdade, a diferença. Em *Alphaville*, o absurdo é a ordem, a lógica, a repetição sistêmica. Um, se apropria de problemas sociais e políticos e radicaliza o discurso, leva ao máximo as consequências do caos. O outro se apropria das possibilidades da ficção científica e imprime uma sociedade também radical, mas na ordem excessiva que leva a um controle desumano. O estranho, em ambos os filmes, se torna padrão.

Ou seja, partindo de extremos opostos, ambos se utilizam do absurdo para chegar ao desumano. Indicando fortemente a necessidade de pensarmos sobre estes temas/problemas, tanto no que se refere a construção do discurso fílmico, quanto aos valores que estão aí representados – da sociedade real em que vivemos. Lembremos que um dos usos (ou função) do processo alegórico é o da diluição de temas e valores, de tal forma a não sofrermos diretamente o impacto de suas mensagens.

O conflito da identidade também apresenta semelhanças nos dois filmes, que se esforçam em revelar uma identidade escondida. Todos sabem da existência do bandido da luz, mas ninguém realmente o conhece, nem ele mesmo. Trata-se de uma alegoria de elemento moral: na sociedade em que vivemos também temos conhecimento de que pessoas vivem à margem, mas não nos aproximamos – não sabemos quem são. Sabemos que há miséria, mas não sabemos quem são os miseráveis.

Em Alphaville, o professor Von Braun aparece constantemente em cartazes espalhados por várias instituições, e todos sabem de sua existência. Mas pouquíssimos realmente o conhecem. O mesmo com a personagem de Natacha, que resume com facilidade e certeza “sou uma programadora nível 2”, mas sua verdadeira identidade ainda estava por ser descoberta.

Precisamos destacar a centralidade que a violência ocupa no discurso dos filmes. A agressão é uma característica necessária dos dois protagonistas. Observamos como o bandido se utilizava da violência para se afirmar como existente e pertencente àquele espaço (o real), comportamento consequente da marginalização. Caution, um “estrangeiro” indesejado em Alphaville, precisa da violência para resistir à crueldade, diz em *voz over*: “por isso atiro. É minha única força contra a fatalidade”. A violência, para ambos os personagens é uma forma de resistência ao desumano. Após todas as falências, restou apenas a própria força física, assim os marginalizados tentam resistir, existir e de alguma forma, se impor.

Assim, todas as discussões realizadas neste trabalho, buscam se integrar enquanto uma mensagem comum, contida nos dois filmes analisado – que se expressa e é possível pelo processo alegórico. A fragmentação, o subdesenvolvimento, as problemáticas de cunho cultural, social e político, convergem através da operação alegórica, resultando em filmes muito densos, críticos, formalmente originais e potencialmente ricos em seus debates, por exemplo, de valores morais. Paira por sobre a narração um quadro de valores inevitavelmente influenciado pela posição marginal, pela marginalização. Seja esta social (consciência do subdesenvolvimento), seja esta subjetiva (consciência da fragmentação – do discurso e da realidade).

Do fragmento à margem.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. "A parte da imagem". In: AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

DEL VALLE DAVILA, Ignacio. *O conceito de "novidade" no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano*. Estud. hist. (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jun. 2013.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HANSEN, Adolfo João. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando. (org). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 221-252.

MARIE, Michel; JULIER, Laurent. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

METZ, Christian. O cinema moderno e a narração. In: _____. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 173-216.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4. p. 559-658.

MILNE, Tom. *Godard on Godard*. Da Capo Press, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.28, 2001.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

_____. *Cinema na América Latina*. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1985.

PASOLINI, Pier Paolo. *A poesia do novo cinema*. Revista Civilização Brasileira, n.7, Maio, 1966.

RAMOS, Fernão. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: _____(org.) *História do Cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 299-397.

RIDENTI, Marcelo. Brasil, anos 60: povo, nação, revolução. In: _____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60?. In: _____ (org.). *Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 197-212.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Cinema: revelação e engano. In: *O Olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 31-57.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *O Subdesenvolvimento como estigma e desafio*. In: Enciclopédia da brasilidade. Bndes. p. 378-387.

FILMES:

O Bandido da luz vermelha (Brasil, 1968, Rogério Sganzerla)

Alphaville (França, 1965, Jean-Luc Godard)